

LINGUISTICA
E LETTERATURA

XVI

I-2 · 1991

·
λ

ESTRATTO

T. SCARANO



GIARDINI EDITORI
E STAMPATORI
IN PISA

RISCRITTURA, SCRITTURA, RILETTURA.
LE RAGIONI DELLA INTERTESTUALITÀ
NELLE REVISIONI DI *FERVOR DE BUENOS AIRES*

La secca asserzione con cui Borges apre il prologo redatto per l'edizione del 1969 di *Fervor de Buenos Aires*¹ – «No he reescrito el libro.» – è paradossale due volte: per l'implicita affermazione che si possa *riscrivere* a settanta anni un libro di poesie scritto a ventiquattro, e per quella, esplicita, che tale operazione non sia stata, in qualche misura, tentata. I testi presentati sono infatti il risultato di un rimaneggiamento che interessa circa il 45% dei versi, e che costituisce il sesto intervento correttorio riservato alla raccolta nell'arco di ventisette anni. Una sorta di pressante esigenza di *riappropriarsi* continuamente del proprio prodotto, di *marcarlo* con un nuovo *made*, sembra stimolare ad un lavoro così ostinato, e non stupisce che a quella del 1969 Borges faccia seguire ancora tre revisioni². Il processo, per la misura e per la frequenza degli interventi, è particolarmente rilevante e determina stratificazioni più proprie della fase genetica di un'opera che non di quella evolutiva. Tanto che non appare affatto scontato che si possa ancora datare al 1923 questa «opera prima», ma anche contemporanea a momenti ulteriori dell'attività dello scrittore; che sia possibile riferire quei testi ad un momento storico preciso, sia esso quello dell'avvio, o quello della con-

1. Emecé Editores, collezione «Obra poética de Borges», Buenos Aires, settembre 1969. Si tratta della seconda edizione in volume singolo dopo la Serrantes 1923. Le indicherò rispettivamente con le sigle EF69 e S.

2. Le altre edizioni nelle quali *Fervor de Buenos Aires* presenta varianti sono: *Poemas (1922-1943)*, Losada, dicembre 1943; *Poemas (1923-1953)*, Emecé, aprile 1954; *Poemas (1923-1958)*, Emecé, agosto 1958; *Obra poética (1923-1964)*, Emecé, novembre 1964; *Obra poética (1923-1966)*, Emecé, ottobre 1966; *Obra poética (1923-1969)*, Emecé, ottobre 1972; *Obras completas (1923-1972)*, Emecé, luglio 1974; *Obra poética (1923-1976)*, Emecé, 1977. Le citerò utilizzando le sigle: L43, E54, E58, E64, E66, E72, E74, E77. Tali sigle individuano anche le riedizioni di *Luna de enfrente* (Ed. Proa 1925) e *Cuaderno San Martín* (Ed. Proa 1929); anche queste due raccolte furono edite nel 1969 in volume unico nella collezione «Obra poética de Borges»; uso la sigla ELC69.

clusione del loro divenire. Il problema che pongono insomma le poesie di *Fervor* è un *problema di identità* e, di conseguenza, per il critico, di metodo. Ci si può chiedere se, di questa opera in continua gestazione, sia corretto studiare la lezione originaria prescindendo dal processo evolutivo cui è destinata, o, al contrario, se lo sia studiare quella finale non tenendo in conto la storia che la produce. Personalmente ritengo che vicende del genere inducano piuttosto all'analisi della *attività* dell'autore, che non a quella del suo *prodotto*, allo studio cioè del percorso evolutivo dei testi, delle loro piccole o grandi metamorfosi, con l'obiettivo di individuare e descrivere, per quanto possibile, i meccanismi che presiedono alla riscrittura.

Ho cercato altrove di segnalare gli aspetti caratterizzanti del processo variantistico che interessò le tre raccolte poetiche degli anni venti e di individuarne le direzioni correttive più marcate³. Qui voglio – limitandomi al solo *Fervor* – trattare alcuni argomenti non sviluppati in quella sede. In particolare mi pare che meritino di essere più attentamente osservate le dinamiche intertestuali che presiedono agli emendamenti, per verificare in quale misura esse determinino (o concorrano a determinare) l'esigenza di modificare il testo, e in che modo orientino o condizionino le soluzioni correttive. Si tratta insomma di interrogarsi, partendo da un quadro generale delle tendenze e delle finalità che sottendono alla revisione, sulle microstorie delle varianti, perché da queste si possano individuare le ragioni testuali che realizzano, in determinate forme, quelle finalità generali. Mi pare si possa preliminarmente ritenere che il meccanismo complessivo cui i cambi vanno ricondotti sia quello di una *interrelazione dinamica e produttiva* tra le operazioni implicate dall'atto di revisione, cioè riletture, conferma/abbandono della lezione, riscrittura, e tra quest'ultima e l'entità testuale costituita dai prodotti della attività di scrittura coeva o più prossima alla cor-

3. Cfr. *Per uno studio delle varianti del primo Borges*, introduzione a *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Giardini Ed., Pisa 1987, pp. 11-63.

rezione. Si cercherà pertanto di descrivere come e in che misura si determinino condizionamenti tra riscrittura e riscrittura (per coerenze e analogie, o per compensi e inversioni), tra riscrittura e scrittura (in entrambe le direzioni: ovvero dai testi di nuova composizione alle modifiche dei testi antichi o viceversa da queste a composizioni posteriori), nonché di valutare se sulla riscrittura influisca in qualche modo la rilettura di altri testi – corretti o no – del complesso sottoposto a revisione. Così orientata, l'indagine permetterà di individuare, sulla base della peculiarità dei rapporti che le singole varianti intrattengono tra di loro e con l'intero sistema delle modifiche, alcune modalità prammatiche dell'operazione correttoria; di ricostruire insomma, almeno per ipotesi e parzialmente, il lavoro di Borges.

1. Dalla *riscrittura* alla *riscrittura*

La caratteristica più saliente della *riscrittura* borgesiana sta nella fortissima coerenza che, lungo l'intero processo di revisione, presentano le scelte sostitutive. Il lavoro correttorio appare insomma frazionato nel tempo e come dilazionato: nel momento in cui si attuano, gli interventi realizzano solo *parzialmente* la finalità perseguita rinviandone il compimento a successive revisioni. Tale particolarità fa sì che solo un inventario *stratificato* delle modifiche possa rappresentare in maniera completa i nessi di coesione che relazionano variante a variante. Tuttavia un discorso sulle dinamiche interne alle operazioni di riscrittura, non può non prendere le mosse dal caso più elementare ed evidente di condizionamento, quello che si manifesta, nella sincronia della revisione, sotto forma di iterazione di una stessa modifica. Vicende di questo tipo sono generalmente da riportare a motivazioni strettamente lessicali, e di norma trovano riscontro nell'abbandono progressivo o nella progressiva assunzione in uso di un certo termine. I campioni esaminabili sono numerosi, e possono raccogliersi tipologicamente in tre gruppi a seconda che a ricorrere sia il termine abbandonato, quello instaurato o entrambi. Casi semplici sono costituiti – per fare solo qualche

esempio – dal passaggio, in L43, da *combadura a curva* sia ne *El jardín botánico* 7 («como dobladas por la combadura celeste») che in *La Plaza San Martín* 13 («cuyas piadosas combaduras»); dallo spostamento *repleto* → *poblado* operato, in E64, in tre luoghi: *Benarés* 39, *Campos atardecidos* 3 e *Fundación mitológica de Buenos Aires* 11 (CSM)⁴, e nei primi due riguardante la stessa immagine comparativa «repleta como un sueño»; o ancora dalla modifica *hoy* → *ahora* attestata in *Inscripción sepulcral* 9 e *Rosas* 36 in EF69. Già maggior rilievo assume la doppia sostituzione in sincronia di *realizar* prima (L43) e di *resentir* poi (EF69), in *La Recoleta* 37 («lo realicé en la Recoleta» → «lo resentí en la Recoleta» → «Estas cosas pensé en la Recoleta»), e in *Amanecer* 11 («realicé la tremenda conjetura» → «resentí la tremenda conjetura» → «reviví la tremenda conjetura»); o la simultanea (EF69) scomparsa, da cinque testi, di sintagmi in cui l'astratto *umiliazione* è riferito ad entità inanimate:

la humillación de las casas, *Barrio reconquistado* 8
 humilla las seniles butacas, *Sala vacía* 23
 casas / miedosas y humilladas, *Arrabal* 5-6
 redime las calles humilladas, *Sábados* 7
 pobre cielo humillado, *Despedida* 9-10

Colpiscono la sistematicità e la sincronia di questi interventi; ma, come ricordavo sopra, la prima non sembra affatto, in Borges, dipendente dalla seconda. Emendamenti di questo stesso tipo possono attuarsi, con la stessa sistematicità, nella diacronia della revisione. *Pues* passa a *porque* in quattro testi, *Rosas* 22, *Cercanías* 3, *Las calles* 15, *Fluencia natural del recuerdo* 11 (CSM), rispettivamente in L43, E54, EF69, E74; *memoria*

4. Tutti i testi citati, tranne quelli di *Fervor de Buenos Aires* (FBA), saranno accompagnati dal riferimento alla raccolta cui appartengono. Utilizzerò le seguenti sigle: LE (*Luna de enfrente*), CSM (*Cuaderno San Martín*), H (*El Hacedor* 1960), OM (*El otro, el mismo* 1964, ma comprendente poesie dal 1934 al 1967), ES (*Elogio de la sombra* 1969), OT (*El oro de los tigres* 1972), RP (*La rosa profunda* 1975), MH (*La moneda de hierro* 1976), HN (*Historia de la noche* 1977), C (*La cifra* 1981). Con (*Los conjurados* 1985). Per FBA, LE e CSM i rimandi sono alle prime edizioni, per gli altri testi seguo l'edizione E77 (16esima ristampa del 1986).

sostituisce *recuerdo* in cinque luoghi in tre momenti diversi: *Llaneza* 6 in E58, *Rosas* 14 in E64, *Caminata* 7 (in cui *recuerdo* è variante introdotta da L43), *Antelación de amor* 8 (LE) e *Barrio Norte* 15 (CSM) in EF69 ed ELC69. Caso misto dunque quest'ultimo, come la maggior parte di quelli più vistosi, adducibili a comprova della duplice dimensione nella quale si esplica la coerenza correttoria di Borges.

