

4.

Andrea Pinotti

Citazioni a posteriori e plagii a priori

Borges, Eliot, Warburg, Goethe

andrea.pinotti@unimi.it

“È solo per inconsapevole presunzione
che non ci si vuole riconoscere onestamente
come plagiarì”
J. W. Goethe, *Massima* 1146

Credo di corrispondere allo spirito di questo seminario se porto, più che un'argomentazione limata e polita, del materiale ancora grezzo su cui discutere. Fa parte, forse, di questo carattere grezzo il fatto che io assuma il concetto di “citazione” in un'accezione piuttosto ampia, che viene a implicare un arco di problemi che va dal rapporto di un autore con la propria tradizione e i cosiddetti “precursori” al plagio.

La prima tappa di questo percorso – come sembra per certi versi inevitabile e ineludibile, quando si parla di citazione – è Borges. Insieme all'amico Bioy Casares, Borges ha descritto la sindrome Paladión¹ nelle cronache letterarie del perfetto, quanto immaginario critico bonaerense Honorio Bustos Domecq. César Paladión, “il più originale e vario dei nostri letterati”, è autore – tra l'altro – del *Segugio dei Baskerville*, dell'*Emilio*, dell'*Egmont*, di *Dagli Appennini alle Ande*, della *Capanna dello zio Tom*, delle *Georgiche* (nella traduzione di Ochoa). Il suo metodo è stato chiarito una volta per tutte da Farrell du Bosc

¹ J.L. Borges-A. Bioy Casares, “Omaggio a César Paladión”, in *Cronache di Bustos Domecq* (1967), Einaudi, Torino 1975, pp. 1-7.

nel suo *La linea Paladion-Pound-Eliot*: esso consiste in una

dilatazione di unità. Prima e dopo il nostro Paladion, l'unità letteraria che gli autori accoglievano dall'eredità comune era la parola, o tutt'al più la frase bell'e fatta. [...] Nella nostra epoca, un abbondante frammento dell'*Odissea* inaugura uno dei *Cantos* di Pound ed è noto che l'opera di T. S. Eliot ammette versi di Goldsmith, di Baudelaire e di Verlaine. Paladion, nel 1909, era già andato più lontano. Si annesse, per così dire, un *opus* completo [...], senza togliere né aggiungere una sola virgola.

La seconda tappa dunque, come ci suggerisce lo stesso Bustos Domecq "citando" Farrel du Bosc, è Thomas S. Eliot. Sarebbe disperante impegnarsi nell'elenco delle citazioni spesso criptate, spesso però anche denunciate dallo stesso Eliot interprete di se stesso e del proprio "metodo mitico", ad esempio nel suo capolavoro, la *Waste Land*, limato come è noto dal "miglior fabbro" Pound. Sono state definite da Alessandro Serpieri, seguendo la Kristeva, "alter-giunzioni": "Per cui ogni elemento allude, contesta, nega, parodizza testi che lo precedono" ².

La prassi citazionale di Eliot deve essere inserita nel contesto delle sue riflessioni sul senso dell'eredità letteraria in rapporto al singolo autore, già raccolte nel celebre saggio del 1919, *Tradizione e talento individuale*, i cui momenti salienti mi sembrano: il carattere attivo del rapporto con la tradizione; l'attualità del passato; la relazione di azione reciproca tra passato e presente; la critica all'idea di progresso nelle arti; l'arte come espressione impersonale; la concezione della tradizione artistico-letteraria come totalità e della "poesia come di una vivente unità di tutte le poesie che sono state scritte" ³.

"Il senso storico implica non solo l'intuizione dell'esser passato' del passato, ma anche quella della sua presenza", così che tutta la letteratura europea nel suo complesso "ha una simultanea esistenza e forma un ordine simultaneo"; si può pertanto parlare senza contraddizione del "presente momento del passato". Eliot scrive:

Chiunque abbia approvato quest'idea dell'ordine, della forma della letteratura europea, [...] non troverà assurdo che il passato sia rinnovato dal presente, co-

² A. Serpieri, Introduzione a T.S. Eliot, *La terra desolata*, Rizzoli, Milano 1985, p. 11. Il concetto risale a J. Kristeva, *Semeiotikè*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 210: "I testi poetici moderni [...] si costruiscono assorbendo e distruggendo nel medesimo tempo gli altri testi dello spazio intertestuale: sono per così dire *alter-giunzioni* discorsive".

³ T.S. Eliot, "Tradizione e talento individuale" (1919), in *Il bosco sacro. Saggi di poesia e di critica*, Mursia, Milano 1999, p. 97.

me il presente è sostenuto dal passato ⁴.