Copiosa potrebbe essere anche la campionatura relativa ai due altri tipi suaccennati, quello in cui all'abbandono ripetuto di uno stesso termine corrisponde una pluralità di scelte sostitutive, e quello, inverso, nel quale si replica la variante istituita. Solo a titolo di esempio cito le espunzioni di *copiar* (L43) nei contesti simili di *La vuelta* 6 («he copiado andanzas de antaño» → «he repetido antiguos trayectos»), e di *Alquimia* 19 («copia los meandros» → «sigue los meandros»); di *acallar* (L43) in sintagma sinestesico sia in *La Recoleta* 28 («se acalla el simulacro de los espejos» → «caduca el simulacro de los espejos») che in *Atardeceres* 8 («y acalla el barullero resplendor», espunto); di *brioso* (E64) in *La noche de San Juan* 7 («briosa llamarada» → «alta llamarada»), e in *Los llanos* 14 (LE) («briosa intensidad» → «larga intensidad»); di *advertir* (E54) in *La vuelta* 8-9 col più neutro *ver*, e nella vicina *Resplendor* 13 con *notar*. A tali cadute fa riscontro la comparsa di termini nuovi destinati ad avere una frequenza significativa nella «futura», ma spesso già «coeva», produzione borgesiana. In *Ausencia* 1 «vida inmensa» passa a «vasta vida» in EF69, edizione nella quale anche «tiempo generoso e incierto» di *Caminata* 25 si modifica in «tiempo vasto y generoso». L'aggettivo *vasto* non è mai attestato nelle prime edizioni di FBA, LE e CSM, e compare nell'opera in versi solo dopo il '60 facendo registrare un totale di circa 30 occorrenze⁵; così

5. I dati relativi alle frequenze provengono dalle *Concordanze dell'opera in versi di J.L. Borges* (in fase di allestimento per la stampa), realizzate con l'ausilio del programma DBT (Data Base Testuale) elaborato dal dottor Eugenio Picchi dell'Istituto di Linguistica Computazionale del C.N.R. di Pisa.

L'assenza dell'aggettivo *vasto* dal lessico delle prime raccolte stupisce se si pensa che in questo periodo è già ricco quello che A. BARRENECHEA definisce il dizio-

magia ed i suoi derivati compaiono due sole volte nelle redazioni originarie, mentre è altissima la loro frequenza nella produzione successiva al '40, il che spiega pienamente le modifiche di *Amanecer* 32 «que logran en común alquimia las ánimas» → «que logran en compartida magia las almas» e *Despedida* 3 «el mar será un milenio entre nosotros» → «el mar será una magia entre nosotros»⁶.

Su di un piano di maggiore significatività si collocano quei riscontri che testimoniano connessioni dirette (ma non immediatamente visibili) tra emendamenti diversi e compensatori.

Il seguente brano di *Atardeceres* (vv. 19-21):

En el poniente pobre
la tarde mutilada
rezó un Avemaría de colores.

subisce in L43 la correzione dell'ultimo verso, che si modifica in «fue unos vanos colores», e in EF69 quella del primo e, di nuovo, quella del terzo, così che il testo diventa:

En el incierto ocaso
la tarde mutilada
fue unos pobres colores.

La vicenda non è complessa, ma le istanze a correggere e le scelte sostitutive rivelano una interessante dinamica intertestuale. Le modifiche di EF69 esemplificano due vicende di

nario della vastità, cfr. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires 1984 (1957¹), in particolare pp. 18-34.

6. Oltre che per ripensamenti e scelte lessicali, un discorso dello stesso tipo è fattibile per modifiche che interessano la struttura morfosintattica della frase. Per una trattazione complessiva del problema rinvio al mio *Per uno studio...*, cit., limitandomi qui a dare un solo esempio. In EF69 il v. 4 di *Las calles* «molestadas de prisa y ajetreos» passa a «molestada de turba y de ajetreos», ed il v. 6 da «enternecida de penumbra y ocaso» (lezione di L43) a «enternecida de penumbra y de ocaso»; le due modifiche sono strettamente connesse tra loro, ma l'intervento si replica nello stesso anno al v. 7 di *La Recoleta*, che passa da «hecha de mármol, de rectitud y sombra interior» a «de sombra y de mármol», al v. 6 di *Caminata* «hecha de miedo, sombra y líneas sencillas» → «hecha de vago miedo y de largas líneas», ed infine al v. 17 di *Calle con almacén rosao* (LE), «las veredas de la tierra y el agua» → «los caminos de la tierra y del agua».

implicazione, una contigua, l'altra a distanza. Il passaggio da «vanos colores» a «pobres colores» e quello da «poniente pobre» a «incierto ocaso» sono evidentemente connessi, ed il primo compensa il secondo. Ma entrambi – a mio parere – sono parte di un piccolo sistema di compensi che si attiva tra *Atardeceres* e due testi a questo abbastanza prossimi: *Caminata* e *Despedida*. Da *Caminata* può provenire l'*incierto* di v. 19, aggettivo che qui cade, proprio in EF69, al v. 25 («tiempo generoso e incierto» → «tiempo vasto y generoso»); mentre per contro la modifica che interessa il v. 9 di *Despedida*, che passa da «pobre cielo» a «firmamento», risente con buona probabilità della correzione che, nello stesso anno, e ad un solo testo di distanza, ha interessato il v. 21 di *Atardeceres* («vanos colores» → «pobres colores»)⁷. I versi esaminati consentono di spostare l'attenzione dai casi di semplice iterazione della modifica a quelli, più complessi, di emendamenti dovuti a processi di implicazione intertestuale.

Prendiamo le mosse da alcuni frammenti di *El truco*; la versione di S è:

- 6 y una risueña génesis
va poblando el tiempo usurpado
con los brillantes embelecocos
de una mitología criolla y tiránica.
[...]
- 17 Una gauchesca lentitud
va refrenando las palabras
que por declives patrios resbalan
[...]
- 22 los jugadores en fervor presente
copian remotas bazas

quella finale:

y una creación risueña
va poblando el tiempo robado
con las floridas travesuras

7. Ad un diverso tipo di implicazione intertestuale è, ma lo vedremo più oltre, da riportare la scelta, operata in L43, di eliminare l'immagine «rezó un Avemaría de colores».

de una mitología casera.
 [...]

Una lentitud cimarrona
 va demorando las palabras
 [...]

los jugadores de esta noche
 copian antiguas bazas

Tutte le varianti sono di EF69 tranne quelle dei vv. 6 e 17, operate in L43. Di quella del verso 6 discuterò più avanti, anticipando qui soltanto che il passaggio *génesis* → *creación* si deve ad una implicazione dal vicino *El jardín botánico*. Delle correzioni di EF69, quattro, quelle dei versi 8, 19 (espunto), 22 e 23, sono connesse alla revisione, coeva, di testi molto prossimi, e tre addirittura a modifiche della sola *Calle desconocida*. Vediamole nel dettaglio.

Il v. 8 passa da «con los brillantes embelecós» a «con las floridas travesuras». Sia *embeleco* che *travesura* sono termini che appartengono esclusivamente al lessico della produzione giovanile: il primo ricompare solo una seconda volta in *La fundación mitológica de Buenos Aires* 15 (CSM), il secondo fa registrare due occorrenze entrambe in FBA (*Calle desconocida* 14 e *La noche de San Juan* 8). L'utilizzazione di *travesura* come variante sostitutiva, in epoca così tarda, costituisce un caso abbastanza atipico e contraddice una norma correttoria caratterizzata invece dalla intenzione di *aggiornare* il lessico delle prime raccolte. Ma una valutazione attenta delle implicazioni intertestuali che orientano la scelta, dà pienamente conto di questa variante; si tratta infatti di una modifica connessa alla sostituzione coeva, nella vicina *Calle desconocida* 14, di «travesuras de columnitas y aldabas» con «modestas balaustradas y llamadores»: la caduta di *travesura* è compensata dal suo immediato accoglimento al v. 8 di *El truco*.

Anche l'espunzione, di EF69, del v. 19 «que por declives patrios resbalan» sembra dipendere da una modifica che, nella stessa edizione, interessa *Calle desconocida*. Si tratta della correzione dei vv. 4-6 – dei quali mi occuperò più a fondo nel terzo paragrafo –, che passano da

y la venida de la noche se advierte

5 como una música esperada
 no como símbolo de nuestra primordial nadería

a

y la venida de la noche se advierte
como una música esperada y antigua
como un grato declive.

Con la *nuova* lezione del v. 6 si troverà a dover fare i conti il v. 19 di *El truco*, in un certo senso *doppione* della stessa immagine. Anche il passaggio *remoto* → *antiguo* al v. 23, può essere interno a questo insieme di rapporti, replica infatti l'istituzione di *antiguo* al v. 5 di *Calle desconocida*. Per quanto concerne infine la modifica di v. 22 da «los jugadores en fervor presente» a «los jugadores de esta noche», i testi implicati sono due e rispetto a questi la modifica di *El truco* – l'esplicitazione di un deittico – fa invece da *input*. Si tratta del v. 6 di *Final de año* che, sempre in EF69, varia «la altiplanicie de la medianoche serena» in «la altiplanicie de esta noche», e del v. 3 di *Un patio* che passa da «La gran franqueza de la luna llena» a «Esta noche, la luna, el claro círculo».

Un riscontro del rapporto spaziale in cui si trovano non solo i testi connessi alle varianti di *El truco*, ma anche molti di quelli dai quali ho tratto gli esempi sin qui esibiti, permette un rilievo interessante: i fenomeni di iterazione delle modifiche, e quelli di implicazione o compenso caratterizzano in maniera particolarmente vistosa poesie tra loro vicine. Ma si possono segnalare altre varianti che vincolano i testi iniziali della raccolta⁸: L43 sostituisce per ragioni foniche *aún no* al v. 3 di *Calle desconocida* e al v. 26 del contiguo *El jardín botánico*; un chiaro caso di compenso si registra poi tra il v. 16 della prima («se me adentró en el corazón anhelante», che L43 varia in «entró en mi vano corazón»), ed il v. 5 della seconda (dove «su vana lumbrerada de hojas» perde nello stesso anno *vano* appena istituito nella poesia immediatamente preceden-

8. Che, ricordiamo, si presentano in questo ordine: *Las calles*, *La Recoleta*, *Calle desconocida*, *El jardín botánico*, *La Plaza San Martín*, *El truco*, *Final de año*, *Un patio*.

te e diventa «su lumbre de hojas»). *Condizionamenti* si riscontrano ancora tra *Las calles* e *Calle desconocida* (la caduta al v. 13 di quest'ultima dell'aggettivo *austero* dal sintagma «casas austeras» è dettata dal v. 9 di *Las calles* che ha «austeras casitas»); e tra *La Recoleta* e *La Plaza San Martín* (la modifica di EF69, al v. 22 di quest'ultimo, da «el puerto se abre a latitudes lejanas» a «el puerto anhela latitudes lejanas», è almeno suggerita dal lavoro condotto, nello stesso 1969, sui vv. 18-19 de *La Recoleta*, che passano da «Equivocamos tal paz de vida con el morir / y alabamos el sueño y la indiferencia a «Equivocamos esa paz de vida con la muerte / y creemos anhelar nuestro fin / y anhelamos el sueño y la indiferencia»), ecc. E si potrebbe continuare; ma credo che i campioni citati sostengano a sufficienza una ipotesi che era già possibile avanzare sulla base dei dati esterni della cronologia della produzione borgesiana, e specificamente del rapporto in cui il processo correttivo sta con l'intera vicenda editoriale di FBA. Il fatto che le revisioni interessano quasi tutte le riedizioni dei *Poemas* prima e dell'*Obra poética* poi, suggerisce quanto meno il sospetto che quelle siano state *conseguenza*, molto più che *causa* di queste. Le nuove edizioni sono infatti chiaramente motivate dalla necessità di integrare il *corpus* dell'opera poetica con i testi di nuova composizione (i componimenti di *Otros poemas* fino alla E62, quindi *El otro, el mismo* in E64⁹, *Para las seis cuerdas* in E66, *Elogio de la sombra* in E69, e così via). E la revisione di EF69, lungi dal contraddire questo dato, non fa che confermarlo; la sua entità appare infatti del tutto congrua all'importanza della iniziativa editoriale cui è legata in quanto non solo inaugura, quasi in contemporanea con *Elogio de la sombra* (questa in agosto, *Fervor* in settembre) la nuova collana Emecé intitolata «Obra poética de Borges» (che da ora in poi accoglierà tutte le prime edizioni delle nuove raccolte poetiche), ma costituisce anche, dopo

9. Successivamente accresciuta in E66 ed E67, e comprendente, fino ad E72, i testi poetici di *El hacedor* (1960). Sulle vicende editoriali e le varianti di H e OM cfr. il mio *Ancora su variantistica borgesiana. La produzione poetica dal 1930 al 1967*, «Studi Ispanici», 1990.

la *princeps* dal 1923, la prima riedizione della raccolta in volume singolo.

I casi trattati non solo sostengono questa prima parziale ipotesi, ma consentono di precisarla e di cominciare a far luce su come Borges abbia concretamente lavorato alle revisioni. Mi pare cioè che la dinamica che si può ricostruire sulla base dei rapporti intertestuali tra le varianti, induca decisamente a congetturare che il lavoro di riscrittura non abbia interessato i singoli testi in momenti dislocati nel tempo, ma che si sia attuato entro un periodo circoscritto e presumibilmente abbastanza ristretto. Ritengo insomma che si possa parlare di una revisione sistematica, condotta a tappeto sull'intero corpo della raccolta, e, di più, attuata seguendo l'ordine delle poesie. Il che non esclude, ovviamente, che alcuni testi possano essere stati revisionati separatamente o che certe modifiche possano essere dettate da stimoli anche di origine tutta esterna al momento della revisione¹⁰; tuttavia sono troppo numerose, per non essere significative, le varianti che trovano spiegazione in condizionamenti determinati dalla prossimità spaziale dei testi e da quella temporale delle fasi di lavoro. Molti dei casi che mi accingo a trattare – più complessi di quelli dai quali sono partito – corroboreranno, spero, questa ipotesi.

Las calles, Arrabal e Barrio reconquistado presentano un interessante caso di condizionamento reciproco. I vv. 3-6 di *Las calles* sono in S:

No las calles enérgicas
molestadas de prisas y ajetreos,
sino la dulce calle da arrabal
enternecida de árboles y ocasos

EF69 corregge:

No las ávidas calles,

10. Ad esempio, l'espunzione, in EF69, dei versi iniziali di *Sábados* («Benjuí de tu presencia / que iré quemando luego en el recuerdo y miradas felices / de bordear tu vivir.») potrebbe trovare il suo impulso nel giudizio negativo che Borges ne dà nel 1966 durante una intervista concessa a Jean de Milleret. (J. de MILLERET, *Entrevistas con J.L. Borges*, pp. 86-87).

incómodas de turba y de ajetreo
sino las calles desganadas del barrio
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso

Prima di esaminare il verso aggiunto, va detto dell'acquisto di *desganado*, termine non influente nei rapporti intertestuali che cercherò di descrivere. *Desganado* e *desgano* sono termini non estranei alla produzione del decennio del venti: sono attestati – in contesti che sviluppano una tematica specificamente *criolla* – in *Elegía de los portones* (CSM), *La noche que en el Sur lo velaron* (CSM) e nei *Versos para Fernán Silva Valdés*^{10bis}. L'aggettivo appare dunque pienamente organico al linguaggio del primo Borges, e il suo riuso documenta – insieme al caso già visto di *travesura* in *El truco* 8 – come alla tendenza a *contaminare* il lessico originario con quello proprio delle epoche dei rimaneggiamenti, faccia riscontro, per quanto in sporadici casi, un recupero, in fasi avanzate della correzione, di parole cadute in disuso¹¹. Ma la spinta al passaggio da «la dulce calle» a «las calles desganadas» va spiegata in altro modo, e individuata nella intenzione di costruire una struttura di precisi parallelismi oppositivi, congrua alla forza con cui si vuole esprimere la difformità dei due tipi di *calles*, quelle del centro e quelle della periferia. La sostituzione del generico *dulce* con *desganado* è conseguente a quella di *enérgicas* con *ávidas*, ed ottiene di opporre due aggettivi semanticamente contrari (il che non era nella lezione di S) in una avversativa che articola in chiasmo i due sintagmi.

L'acquisto del nuovo verso «casi invisibles de habituales» è forse un portato della variante del v. 4 «incómodas de turba y de ajetreo», che introduce la prospettiva di un io parlante; ma il suo interesse maggiore sta nel fatto che connette a *Las calles* i luoghi di due testi di FBA e le correzioni cui sono

^{10bis}. In «Proa», n. 14, dicembre 1925.

11. Un ulteriore esempio – forse più rilevante – del fenomeno è costituito dalla correzione di E72 al v. 25 de *La Chacarita* (CSM), che passa da «y convencido de corruptibilidad el suburbio» a «y convencidas de mortalidad las orillas». Lo incontreremo più oltre.

sottoposti. Il primo caso riguarda *Arrabal*: la connotazione di *apatia* insita nel *desganado* istituito al v. 5, in un contesto contenente *arrabal*, è recepita dalla nuova lezione dei versi incipitali di questo testo, che passano, in EF69, da

El arrabal es el reflejo
de la fatiga del viandante

a

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio,

Il secondo caso è costituito da *Barrio reconquistado* i cui versi d'apertura, ritoccati nello stesso 1969, permettono di supporre un percorso bidirezionale verso e da *Las calles*: la versione originaria

Nadie justipreció la belleza
de los habituales caminos

può aver costituito, in ragione di un collegamento memoriale, l'impulso genetico di quel «casi invisibles de habituales» (il tema di *Barrio reconquistado* è la riscoperta, dopo un temporale, della bellezza delle strade della periferia, che l'abitudine ha reso non più percepibili); e, per contro, il nuovo verso di *Las calles* può essere responsabile della modifica che riduce i due versi all'unico

Nadie vio la hermosura de las calles

espungendo *habituales*, ripetitivo rispetto al nuovo verso di *Las calles*, e istituendo *vio*, che mi pare difficile pensare indipendente da *invisibles*.

A conclusione di questa prima parte, una variante di *La vuelta*, consente, oltre che di discutere un ulteriore caso di intertestualità, di avanzare una seconda ipotesi relativa ad una particolare modalità del lavoro di revisione.

Il verso incipitale di *La vuelta* presenta tre versioni:

Después de muchos años de ausencia S
Al cabo de los años E66
Al cabo de los años del destierro EF69

Il motivo centrale di questo testo – di notevole rilievo nel

contesto di FBA – è autobiografico: il *ritorno* del titolo è quello del giovane Borges a Buenos Aires dopo i sette anni trascorsi in Europa, e la poesia costituisce il luogo in cui, in modo organico, si esprime un tema che attraversa numerosi testi della raccolta, quello del suo riconoscimento, e della sua riappropriazione. L'intera FBA può leggersi come una *búsqueda*, sulla scorta di segnali frammentari e sfocati, di una realtà perduta e che si vuole recuperare, ma allo stesso tempo come un processo di *conoscenza* del *nuovo*, di quanto cioè non trovava riscontro nella memoria di Jorge. È rispetto a questo ambito di significati che assume particolare interesse la vicenda del primo verso. La caduta della specificazione «de ausencia» si deve, credo, alla intenzione di evitare la rima assonante tra *ausENCIA* e *infANCIA* del secondo verso («*busqué la casa primordial de la infancia*»). Sulla scelta, radicale, della soppressione del genitivo, che cancella un elemento importante nella complessiva economia del messaggio, ritorna EF69 che ricostruisce il sintagma nella sua struttura di partenza, utilizzando però *destierro*, che soddisfa le motivazioni della caduta di *ausencia*. L'interesse della modifica sta nella diversa valutazione che la scelta di *destierro* esprime relativamente al periodo di residenza europea. Si tratta di un cambio radicale di prospettiva: in quella del Borges settantenne il ritorno a casa è presentato come il *rientro in patria di un esule*. Sappiamo bene come l'acquisizione di un sentimento di argentinità sia stato graduale e successivo al rientro in Argentina, e come alla sua maturazione abbia contribuito in misura rilevante proprio quell'atto di appropriazione della realtà argentina che sta dietro le tre raccolte del decennio del '20¹². La correzione di EF69 ha come retroterra questo processo, e a questo è parallelo e complementare un altrettanto graduale ridimensionamento del *valore* del periodo europeo.

Il contesto entro cui valutare l'integrazione di EF69 è co-

12. Cfr. RAMONA LAGOS, *Jorge Luis Borges 1923-1980. Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo*, Barcelona 1986, in particolare i primi due capitoli della prima parte.

stituito da almeno altri due interventi correttivi operati su poesie della raccolta. Il primo riguarda *Arrabal*, che esprime in maniera emblematica il processo di appropriazione dello spazio urbano; la parte finale del testo è in S:

y sentí Buenos Aires
y literaturicé en la hondura del alma
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
en el caserío sosegado.

Questa conclusione, che Anita Barrenechea giudica «ineficaz»¹³, e che esplicita le fasi del processo: *rivelazione* (y sentí), *introtazione* (en la hondura del alma) e *comunicazione* (literaturicé), diventa in L43 radicalmente altra cosa. Argomento centrale è ora l'opposizione tra *esperienza argentina* ed *esperienza europea*: i cinque versi finali del passo sono riscritti:

y sentí Buenos Aires:
esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios
yo he estado siempre (y estaré) en Buenos Aires.