La derivazione di una delle più radicali conseguenze di tale posizione è stata osata da Borges nel saggio del 1951 dedicato a *Kafka e i suoi precursori*, esplicitamente appoggiandosi all'autorità di Eliot ⁵. In tre pagine, con il gusto inconfondibile del paradosso che lo contraddistingue, Borges ribalta eliotianamente il rapporto tra uno scrittore e i suoi precursori. Così inizia, come solo possono iniziare i suoi saggi critici: "Premeditai talora un esame dei precursori di Kafka". Da questo esame, il primo precursore che emerge è il filosofo Zenone; il secondo precursore è Han Yu, prosatore cinese del IX secolo; il terzo precursore è Kierkegaard; il quarto precursore è Robert Browning; il quinto precursore è Léon Bloy; il sesto precursore è Lord Dunsany.

Qui ci interessa meno comprendere i motivi per cui Borges ravvisa in questi, e non in altri, i precursori di Kafka, che non afferrare il senso delle conseguenze che egli trae dall'esame di alcune loro opere:

Se non erro – commenta Borges –, gli eterogenei testi che ho enumerato somigliano a Kafka; se non erro, non tutti si somigliano tra loro. Quest'ultimo fatto è il più significativo. In ciascuno di questi testi è la idiosincrasia di Kafka [...], ma se Kafka non avesse scritto, non la avvertiremmo; vale a dire, essa non esisterebbe ⁶.

A valle, la scrittura di Kafka non si limita ad avvicinarsi a posteriori a temi, stili, atmosfere, soggetti di Zenone, Han Yu, Kierkegaard, Browning, Bloy, Dunsany, ma letteralmente li produce come somiglianti, come elementi di un sistema, come punti analoghi di una costellazione: il che significa che la scrittura di Kafka crea non solo, come è ovvio, la tradizione che la seguirà, bensì anche e forse soprattutto la tradizione che la precede. Nel crearla, istituisce e fonda un sistema, una costellazione di punti che stanno in un rapporto di azione reciproca.

A un simile sistema-costellazione pensava Eliot quando scriveva nel saggio sulla tradizione:

Ciò che avviene quando è creata una nuova opera d'arte è qualche cosa che nello stesso tempo avviene in tutte le opere d'arte che la precedono. I monumenti esi-

⁴ Ivi, pp. 94, 101, 95.

⁵ Va precisato che Borges si richiama non al saggio eliotiano sulla tradizione, bensì a *Points of View*, Faber & Faber, London 1941, pp. 25-26.

⁶ J. L. Borges, "Kafka e i suoi precursori" (1951), in *Altre inquisizioni* (1960), Feltrinelli, Milano 1985, p. 108.

stenti costituiscono tra loro un ordine, che è modificato dall'introdursi nel loro cerchio di una nuova (realmente nuova) opera d'arte. L'ordine esistente è completo prima che arrivi la nuova opera; perché l'ordine resista dopo il sopravvenire della novità, l'intero ordine esistente deve essere, sia pure di poco, mutato ⁷.

Quello che in Eliot è inteso come rapporto sistemico, ma generico, tra il *novum* e tutta la tradizione che lo precede, diventa in Borges rapporto specifico tra un autore e i suoi precursori o precorritori. Così precisa Borges:

Nel vocabolario critico, la parola *precursore* è indispensabile, ma bisognerebbe purificarla da ogni significato di polemica o di rivalità. Il fatto si è che ogni scrittore *crea* i suoi precursori. La sua opera modifica la nostra concezione del passato, come modificherà il futuro ⁸.

Ora, se assumiamo con Borges che “ogni scrittore crea i suoi precursori”, come è possibile commettere un plagio? La domanda è legittima anche solo rimanendo all'interno del pensiero di Borges, mettendo cioè a contatto il testo sul pan-citatore Paladión e quello sui precursori di Kafka. Da un lato Paladión pare aver commesso una citazione a posteriori così estesa da coincidere con un'intera opera, ciò che si può a buon diritto considerare un plagio a posteriori (a buon diritto? Ricorda Bustos Domecq che un critico pur valente, l'anno successivo al 1909 – l'anno fatale, lo ribadiamo, in cui Paladión si annesse un'intera opera –, suggerì assurdamente in seguito a una comparazione che Paladión avesse “commesso – *risum teneatis* – un plagio”). Dall'altro, se, come abbiamo visto Kafka crea, secondo Borges, i suoi precursori, allora Zenone, Han Yu, Kierkegaard, Browning, Bloy, Dunsany, sarebbero una sorta di plagari a priori: cioè di autori che – pur essendo molto differenti tra loro e pur precedendo Kafka nel tempo storico-cronologico – sarebbero risultati affini tra loro e precursori di Kafka solo *dopo* Kafka stesso. Questi avrebbe dunque istituito la propria tradizione, in modo tale che si può dire che Zenone, Han Yu, Kierkegaard, Browning, Bloy, Dunsany abbiano scritto *ante litteram* (nel senso letterale della locuzione) *à la Kafka*, lo hanno “citato” prima che facesse la sua comparsa nella storia (della letteratura), o, nel peggiore dei casi, lo hanno “plagiato”.