Al riconoscimento di Buenos Aires come *realità* presente e sua propria è conseguente una operazione di *de-realizzazione* della esperienza europea. Niente di tutto questo era in S. L'intervento non comporta, per riprendere la Barrenechea, una maggiore efficacia del finale, ma conferisce un altro finale al poema, quello sollecitato dalla prospettiva *ulteriore* del Borges adulto che *rilegge e riscrive* una fase della propria esperienza esistenziale e culturale. Il secondo intervento legato in qualche modo a quello di *La vuelta*, è costituito dalla correzione dei versi finali di *Las calles* (altro testo in cui si tematizza il processo descritto), che da

Hacia los cuatro puntos cardinales
se han desplegado como banderas las calles;

13. A. BARRENECHEA, *op. cit.*, p. 14.

ojalá en mis versos enhiestos
vuelen esas banderas.

passano, in EF69, a

Hacia el Oeste el Norte y el Sur
se han desplegado – y son también la patria – las calles,
ojalá en los versos que trazo
estén esas banderas.

correzione che ottiene una enfaticizzazione del tema della patria, al prezzo però della perdita di un gioco di analogie metaforiche sobriamente alluso.

Ma, come ho anticipato, le modifiche al primo verso di *La vuelta* rivestono un interesse tutto particolare, perché ci permettono di conoscere un importante dettaglio relativo al modo in cui Borges lavorò alla revisione. La vicenda

de ausencia → Ø → *del destierro*

stimola per lo meno l'ipotesi che alla nuova lezione di EF69 concorra in maniera determinante la vecchia di S: «del destierro» appare infatti variante molto più attendibilmente diretta della redazione di S, che non di quella di E66, che aveva cancellato il genitivo. L'ipotesi è, a mio parere, abbastanza suggestiva: la più radicale e massiccia operazione di riscrittura, quella di EF69, potrebbe essere avvenuta *in presenza* del testo originario. Borges, che nel 1969 era già del tutto cieco e si serviva di intermediari sia per la scrittura che per la lettura, avrebbe insomma prodotto EF69 accompagnando all'operazione di revisione di E66 una rilettura di quella sorta di incunabolo che era ormai l'edizione Serrantes. Cercherò di sostenere tale ipotesi – che dice molto sul rapporto particolarmente contraddittorio che ha legato Borges a questi primi testi – adducendo a seguito alcuni campioni che mi sembrano particolarmente convincenti.

Abbastanza vicina alla vicenda di *La vuelta* è quella che interessa il v. 3 de *La Recoleta*. In S il verso si leggeva: «irrealizados por tanta grave certidumbre de muerte»; coerentemente con l'orientamento correttorio responsabile della caduta di numerosissimi aggettivi, L43 modifica «grave certidumbre»

in «certidumbre», scelta replicata più avanti al v. 33 dove «grave horror» passa, nella stessa L43, a «horror». La lezione di L43 regge invariata fino ad EF69 che riscrive: «por tantas nobles certidumbres del polvo»: lezione *nuova*, certo, ma inequivocabilmente dovuta al *graves* di S. Non occorre abbandonare questo testo per incontrare un altro caso. I vv. 17-19 subiscono ben quattro revisioni, e gli interventi sono centrati sui due verbi sui quali si incardina l'avversativa. Le fasi redazionali sono le seguenti:

- S equivocamos tal paz de vida con el morir
 y mientras creemos anhelar el no ser
 lanzamos jaculatorias a la vida apacible
- L43 equivocamos tal paz de vida con el morir
 y mientras creemos alabar el no-ser
 alabamos el sueño y la negligencia
- E58 come L43 con la sola sostituzione di *indiferencia* a *negligencia*
- E64 equivocamos tal paz de vida con el morir
 y alabamos el sueño y la indiferencia...
- EF69 Equivocamos esa paz con la muerte
 y creemos anhelar nuestro fin
 y anhelamos el sueño y la indiferencia»

L'interesse di questo campione non sta solo nel fatto che EF69 recupera un verso (e una struttura logico-sintattica) di cui E66 non reca più traccia, ma soprattutto nel fatto che *anhelar*, il verbo che finalmente risolve il parallelismo tra le due frasi coordinate, appartiene *solo* alla redazione di S, e da questa, non avrei dubbi, proviene. Nessun commento richiedono i casi di *Jardín* 2 e di *Sábados* 34: «sierras ásperas» della prima passa in L43 a «sierras áridas», e regge fino alla revisione del '69 che ripristina «sierras ásperas»; «soy tan sólo un anhelo» della seconda diventa «soy tan sólo un deseo» nel '43 per riassumere nel '69 la forma originaria «soy tan sólo un anhelo». In *Benarés* 35 «que mientras brujuleo las imágenes» passa in L43 a «que mientras juego con inciertas metáforas» per fissarsi in EF69 nella lezione «que mientras juego con dudosas imágenes», dove *dudosas* riscrive *inciertas*, e *metáforas* cede contro il vecchio *imágenes*. In *Resplandor*, EF69 interviene sulla lezione di E66:

Nos duele sostener esa luz tirante y distinta,
que es una alucinación que impone al espacio

riscrivendola

Nos duele sostener esa luz tirante y distinta
esa alucinación que impone al espacio

recuperando la ripetizione anaforica presente nella redazione
di S (vv. 8-10), che suonava

Nos duele sostener esa luz tirante y distinta
esa luz tan sin causa
que es una alucinación que impone a la vida

In *Ausencia* 17-18, E66 modifica il secondo verso degli origi-
nari

¿En qué hondonada empozaré mi alma
donde no pueda vigilar tu ausencia

in «donde no pueda vigilarme tu ausencia» sovvertendo com-
pletamente il rapporto istituito in S tra il soggetto e l'oggetto
ausencia; la revisione di EF69 ripristina il senso di S modifi-
cando

¿En que hondonada esconderé mi alma
para que no vea tu ausencia

E l'esemplificazione può certamente arricchirsi estendendosi
anche a LE e CSM.

Si può obiettare che si tratta di semplici coincidenze non
inequivocabilmente probanti; si potrebbero anche citare due
o tre (non sono di più) luoghi in cui il testo di S viene ristabi-
lito da revisioni diverse da quella del 1969¹⁴; ritengo tuttavia
che non si possano nutrire dubbi sulla avvenuta rilettura di S
nel corso della correzione di EF69. E la certezza mi viene da
casi più clamorosi e convincenti di quelli sopra citati, casi in
cui non si verificano semplicemente ritorni indietro della le-

14. Ad esempio *Remordimiento por cualquier defunción* 12 passa in L43 da «Aun lo que pensamos» ad «Hasta lo que pensamos» per ritornare alla lezione di S in E77; in *Resplandor* l'*advertir* del verso finale – «el soñador advierte que duerme» – passa a *percibir* in L43, ridiventa *advertir* in E64, e viene infine sostituito da *soñar* in E72.

zione, bensì cambiamenti determinati da implicazioni tra la redazione anteriore a EF69 e quella di S. Ne mostro due.

Il primo è il passo conclusivo di *Arrabal*, cui, per altra ragione, ho già fatto cenno sopra; il testo di S è:

y mis miradas comprobaron
gesticulante y vano
el cartel del poniente
en su fracaso cotidiano
y sentí Buenos Aires
y literaturicé en la hondura del alma
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
en el caserío sosegado.

in EF69 i versi si leggono:

y divisé en la hondura
los naipes de colores del poniente
y sentí Buenos Aires.
Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.

Se tra queste due redazioni non fossero attestate lezioni intermedie, nessuno avrebbe difficoltà a riconoscere un caso di compenso tra la caduta del verso «y literaturicé en la hondura del alma» e il recupero del termine *hondura* nel verso di nuovo conio «y divisé en la hondura» che riscrive «y mis miradas comprobaron». Ma non è così: tra la prima e l'ultima lezione citata c'è quella stabilita da L43 (che è quella su cui interviene EF69), ed in questa, che mantiene immutati i primi cinque versi del passo, il verso dal quale dovrebbe provenire *hondura* non si legge più, perché è stato sostituito da «esta ciudad que yo creí mi pasado».

Il secondo caso è forse ancora più clamoroso, e allo stesso tempo più nascosto. Si tratta di una modifica che interessa il v. 12 di *Benarés*. Il brano è in S:

El sol salvaje
[...]
[...] ha de estrujar los muros
de colores borrachos

EF69 corregge

El brusco sol
[...] escalará los muros

La variante che ci interessa è l'acquisto di *escalar* contro *estrujar*. Quest'ultimo verbo era già caduto in *La guitarra* 31 durante la revisione di L43, ed *escalar* si ritrova in una espressione, vicina a quella di *Benarés*, in *Apuntamiento de Dakar* 15 di LE («el sol como un ladrón escala los muros»). Si potrebbe ipotizzare che l'*escalar* di *Benarés* documenti un recupero dal componimento del 1925; a me pare invece più convincente una congettura più facile: che la fonte di quell'immagine stia (magari anche come stimolo al riaffiorare del verso di *Apuntamiento de Dakar*) nella stessa FBA, in *Ciudad*, poesia antecedente, anche se non immediata, di *Benarés*. I versi che interessano sono:

Colores impetuosos
escalan las atónitas fachadas.

verosimilmente *richiamati* anche dalla vicinanza dei sintagmi «colores impetuosos» e «colores borrachos». Niente di particolarmente interessante in tutto questo, tranne il dettaglio che *Ciudad* non fa più parte di *Fervor de Buenos Aires* fin da L43, e dunque è presente esclusivamente in S. Se è plausibile un legame tra i due passi, esso costituisce una ulteriore prova a sostegno della presenza di S durante la revisione di EF69; e costituisce anche il primo esempio del fenomeno di cui mi accingo a parlare, quello dei condizionamenti della riscrittura da parte della *rilettura*.

2. Dalla *rilettura* alla *riscrittura*

Tra i primi esempi forniti in queste pagine si ricorderà un brano di *El truco* (vv. 6 e sgg.) sul cui primo verso mi ripromettevo di tornare. Si trattava di «una risueña génesis», variato in L43 in «y una creación risueña». La sostituzione, di per sé non di grande interesse, esemplifica un tipo di interferenza tra i testi della raccolta, del tutto particolare ed in gra-

do di dar ragione di numerose modifiche non riconducibili né a scelte analoghe già operate, né a ragioni di compenso entro il sistema delle modifiche, né ancora alla coeva attività di scrittura.

Nei casi che esamineremo, il rapporto tra lezione variata e altri luoghi dell'insieme revisionato si presenta più nascosto e sfuggente; quei luoghi costituirebbero infatti, o perché non interessati da correzioni o perché rimanipolati solo in parte, reperti piuttosto a sfavore che non a sostegno di una ipotesi di connessione. Eppure quei vincoli sono di fatto, nella complessa dinamica che caratterizza il processo correttivo, forme, per quanto particolari, di *implicazioni*. Se si tiene dovutamente in conto che la prassi di revisione comporta, per sua stessa natura, un atteggiamento costantemente interrogativo, nel quale sono nella stessa misura potenziali *rifiuto e conferma*, non va sottovalutata l'eventualità che, oltre a modifiche dipendenti da – o determinanti – altre modifiche, il processo di revisione presenti anche correzioni dipendenti da – o determinanti (ma questi sono casi evidentemente non accertabili) *riconferme* operate in sede di rilettura. Tale possibilità si realizza ovviamente più di frequente nel caso di revisioni nelle quali l'intervento correttivo si presenta in misura particolarmente vistosa, poiché in queste la scelta conservativa costituisce una risposta alla *rilettura* non meno «forte» della scelta innovativa, e dunque non meno incidente all'interno della rete di rapporti che relaziona le correzioni tra loro ed a tratti del macrotesto.

La modifica *génesis* → *creación* si deve, credo, alla intenzione di evitare una seconda comparsa del termine, quasi a ridosso del v. 25 di *El jardín botánico*:

que hubo Dios de sentir antes del génesis

sul quale Borges è appena intervenuto, correggendo

que sintió Dios antes del génesis.

Come si vede il rimaneggiamento non interessa in particolare il termine *génesis*; tuttavia il fatto stesso che quel verso sia stato oggetto di revisione, ne rende i componenti attivi entro

il sistema cui la variante va riferita. Durante la correzione di L43, Borges si trova insomma a considerare, a breve distanza l'uno dall'altro (in S *El jardín botánico* precede di due testi *El truco*) due versi nei quali compare, per di più rilevato in clausola, lo stesso termine *génesis*. Di qui la spinta a correggere.

Di un'altra modifica avevo promesso, all'inizio del lavoro, di ipotizzare le ragioni; mi riferisco al verso «rezó un Avemaría de colores» di *Atardeceres* variato in L43 in «fue unos vanos colores». La modifica è, mi pare, connessa a quelle che interessano, nell'ambito della stessa revisione (L43), due luoghi di poesie antecedenti *Atardeceres: Benarés* 30-31, «la voz del almuédano / que ya rezó el disperso rosario de los astros» e *La noche de San Juan* 12-13 «la soledad rezando / el disperso rosario de los astros». Delle tre immagini, la revisione di L43 conserva solo quella del testo intermedio: cade del tutto il v. 31 di *Benarés*, si modifica quello di *Atardeceres*. A mio parere responsabile di entrambe le modifiche è *La noche de San Juan*, cioè l'unico luogo in cui l'immagine si mantiene. L'ipotesi può sembrare un po' azzardata per quanto concerne *Benarés*, poesia che precede *La noche de San Juan*, ma mi pare addirittura ovvia per il caso di *Atardeceres*: la variante è conseguente alla rilettura e alla riconferma del finale di *La Noche de San Juan*.

Più semplice è il processo esemplificato dal v. 13 di *Calle desconocida*: «Todo - honesta medianía de las casas austeras», che Borges corregge, in EF69, in «Todo - la medianía de las casas» per evitare la ripetizione di un sintagma già presente nel precedente *Las calles* che al v. 9 aveva mantenuto «donde austeras casitas apenas se aventuran». Dello stesso tipo è il caso del verso 11 di *Jactancia de quietud* (LE), «El tiempo está viviéndome», mai ritoccato, e alla cui rilettura è, con buona probabilità, da imputare l'espunzione (in E64) del quasi identico «El tiempo irá viviéndome» di *Para una calle del oeste* 6 (LE).

Si possono ancora citare due interventi che interessano *Sábados*. L'espunzione, di E64, del v. 32, «se desangra el silencio», si deve forse alla rilettura di un verso de *La noche de San Juan*, poesia rivista anche nel 1964, e che conserva, a v.7 «se desangra en alta (già *briosa*) llamada»; l'espunzione del

verso iniziale della quarta strofe, «Suave como una rosa fue tu silencio», operata in L43, è molto probabilmente dovuta al fatto che l'immagine compare come terza in una serie ripetitiva che la lega a due versi per più aspetti simili, presenti nelle due poesie immediatamente precedenti: «Suave como un sauzal está la noche», v. 3 di *La noche de San Juan* e «olorosa como un mate curado la noche», v. 1 di *Caminata*, entrambi testi sottoposti a revisione nel 1943¹⁵.

Fin qui tutti i casi trattati esemplificano conseguenze di natura demolitiva: la ricaduta della rilettura sul processo di revisione consiste nell'abbandono (per sostituzione o per espunzione) della vecchia lezione. Una correzione operata da E72 a *La Chacarita* di CSM permette di completare il quadro presentando un caso di condizionamento da parte della rilettura sulla scelta della lezione di nuovo conio. Il v. 25 passa da «y convencido de corruptibilidad el suburbio» a «y convencidas de mortalidad las orillas», utilizzando tardivamente *orilla* col significato di *periferia*. Scelta in forte contrasto con la massiccia eliminazione degli argentinismi messa in atto lungo l'intero arco delle revisioni, e che a mio avviso può provenire solo da una influenza dovuta alla *rilettura* di due testi, entrambi revisionati in E72. I luoghi in questione appartengono a *Versos de catorce* 9 (LE) «i supe en las orillas, del querer de una novia», rimaneggiato in E72 «y supe en las orillas, del querer, que es de todos» e vv. 21-22 «Yo presentí la entraña de la voz *las orillas* / palabra que en la tierra pone lo audaz (in E72 *el azar*) del agua», e a *Elegía de los portones*, vv. 53-54,

15. Speculare, ma rovesciato, è il seguito della storia di quest'ultimo verso; esso viene riutilizzato, con una leggera variazione, in LE come verso incipitale di *En villa Alvear*, «la noche es olorosa como un mate curado / y es vagancia en las calles y aventura en los pechos», ma quando L43 espunge questa poesia, esso entra in *Versos de catorce* (v. 16) sotto forma di variante dei versi

i apunté la patriada que hacen los organitos
acriollando gorriones a puro moler de tangos.

che diventano

y el destino que acecha, tácito en el cuchillo,
y la noche olorosa como un mate curado.

(CSM): «y el cielo amanzanado de tus orillas guarda / paz mejor que el del campo.»

Le correzioni che interessano, in EF69, i due versi finali di *El truco* inducono a formulare, ovviamente con le dovute riserve, una ipotesi troppo suggestiva per non parlarne. La nuova lezione è:

hecho que resucita un poco, muy poco
a las generaciones de los mayores
que legaron al tiempo de Buenos Aires
los mismos versos y las mismas diabluras.

La lezione (di L43) che rivede è:

Hecho que inmortaliza un poco,
apenas,
a los compañeros muertos que callan.

Come è noto la bibliografia borghesiana registra un altro testo intitolato *El truco*. Si tratta di un brano di *Evaristo Carriego* (1930) che è parte delle *Páginas complementarias del capítulo cuarto*. Lo scritto fu pubblicato, prima che in questa sede, sulle colonne del giornale bonaerense «La Prensa» il 10 gennaio 1928, e successivamente, come secondo pezzo di *El idioma de los argentinos* edito nello stesso 1928. Tra la poesiadi FBA ed il testo in prosa esistono numerose e precise corrispondenze che autorizzano a ritenere il saggio una prosificazione della poesia. A titolo di puro esempio citiamo frammenti del testo di *Evaristo Carriego* indicando tra parentesi il numero del verso cui vanno riferiti:

«Cuarenta naipes quieren desplazar la vida, (cfr. v. 1) [...] un as de espadas que será omnipotente como don Manuel (cfr. v. 14-15) [...] Cuarenta naipes – amuletos de cartón pintado, mitología barata, exorcismos – les bastan para conjurar el vivir común (cfr. vv. 1, 2, 3, 11) [...] La pública y urgente realidad en que estamos todos, linda con su reunión y no pasa; el recinto de su mesa es otro país. Lo pueblan el envido y el quiero [...] el 7 de oros tintineando esperanza (cfr. vv. 4, 10-13, 17) [...]. Todo jugador, en verdad, nos hace ya más que reincidir en bazas remotas (cfr. vv. 22-23)¹⁶.

16. Cito da *El idioma de los argentinos*, Gleizer, Buenos Aires 1928, pp. 29-34. I

Si tratta, come si vede bene, di riscontri ampiamente probanti della stretta parentela tra i due testi. Manuel Ferrer li porta a sostegno di una proposta di retrodatazione del saggio di «La Prensa», che ritiene composto prima del '23 (data di pubblicazione di FBA) e contemporaneo al testo poetico, a suo vedere, «quintaesencia del libro *Los naipes del tahúr*, que no llegó a corporeizarse»¹⁷. L'oggetto specifico di queste pagine non consente che mi soffermi su di un problema che gli è estraneo; trovo tuttavia abbastanza singolare, oltre che contraddittorio rispetto al costume di Borges, la scelta di tenere inedito per cinque anni un testo al quale dimostra di tenere in modo particolare, se lo sottrae, inserendolo in *Evaristo Carriego*, all'oblio cui condanna invece tutto il resto del volume *El idioma de los argentinos*. C'è da chiedersi insomma come mai Borges non l'abbia inserito in *Inquisiciones* (1925) che pure accoglieva il brano *Buenos Aires*, dichiaratamente presentato come *resumen* della raccolta poetica FBA. Il saggio sembra inoltre un approfondimento ed una esplicitazione della riflessione metafisica cui il gioco può far da spunto. Comunque stiano le cose, è proprio il testo di «La Prensa» che pare responsabile della integrazione che nel '69 interessa il finale della poesia. Non può essere un caso infatti che i versi aggiunti e l'importante sostituzione di *inmortaliza* con *resucita*, trovino proprio nel saggio di quaranta anni prima una loro precisa corrispondenza. Evidenzio in corsivo i luoghi del testo che sembrano all'origine delle variazioni:

«*Generaciones ya invisibles de criollos están como enterrados vivos en él: son él podemos afirmar sin metáfora*» (p. 34)

versi cui si rimanda sono: «Cuarenta naipes han desplazado la vida.» (v. 1), «la autoridad del as de espadas, / como don Manuel, omnipotente» (v. 14-15), «Amuletos de cartón pintado / conjuran en placentero exorcismo /.../ el vivir común se detiene.» (vv. 2, 3, 11), «la maciza realidad primordial /.../ Adentro hay otro país: / las aventuras del envido y del quiero /.../ y el siete de oros tintineando esperanza.» (vv. 4, 10-13, 17), «Los jugadores en fervor presente / copian remotas bazas» (vv. 22-23).