Sintomatico e – scrivono Borges e Bioy Casares –

inevitabile il riferimento a Goethe, né è mancato chi suggerisse che l'accostamento si basa sulla somiglianza fisica dei due grandi scrittori e sulla circostanza

⁷ T.S. Eliot, *op. cit.*, p. 95.

⁸ J. L. Borges, “Kafka e i suoi precursori”, *cit.*, p. 108.

più o meno fortuita che essi hanno in comune, per così dire, un *Egmont*. Goethe disse che il suo spirito era aperto a tutti i venti. Paladión evitò tale affermazione, giacché essa non figura nel suo *Egmont*, ma gli undici proteiformi volumi che ha lasciati provano che avrebbe potuto adottarla di pieno diritto ⁹.

“Aperto a tutti i venti”; ricordiamo a tal proposito di Goethe la Massima 1146: “Che cosa vuol dire poi inventare e chi può dire di aver inventato questo o quello? Così anche è in genere una vera stoltezza fare storie di priorità; giacché è solo per inconsapevole presunzione che non ci si vuole riconoscere onestamente come plagari” ¹⁰. Che cosa intende qui Goethe? Che ogni creazione letteraria è non mai l’istituzione di un *novum* originale, bensì sempre una ripetizione e una variazione di invariante, di un tipo o di un *topos* originario. Il concetto di invariante, non che confinarsi all’ambito dell’indagine naturalistica, gli risultava infatti parimenti fecondo nella riflessione sul proprio procedere artistico, che egli concepiva in modo essenzialmente analogo alle ricerche morfologiche sui profenomeni naturali dell’*Urpflanze* e dell’*Urtier*. Leggiamo in un appunto del 1823:

Ciò che è stato detto del mio *pensiero oggettivo*, potrei applicarlo con pari diritto a una *fantasia oggettiva*. Certi grandi motivi, leggende, tradizioni millenarie, mi s’imprimevano così profondamente nei sensi, che li ho conservati vivi e operanti in me per quaranta o cinquant’anni; rivedere spesso con la fantasia queste belle immagini mi sembrava il più ambito tesoro, perché cambiavano continuamente aspetto senza mutare sostanza, e maturavano in forme sempre più pure, in rappresentazioni sempre più nette ¹¹.

I *topoi* della tradizione letteraria diventano così dei *typoi*, dei tipi o motivi originari che variano in continuazione pur mantenendo una struttura immanente costante. Commentando questo passo, Gottfried Benn ha parlato di “un pensiero che tende verso il tipo, il grande motivo, il leggendario, gli *strati profondi della specie*” ¹².

⁹ J.L. Borges - A. Bioy Casares, “Omaggio a César Paladión”, cit., p. 23.

¹⁰ Cito dalla tr. it., J. W. Goethe, *Massime e riflessioni*, Rizzoli, Milano 1992.

¹¹ J.W. Goethe, “Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente” (1823), in *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Guanda, Parma 1983, cit., p. 147 (tr. modificata). Goethe si riferisce all’elogio che della sua opera fa J. Ch. Heinroth nel suo *Lehrbuch der Anthropologie*, Vogel, Leipzig 1822, sostenendo che il pensiero di Goethe “lavora oggettivamente o, in altri termini, non si separa dagli oggetti, ma gli elementi di questi, le loro immagini sensibili, ne sono assorbite e intimamente penetrate; che il mio vedere è già un pensare, il mio pensare un vedere” (ivi, p. 146).

¹² G. Benn, “Goethe e le scienze naturali” (1932), in *Lo smalto sul nulla*, Adelphi, Mi-

Come devono essere intesi questi goethiani “strati profondi”? Questi *topoi* o *typoi* “millenari”? Questi “motivi” originari? Una prima risposta, la più immediata, potrebbe suonare: in senso *storico*. In una prospettiva storico-letteraria o storico-artistica, si ricostruisce all’indietro la catena dei debiti citazionali, risalendo al *terminus a quo*, vero e proprio motore immobile, causa incausata, da cui il successivo dispiegamento del tema e delle sue variazioni dipende come dal proprio modello originale.