17. Cfr. MANUEL FERRER, *Borges y la nada*, Tamesis Books Ltd, London 1971, p. 17-18.

«El diálogo se entusiasma *hasta el verso*, más e uez. El truco sabe [...] *versnvisios para la exultación*» (p. 30)

«Es un mundo [...] inventado al fin por *hechiceros de corralón y brujos de barrio*, [...] inventivo y *diabólico en su ambición* (p. 33)

L'ipotesi può apparire troppo *difficile* e artificiosa: le correzioni sarebbero state precedute da una rilettura del testo in prosa. La considero tuttavia attendibile in quanto oltre che basarsi sulla evidenza dei riscontri, risponde pienamente ai caratteri peculiari della revisione del 1969, la quale non è contraddistinta soltanto dalla quantità e dalla qualità delle modifiche, ma anche da un lavoro di complessivo controllo dell'intera vicenda testuale di FBA. Come ho cercato di documentare, tutta una serie di varianti di EF69 testimoniano che Borges corresse tenendo presente anche, cosa sicuramente mai accaduta dal '43 in poi, l'edizione Serrantes, quasi a voler valutare non più solo la lezione in cui il singolo testo si presentava, ma le fasi estreme della sua metamorfosi. Come sappiamo l'intervento fu tutt'altro che restaurativo, e anzi la revisione che *tradisce* maggiormente l'originale è proprio quella che dà vita a EF69; e tuttavia la decisione di correggere le versioni già più volte modificate, recuperando alla lettura la lezione per così dire *autentica*, prova che Borges abbia assunto una sorta di atteggiamento di *verifica*, rispetto al quale non è affatto escluso che, procedendo alla correzione di *El truco*, abbia chiesto che gli fosse riletto l'antico testo in prosa¹⁸.

3. *Dalla scrittura alla riscrittura, e ritorno*

Trattando, nel primo paragrafo, delle ragioni della espunzione del v. 19 di *El truco* («que por declives patrios resbalan»), ho avanzato l'ipotesi che stessero nelle modifiche apportate da EF69 ai vv. 4-6 di *Calle desconocida*. È ora il momento di

18. Di uguale parere è MICHEL LAFON nel suo importante saggio *Borges ou la réécriture*, Seuil, Paris 1991: «la prosification qui du poème initial conduisit au texte en prose se trouve complétée par une versification – certes fort partielle – conduisant du texte en prose a la version (presque) finale du poème», p. 185.

dire di più intorno a questi *versi nuovi*, la cui origine è da riconoscere – a mio avviso – in un sistema di immagini venuto a costituirsi entro un gruppo di testi redatti in anni vicini alla istituzione della variante. Rileggiamo i versi di *Calle desconocida* nelle lezioni originaria e finale:

5 y la venida de la noche se advierte
antes como advenimiento de música esperada
que como enorme símbolo de nuestra primordial nadería.

y la venida de la noche se advierte
como una música esperada y antigua,
como un grato declive.

e confrontiamoli con i seguenti passi tratti da testi di *El otro*, *el mismo* e *Elogio de la sombra*:

sombra que olvida, atareados espejos que multiplican,
declives de la música, la más dócil de las formas del tiempo,
(*Mateo XXV*, 30 12-13)

Por los íntimos dones que no enumero,
por la música, misteriosa forma del tiempo.
(*Otro poema de los dones* 79-80)

El segundo crepúsculo.
Ese otro hábito del tiempo, la noche,
(*Heráclito* 8-9)

Por los vastos declives de la noche
que lindan con la aurora,
buscamos (lo recuerdo aún) las palabras
de la luna [...]
(*Invocación a Joyce* 5-8)

Esta penumbra es lenta y no duele;
fluye por un manso declive
y se parece a la eternidad
(*Elogio de la sombra* 17-19)

La chiarezza dei passi mi esime dal commentarli. Si tratta di un vero e proprio coagulo semantico, di una rete che connette ai motivi della musica e della notte (anche quella metaforica della cecità) il tema del tempo, e a questi l'immagine del *declive*. La comparazione *noche = declive* istituita nella nuova lezione ripete l'immagine metaforica di *Invocación a Joyce* («declives de la noche»), ma cita anche, sulla scorta della analo-

gia *noche* = *música* dei vv. 4-5, i «declives de la música» di *Mateo XXV*, 30; il «grato declive» è sintagma semanticamente e fonicamente molto prossimo al «manso declive» di *Elogio de la sombra*. Ancora, l'acquisto di *antiguo* riferito a *música* traduce la connessione, ricorrente nei luoghi citati, tra *noche*, *musica*, e tema del tempo. Le variazioni del passo esaminato sono dunque per un verso *attive*, in quanto *determinano* una modifica in *El truco* (ricordo per inciso che *El truco* segue di due testi *Calle desconocida*), per l'altro *passive*, ovvero condizionate da poesie redatte in epoche più o meno vicine a quella della revisione.

Una dinamica molto simile a questa presenta un luogo de *La Recoleta*. EF69 corregge i vv. 4-5, che in S erano

nos demoramos en las veredas
que apartan los panteones enfilados

in

nos demoramos y bajamos la voz
entre las lentas filas de panteones

La correzione trova un suo preciso riscontro nell'intervento, coevo, al v. 41 di *Benarés* che corregge «con arrabales y cuarteles» in «con hospitales y cuarteles / y lentas alamedas», e non mi pare dubitabile che la nuova lezione *citi* quella di *La Recoleta*. Ma forse entrambe, e in modo particolare quest'ultima, ricordano versi del *Poema de los dones* (29-32, H)

Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días.

Ma anche in questo caso tutto un sistema può essere invocato:

«Ya no compartirás la clara luna
ni los lentos jardines.
(1964 2-3, OM)

«Las lentas hojas vuelve un niño y grave
sueña con vagas cosas que no sabe.
(Lectores 13-14, OM)

«Lento en la lenta sombra labrarías
metáforas de espadas en los mares»
(*A un poeta sajón* 5-6, OM)²².

Un sistema che continua attivo dopo il 1969, e produce il «lento diccionario» di *A Islandia* 21 (OT) e «las lentas gradas» di *Susana Bombal* 8 (OT).

Ma vediamo un caso più ricco, quello di *Final de año*, in cui l'influenza della scrittura sulla riscrittura dirige un articolato complesso di scelte sostitutive. Nella lezione di S il testo è:

- Ni la minucia guarismal de reemplazar un tres por un dos
ni esa metáfora baldía
que convoca un año agonizante y otro que surje
ni el cumplimiento de un enrevesado plazo astronómico
5 socavan con cataclismos de badajados y gritos
la altiplanicie de la media noche serena
y en agorería fantástica
nos hacen aguardar las doce campanadas oscuras.
La causa verdadera
10 es la sospecha universal y borrosa
de las metafísicas posibilidades del Tiempo,
es el azoramiento ante el milagro
de que a despecho de alternativas tan infinitas
pueda persistir algo en nosotros.
15 inmóvil.

L'intervento più vistoso interessa nel 1969 i versi 9-15, ovvero l'ultima frase delle due di cui la poesia si compone. Il passo si presentava, al momento della revisione, nella seguente lezione, risultato di interventi successivi di L43, E54, E58:

La causa verdadera
es la sospecha universal y borrosa
es el asombro ante el milagro
de que a despecho de azares infinitos
perdure algo en nosotros:
inmóvil.

Le correzioni di EF69 sono minime: «universal y borrosa» passa a «general y borrosa», «azares infinitos» a «infinitos azares»; ma tre versi aggiunti (due dopo il verso 13 ed uno a

conclusione) modificano vistosamente il finale della poesia che diventa:

de que a despecho de infinitos azares,
de que a despecho de que somos
las gotas del río de Heráclito
perdure algo en nosotros:
inmóvil,
algo que no encontró lo que buscaba.

Le modifiche appaiono anomale rispetto al costume, quasi mai contraddetto, di ridurre le strutture morfosintattiche accumulative; ma ancor più sorprendono linguaggio e senso delle integrazioni. Cercheremo di scoprire a quali sollecitazioni esse rispondano, cominciando dai primi due versi nuovi, la cui fonte mi pare un gruppo di testi composti negli anni sessanta e particolarmente coerenti tra loro. Primi fra tutti *El reloj de arena* ed *Arte poética* (H). Quest'ultimo è forse quello in cui più esplicitamente Borges relaziona la tematica del tempo alla parola poetica, la cui funzione è quella di cogliere la sostanziale identità tra il continuo fluire apparentemente dominato dall'*azar* e caratterizzato dalla molteplicità e dalla fugacità delle cose, e la permanenza eterna di queste entro una *trama* che ne garantisce l'unità. Inarrestabile mutamento e immutabile permanenza sono i due opposti che enigmaticamente il tempo compone. *Final de año* è forse il primo testo in cui embrionalmente si comunica lo stupore conoscitivo di questa intuizione. Non deve dunque meravigliare se, rimaneggiato dopo la stesura dei testi menzionati, ne sussuma immagini e concetti.

Di *Arte poética* è sufficiente ricordare le quartine di attacco e di chiusura:

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.
También es [el arte] como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.

L'immagine del *río* come simbolo del tempo e il richiamo ad Eràclito e al suo *pánta rhei*, compaiono per la prima volta in *El reloj de arena* 3-4 (H) («el agua de aquel río / en que Heráclito vio nuestra locura»), e, posteriormente ad *Arte poética*, in *A quien está leyéndome* 3-6 (1966, OM) («¿No es acaso / tu irreversible tiempo el de aquel río / en cuyo espejo Heráclito vio el símbolo / de su fugacidad?»). Nei venti anni successivi a questo testo, il filosofo greco sarà richiamato per una decina di volte ancora; e a ben più numerose compare sarà destinato il *río*, simbolo del fluire del tempo e della vita (circa venti volte tra *El reloj de arena* e la data della correzione di cui ci occupiamo, ed altrettante nel resto della produzione). È dunque nel decennio '59-'69 che va individuato il *sistema* di immagini che farà da *output* verso *Final de año*; ed è interessante osservarne la struttura. Un primo lontano anticipo è in *A un poeta menor de la antología* (1954, OM) («el río numerable de los años», v. 4), seguono poi *Elvira de Alvear* (H) («el errante río del tiempo (río y laberinto)», vv. 16-17), *Oda compuesta en 1960* (H) («El claro azar o las secretas leyes / que rigen este sueño, mi destino, / quieren [...] / que yo, la gota, hable contigo, el río, / que yo, el instante, hable contigo, el tiempo», vv. 1-7), *Paris 1856* (1966, OM), («Enrique Heine piensa en aquel río, / el tiempo, que lo aleja lentamente», vv. 5-6), *Al vino* (1966, OM) («Junto a aquel otro río de noches y de días / corre el tuyo que aclaman amigos y alegrías», vv. 7-8), *Soneto del vino* (1966, OM) («El vino / fluye rojo a lo largo de las generaciones / como el río del tiempo», vv. 5-7), *Heráclito* (1968, ES) («¿Qué trama es ésta / del será, del es y del fue? / ¿Qué río es éste / por el cual corre el Ganges? / [...] / El río me arrebató y soy ese río.» vv. 14-23), *James Joyce* (ES) («Dios prefijó los días y agonías / hasta aquel otro en que el ubicuo río / del tiempo terrenal torne a su fuente», vv. 4-6), *Rubaiyat* (ES) («Torne a afirmar que el fuego es la ceniza / la carne el polvo, el río la huidiza / imagen de tu vida y de mi vida / que lentamente se nos va de prisa», vv. 5-8)¹⁹.

19. A questo stesso sistema, nonché ai versi esaminati di *Final de año*, va riferita

Legata alla istituzione dei nuovi versi ritengo con buona probabilità anche il passaggio del v. 8 da «nos hacen aguardar las doce campanadas oscuras» a «y nos obligan a esperar las doce irreparables campanadas». *Irreparables* comporta infatti, nella stessa direzione di quelli, una enfaticizzazione del carattere fatalmente irreversibile del trascorrere temporale. Ora non mi pare senza rilievo il fatto che la marca della irreparabilità, propria del procedere inarrestabile del tempo, della vita, della storia, si ritrovi espressa negli affini *irreversible*, *irrevocable*, *interminable* in alcuni dei testi costituenti il sistema indicato, e precisamente: *El reloj de arena* («el curso *irrevocable* / del agua que prosigue su camino», vv. 7-8), *A quien está leyéndome* («¿No es acaso / tu *irreversible* tiempo el de aquel río», vv. 3-4), *Arte poética* («Heráclito inconstante, que es el mismo / y es otro, como el río *interminable*, vv. 27-28), *Poema del cuarto elemento* («el tiempo *irreversible* que nos hiere y que huye», v. 15), e ancora la prosa poetica *Mayo 20, 1928* («para que el porvenir sea tan *irrevocable* como el pasado»). Ma i margini della rete si estendono; utilizzato per la prima volta – almeno in poesia – nella correzione del 1969 del v. 8 di *Final de año*, *irreparable* ritornerà a connotare il tema del tempo in *Elegía 6* (C): «el río irreparable de los años», verso che riprende l'antico «río numerable de los años» di *A un poeta menor de la antología 4*, sopra rammentato.

Ancora connessa, attraverso due dei testi già citati, al sistema descritto, appare, se non la motivazione, dovuta a ragioni di ordine fonico, la scelta di sostituire *plazo astronómico* con *proceso astronómico*. I vv. 2-4 sono, nella lezione L43:

ni esa metáfora baldía
 que convoca un año agonizante y otro que surje
 ni el cumplimiento de un intrincado plazo astronómico

L'intervento di EF69 corregge «año agonizante» in «lapso

la correzione, sempre in EF69, dei vv. 14-15 di *Benarés*: «y [el sol ha de] colgar de los hombros escurridizos / mochilas de calor» in «y [el sol] resplandecerá en un río sagrado», memore certo dei versi citati del recente *Heráclito* e forse anche del più lontano *Poema del cuarto elemento* (1944, OM): «y tu fuga se llama el Éufrates o el Ganges, / (Afirman que es sagrada el agua del postrero», vv. 24-25).

que muere» e «plazo» in «proceso». La prima delle due correzioni trova, credo, la sua ragione nella maggiore coerenza del generico *lapso* a quanto espresso nel verso d'apertura (diventato in L43 «Ni el pormenor simbólico / de reemplazar un tres por un dos»), concetto che riduce a *dettaglio* proprio l'operazione di computare il tempo in misure precise. La seconda è senz'altro conseguente alla prima: *lapso* impone la sostituzione di *plazo* che ne traspone in anagramma i fonemi. Ma la scelta del sostituto *proceso* (*svolgimento di eventi concatenati*) non è casuale: sia in *Heráclito* che in *Rubaiyat* Borges si era interrogato infatti sulla natura e sul senso di quella *trama* che il processo temporale determina:

Qué trama es ésta
del será, del es y del fue?
Qué río es éste
por el cual corre el Ganges? (vv. 14-17)
[...] el tiempo es la diversa
trama de sueños ávidos que somos. (vv. 2-3)

E questo è il senso anche di un passo del più recente 1982 di *Los conjurados*, in cui si legge (secondo capoverso): «Es una parte ínfima de la trama que llamamos la historia universal o el proceso cósmico».

E veniamo, per concludere su *Final de año*, all'aggiunta, nel 1977, del verso conclusivo «algo que no encontró lo que buscaba». Il verso, una sorta di chiosa all'intero discorso, mette in gioco il concetto di *fallimento*, espresso attraverso l'opposizione *buscar / encontrar*. Il «rumore» si fa più evidente se si considera che il verso aggiunto rompe la coerenza temporale del testo – interamente al presente – mettendo in campo due passati. La prospettiva da cui provengono questi due verbi non è quella che regge i presenti. La fine d'anno di cui si parla è quella del 1922; Borges è un ragazzo di poco più di vent'anni; il verso finale ha tutta l'aria di un bilancio conclusivo del Borges quasi ottantenne.

Inquinamenti del presente cui si riferiscono i testi di FBA, da parte di un «futuro» ormai passato, non sono rari nella storia della riscrittura borgesiana. Alla già commentata conclusio-

ne di *Arrabal*, si possono aggiungere altri casi. Ad esempio la significativa modifica (EF69) del v. 4 di *Benarés*, che da «que mis pisadas no conocen», verso tutto interno al tema, altamente ricorrente nella poesia degli anni venti, della *vagancia*, passa a «que no han visto mis ojos», più aderente al tema della cecità; o (vicinissimi al senso del verso conclusivo di *Final de año*), i versi di nuovo conio «Campos de mi camino, firmamento / que estoy viendo y perdiendo», che in EF69 sostituiscono in *Despedida* gli originari «Campos desalentados, pobre cielo / humillado en la hondura de los charcos / como ángel caído», vv. 9-11); o infine la riscrittura in E72 di «y canté la morosa gustación de esa gloria» con «y canté la aceptada costumbre de estar solo» (vv. 9-10).

Un altro interessante campione di intreccio di implicazioni è costituito da due luoghi di *La Recoleta*. Vediamo il primo: i vv. 10-11

Hermosa es la serena decisión de las tumbas,
su arquitectura sin rodeos

passano in L43 a

Hermosa es la serenidad de las tumbas,
la conjunción del mármol y de la flor,

e in EF69 a

Bellos son los sepulcros,
el desnudo latín y las trabadas fechas fatales,
la conjunción del mármol y de la flor,

Le modifiche del v. 10 rispondono ad un intento di stringatezza e di sintesi espressiva; più complessa è invece la vicenda che interessa le due varianti del v. 11. La lezione di L43 trova a mio avviso la sua genesi nel sistema di reciproche connessioni che interessa il testo di *Fervor* e i due componimenti *Muertes de Buenos Aires* (*La Chacarita* e *La Recoleta*) di CSM. Se il primo di questi, per fare solo un esempio, cita l'incipit del testo del 1923 «convencidos de caducidad» variandolo appena in «convencido de corruptibilidad» (v. 25, più tardi «convencidas de mortalidad»), e riutilizza «caducidad» (termine che non fa registrare altre occorrenze all'in-

fuori di questi due luoghi) nel v. 56: «he oído tu palabra de caducidad y en ella no creo», la lezione di L43 del v. 11 attesta un percorso in direzione inversa, di influenza da parte di *La Recoleta* di CSM su quella di FBA. La variante infatti cita il rapporto tra *morte* e *fiore*, originario del componimento di CSM:

[...] las livianas flores que son tu comentario piadoso
[...]
flores izadas a conmemoración en tus mausoleos
[...]
siempre las flores vigilaron la muerte,
porque siempre los hombres incomprensiblemente supimos
que su existir dormido y gracioso
es el que mejor puede acompañar a los que murieron
sin ofenderlos con soberbia de vida,
sin ser más vida que ellos. (vv. 24-35)²⁰.

I versi di *Muertes de Buenos Aires* sembrano compromessi, pur se marginalmente, anche nella istituzione di «el desnudo latín y las trabadas fechas fatales», memore, almeno in parte, di «la muerte [...] se disminuye a fechas y nombres, muertes de la palabra» di *La Chacarita* vv. 47-49, che a sua volta già riscriveva «los nombres de lugar y las fechas: fraudes de la palabra» di *Isidoro Acevedo*, vv. 2-3 (CSM). Ma alla genesi di questo verso concorre in primo luogo «el árido latín» che conclude l'esistenza di Emanuel Swedenborg e la poesia (del 1966) a lui intitolata (OM), e, in modo specifico, *A quien está leyéndome* (1966 OM), i cui vv. 6-8 dicono:

[...] Te espera el mármol
que no leerás. En él ya están escritos
la fecha, la ciudad y el epitafio

Quest'ultimo testo ha, nella storia delle revisioni di *La Recoleta*, una importanza tutta particolare; la sua influenza sulla

20. Alla riscrittura del v. 11 sembra connessa anche quella, più tarda, del v. 18, dove alla determinazione indicante la pietra sepolcrale (*losas* prima, poi *bóvedas*), ovvero al simbolo *greve* della morte, si sostituisce l'altro, più *liviano*, della *hiedra* che quella pietra ricopre: «Vibrante en las espadas y en la pasión / y dormida en la hiedra, / sólo la vida existe.»

revisione del 1969 non si limita infatti alla variante testé analizzata, ma interessa altre modifiche riconducibili ad un complesso sistema di implicazioni intertestuali. Mi riferisco all'intervento che in EF69 interessa prima il v.3, che si assesta in «por tantas nobles certidumbres del polvo», variante della lezione di L43 «irrealizados por tanta certidumbre de anulación», poi il verso conclusivo che passa da «en el lugar en que han de enterrarme» (lezione di E58) a «en el lugar de mi ceniza».