Forse nessuno come Thomas Mann, il goethiano Mann, ha saputo mostrare l’insensatezza e la vanità di questo approccio; forse in nessun luogo della sua opera egli ha saputo mostrarlo con quell’efficacia che contraddistingue il Prologo dello *Joseph-Roman* (1933), “Discesa agli inferi”:

Profondo è il pozzo del passato. O non dovremmo dirlo imperscrutabile? [...] L’inesplorabile si diverte a farsi gioco della nostra passione indagatrice, le offre mete e punti d’arrivo illusori, dietro cui, appena raggiunti, si aprono nuovi tratti del passato, come succede a chi, camminando lungo le rive del mare, non trova mai termine al suo procedere, perché dietro ogni sabbiosa quinta di dune, a cui si prefiggeva di arrivare, altre ampie distese lo attraggono più avanti, verso nuovi promontori ¹³.

Pochi anni prima, un altro goethiano del Novecento, Aby Warburg, sperimentava il medesimo scacco nel campo delle arti figurative, là dove tentava, talvolta afferrato dalla stessa *hybris*, di risalire al modello originale, possibilmente greco, che aveva dato il via ad una catena di immagini. Ma – come ben mostrano le tavole dell’ultimo lavoro warburghiano, rimasto incompiuto, l’Atlante *Mnemosyne* – la ricostruzione della catena presentava ogni volta delle inevitabili, incolmabili lacune. I rilievi più importanti del fregio centrale dell’Arco di Costantino – fondamentale fonte di ispirazione archeologica degli artisti rinascimentali – sono frammenti di un enorme fregio che, “*molto probabilmente*, celebrava le vittorie di Traiano sui Daci in un edificio di cui *non abbiamo memoria*” ¹⁴. Similmente, l’originale greco da cui dipende la stampa anonima di ambiente mantegnesco che servì a sua volta da modello a Dürer per la raffigurazione della *Morte di Orfeo* “risale *senza dubbio* [*unzweifelhaft*] a un’opera antica, ora perduta [*verloren gegangenes*], raffigurante la morte di Orfeo o forse la morte

lano 1992, p. 113, corsivo mio.

¹³ Th. Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, 2 voll., Mondadori, Milano 2000, vol. I, pp. 5-6.

¹⁴ A. Warburg, “L’ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento” (1914), in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La Nuova Italia, Firenze 1966 (rist. anast.: 1980, 1996), p. 287 (corsivi miei).

di Penteo”¹⁵. L’indubitabilità dell’individuazione del modello contrasta con la sua assenza (è perduto) e con la sua oscillazione (forse Orfeo, figlio del re tracio Eagro e della Musa Calliope, fatto a brani e decapitato dalle Menadi dietro incarico di Dioniso; forse Penteo, il re di Tebe similmente dilaniato dalle Menadi e decapitato dalla madre Agave). Gli esempi si potrebbero moltiplicare: alla dichiarazione di principio intorno alla sicurezza e certezza e indubitabilità nell’individuazione del modello originale fa da contraltare la concreta difficoltà, incertezza, insicurezza, indeterminazione nel reperimento effettivo del modello. La sua precisa collocazione storico-cronologica sfuma nell’indistinzione di un nebuloso passato mitico, che schiude a Warburg (direbbe Thomas Mann) sempre nuove quinte di dune.

L’impraticabilità della ricerca del modello originale, fissato nel punto iniziale della linea storico-cronologica, apre uno spazio di indagine non storica, bensì morfologica: ciò che va investigato non è un *Vor-Text* o un *Vor-Bild* come oggetto originale iniziale, determinato ed effettivamente esistito, ma un *Ur-Text* o *Ur-Bild* come punto interno mai dato in se stesso come motivo originario o *Typus* propulsore delle proprie infinite variazioni, un trascendentale immanente.

Ricordiamo ancora la Massima 1146: “È in genere una vera stoltezza fare storie di priorità”. Ciò deve valere evidentemente per il caso delle citazioni e dei plagì a posteriori (il caso Paládion), che pongono come prioritario il modello originale come *terminus a quo* che precede la citazione nel tempo storico; ma anche per il caso delle citazioni e dei plagì a priori (Zenone, Browning, Kierkegaard, Bloy, Dunsany, Han Yu che scrivono *ante litteram à la Kafka*), che “pongono” come prioritario il *terminus ad quem* che li istituirà come precursori. L’originarietà morfologica dell’*Ur-Bild* aggira tanto la problematica originalità del *terminus a quo* quanto l’ancor più spaesante originalità del *terminus ad quem*, entrambe comunque disposte su quella linea storico-cronologica che vorrebbe muovere (nel primo caso) dall’originale al derivato oppure (nel secondo caso) dal *post-litteram* all’*ante-litteram*. L’originarietà morfologica mostra la necessità della citazione come inevitabile gesto che – in qualsivoglia configurazione in parola, in suono, in immagine – declina, ripetendolo, un modello che propriamente non si è mai dato.

¹⁵ A. Warburg, “Dürer e l’antichità italiana” (1905), ivi, pp. 195-196 (corsivi miei).