Le modifiche sono certamente connesse e l'importanza del loro esito non è trascurabile: la metonimia più lessicalizzata e più tremenda della caducità e della dissoluzione dell'uomo, sigla, in *incipit* e in *explicit*, una poesia sulla morte. Ma ancora più importante mi pare la ragione genetica di questi due interventi, che sembra stare in un gruppo di testi abbastanza recenti, ed in quella sorta di nucleo germinatore che è appunto *A quien está leyéndome*. Una ricerca sul lessico fornisce un primo dato interessante: né *polvo* né *ceniza*, nel significato traslato che ci interessa, sono mai attestati in FBA e nelle due raccolte successive. L'immagine sembra dunque non rientrare nell'uso lessicale borghesiano di questi anni. Bisogna aspettare la fine degli anni cinquanta perché *polvo* faccia registrare le sue prime occorrenze in *Baltasar Gracián* (1958, OM, «el polvo que ayer fue su figura», v. 23) *Una llave en Salónica* (1958, OM, «Hoy que su puerta es polvo» v. 9), *El tango* (1958, OM, «hecho de polvo y tiempo, el hombre», v. 55), in contemporanea quasi con *ceniza*, che si incontra per la prima volta in *A un poeta menor de la antología* (1954, OM, «¿y habrá suerte mejor que la ceniza / de que está echo el olvido?» vv. 13-14), e subito dopo, insieme a *polvo*, nel già citato *El tango* («la ceniza que los guarda enteros» v. 30). Nella poesia del decennio successivo – *El hacedor*, *El otro el mismo*, *Elogio de la sombra* – la presenza dei due termini si fa quasi ossessiva. *Polvo* compare in *Juan I. 14* (1964, OM, «los linajes que en polvo se deshacen», v. 10), *A un poeta sajón* (1964, OM, «Tú cuya carne, hoy dispersión y polvo», v. 1), *El alquimista* (1966, OM, «lo convierte / en polvo, en nadie, en nada y en olvido», vv. 23-24), *El reloj de arena* (H, «del polvo, del azar y

de la nada» v. 20), *Alguien* (1966, OM, «en la muerte para siempre seremos / cuando el polvo sea polvo» vv. 29-30). *Ceniza* si riscontra in *Soneto del vino* (1966, OM, «ver mi propia historia / como si ésta ya fuera ceniza en la memoria.», vv. 13-14), *Ewigkeit* (1964, OM, «Torne a cantar la pálida ceniza, / los fastos de la muerte», vv. 5-6), *Oda escrita en 1966* (1966, OM, «los que prodigaron su bélica ceniza / por los campos de América» vv. 5-6), *Junín* (1967, OM, «¿Me oyes, / sombra o ceniza última», vv. 6-7), *Los gauchos* (ES, «Su ceniza está perdida en remotas regiones del continente» v. 18), *Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel* (ES, «Yo seré la ceniza y la tiniebla» II, v. 16). Nello stesso contesto le due parole compaiono, oltre che in *El tango*, in *A una espada en York Minister* (1966, OM, «el hombre fuerte, / hoy polvo», vv. 1-2, «Soy un instante / y el instante ceniza» vv. 12-13) e *Rubaiyat* (ES, «Torne a afirmar que el fuego es la ceniza, / la carne el polvo» vv. 5-6). Da riferire a questo stesso quadro è infine la variante di E64 al v. 9 di *Inscripción sepulcral*, che passa da «Hoy es orilla de tanta gloria el olvido» a «Hoy es un poco de ceniza y de gloria».

Il complesso dei luoghi citati costituisce, credo, il contesto cui vanno ricondotte le correzioni apportate ai vv. 3 e 38 de *La Recoleta*. E mi pare addirittura possibile individuare nei versi incipitali di *A quien está leyéndome* il nucleo centrale di questo fitto sistema di implicazioni intertestuali.

Eres invulnerable. ¿No te han dado
los números que rigen tu destino
certidumbre de polvo?

Questi versi *riscrivono* infatti il concetto espresso nell'antico v. 3 di *La Recoleta* (ma non si trascuri il fatto che questa è revisionata e modificata nel '64) in una lezione destinata, per così dire, ad essere restituita al testo di partenza, in occasione della revisione di EF69²¹.

21. Segnalo per inciso un altro interessante frammento della storia di questi versi: la lezione «los números que rigen tu destino» non è quella originaria, ma una variante introdotta nel corso della revisione di E74. Fino a questa data il

Quest'ultimo caso tende a travalicare l'ambito della influenza della scrittura sulla riscrittura, e postula un supplemento di indagine che verifichi se questa «opera prima», che Borges non *licenzia* di fatto mai, e la cui *gestazione* si intreccia al resto della sua produzione, non faccia anche a sua volta da *output* verso la nuova produzione. L'argomento è connesso solo marginalmente a problemi inerenti la variantistica, ed è certo più pertinente al fenomeno, interessantissimo, della autocitazione e del riuso interno di materiale poetico²²; tuttavia, a conclusione del quadro tracciato non mi pare fuori luogo mostrare alcuni casi che documentano, in forme differenti fra loro, l'influenza, su testi ulteriori del lavoro che interessa FBA.

Alla vicenda evolutiva del già citato v. 8 di *Final de año*, che in EF69 passa da «nos hacen aguardar las doce companadas

verso si presentava nella versione originale di «La Nación» del gennaio 1966, ovvero «los númenes que rigen tu destino», ma, e questo è interessante, l'abbandono di *númenes* è solo provvisorio: non passerà un anno che quel verso sarà riutilizzato in *La cierva blanca* (RP): «Los númenes que rigen este curioso mundo / me dejaron soñarte pero no ser tu dueño» (vv. 9-10).

22. Sull'argomento, in specie per quanto riguarda l'opera in prosa, è fondamentale lo studio di MICHEL LAFON, *Borges, ou la réécriture*, cit. Fornisco qui qualche esempio di riuso interno tratto dall'opera in versi: «toda empresa es una aventura / que linda con la noche» (*Un lector*, ES), «de las regiones del ocaso que lindan / con el mar» (*Hengist Cyning*, OM), «y de la lenta población de regiones / que lindan con la aurora y el ocaso» (*Oda escrita en 1966*, OM), «yo te buscaba en tus confines / que lindan con la tarde y la llanura» (*Buenos Aires*, OM), «Por los vastos declives de la noche / que lindan con la aurora» (*Invocación a Joyce*, ES), «los diálogos que lindan con el alba» (*Manuel Peyrou*, HN); «en la noche propicia a la memoria» (*A un poeta sajón*, OM), «en la alta noche propicia a la retórica» (*A cierta sombra*, 1940, ES), «o en la noche propicia a la memoria» (*El pasado*, OT), «En la noche propicia a lo lemures» (*A un César*, RP); «perdura el hombre fuerte / hoy polvo de planeta» (*A una espada en York Minster*, OM), «de un templo, que es innumerable polvo / del planeta» (*Susana Bombal*, OT), «Hoy es polvo de tiempo y de planeta» (*El gaucho*, OT); «El vago azar o las precisas leyes / que rigen este sueño, el universo» (incipit di *In memoriam Alfonso Reyes*, H), «El claro azar o las secretas leyes / que rigen este sueño, mi destino» (incipit di *Oda compuesta en 1960*, H), «las puntuales / leyes que rigen su curioso mundo» (*Poema de la cantidad*, OT), «Los númenes que rigen este curioso mundo» (*La cierva blanca*, RP), «Los números que rigen tu destino» (*A quien está leyéndome*, OM).

Per non dire del riuso di sintagmi aggettivali, quali *hombre gris* (5 occorrenze da OT in poi), *horror/terror sagrado* (6 occ.), *vaga sombra/luz* (8 occ.) ecc.

oscuras» a «nos obligan a esperar / las doce irreparables campanadas» mi pare vadano collegati i luoghi di due testi di *La cifra* (1981), ovvero il v. 18 di *Shinto*, che recupera l'originaria lezione e *riscrive*: «contar las doce campanadas oscuras», e l'attacco della prosa poetica *Dos formas del insomnio*, che *varia* di poco la variante di EF69 riprendendone anche elementi del contesto prossimo: «¿Qué es el insomnio? / [...] / Es temer y contar en la alta noche las duras campanadas fatales». Dei vv. 24-26 di *Caminata*, rimanipolati nel 1969 («En la cóncava sombra / vierten un tiempo vasto y generoso / los relojes de la medianoche magnífica») è chiara citazione l'*incipit* di *El sueño* (RP): «Cuando los relojes de la media noche prodiguen / un tiempo generoso». Allo stesso modo la «tarde gastada» di *Heráclito* 7 (ES) cita la «noche gastada» istituita in E64 al v. 54 di *Amanecer*; e i versi «No eres hoy la ceniza. Eres la gloria» di *A John Keats* 14, e «la gloria, que es estrépito y ceniza» di *Los gauchos* 24 (OT) ripetono il rifacimento (E64) del verso finale di *Inscripción sepulcral*, «Hoy es un poco de ceniza y de gloria». Così ancora al rifacimento dei vv. 15-18 di *Las calles*: «porque millares de almas singulares las pueblan / únicas ante Dios y en el tiempo», si imparentano quelli (vv. 13-14) del *Poema de la cantidad* (OT): «Acaso cada hormiga que pisamos / es única ante Dios, que la precisa»; ed alla modifica (di EF69) del v. 31 di *La Recoleta*, che passa da «viento rico en pájaros que sobre las ramas ondea» a «viento con pájaros que sobre las ramas ondea» si deve il v. 10 di *East Lansing* (OT): «viento con pájaros que ignoro». Si tratta insomma di continui travasi incrociati tra scrittura nuova e scrittura rinnovata; per cui se è vero che il «río de Heráclito» di *Final de año* invade, per così dire, FBA, provenendo da territori ulteriori, è vero anche che dai versi di *Benarés*, «y anuncia a la ciudad de los muchos dioses / la soledad de Dios», istituiti in EF69, vengono quelli di *Alhambra* prima (HN) «la plegaria / dirigida a un Dios que está solo» (vv. 8-9), e di *Ronda* poi (C) «un terrible Dios, que está solo» (v. 7).

Borges volle che il nuovo *Fervor de Buenos Aires* del 1969 si con-

cludesse con un testo già inserito, un paio d'anni prima, in *El otro, el mismo*. Si tratta di *Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922*. La scelta era felicissima. *Líneas* è un affascinante ibrido di versi che verosimilmente Borges avrebbe potuto scrivere e smarrire negli anni venti, e di altri che assolutamente non avrebbe potuto scrivere in quell'epoca. Ed è anche, rispetto a quanto dichiara il titolo, un clamoroso *falso*, ma proprio per questo esso costituisce la più calzante metafora, e la più degna sigla finale, di quell'ibrido che oramai è *Fervor de Buenos Aires*.

TOMMASO SCARANO

In questo numero di
“Linguistica e letteratura”:



Riscrittura, scrittura, rilettura.
Le ragioni della intertestualità
nelle revisioni di *Fervor de Buenos Aires*
(TOMMASO SCARANO)

Zhang Heng's *Fu on the Skull* and the
rhetoric of grammatical parallelism,
semantic antithesis and intertextual reference
(DOMENICO PACITTI)

Parola e silenzio.
Il monologo nel teatro francese del Seicento (1600-1635)
(ANTONIETTA SANNA)

Spazi, direzioni e gerarchie
in *Menzogna e sortilegio*
(MARCO BARDINI)

