

# SYMBOLAE PISANAE

*Studi in onore di  
Guido Mancini*



*A cura di  
Blanca Perinán e Francesco Guazzelli*

II

ESTRATTO

*T. SCARANO*

---

GIARDINI EDITORI  
E STAMPATORI  
IN PISA

CALLE DESCONOCIDA DI J.L. BORGES  
LETTURA DELLE VARIANTI

Parlando della sua prima raccolta poetica, Borges ha scritto: «mi pare di non essere andato mai oltre quel libro [...] e che in tutta la mia vita non abbia fatto altro che riscriverlo»<sup>1</sup>. Borges intende ovviamente dire che in *Fervor de Buenos Aires* è già presente l'intero universo tematico che sostanzia la sua poesia successiva; che riscritture di *Fervor de Buenos Aires* saranno *Cuaderno San Martín*, *El Hacedor*, *Elogio de la sombra*, ecc. Ma le parole di Borges sono veritiere anche se prese alla lettera: egli infatti «riscrisse» nel significato proprio del termine, e per tutta la vita, la sua prima raccolta, sottoponendone i testi a continui e ripetuti rimaneggiamenti.

Si tratta di una storia che, passando per nove revisioni, trasmette inalterati in ultima edizione poco più di 250 degli oltre mille versi di cui la raccolta si componeva nel 1923, e fa registrare la caduta di diciassette dei quarantasei testi originari. Una storia che ha inizio nel 1943, con i *Poemas* di Losada e si conclude nella vicenda solitaria, e un po' misteriosa, della variante che nel 1981 interessa, nella edizione *Alianza delle Obras poéticas*, l'ultimo verso di *Carnicería*<sup>2</sup>.

Il tempo dilatato entro cui si realizza l'operazione di «riscrittura» è forse il dato che più caratterizza *Fervor de Buenos Aires* come opera «aperta», e ne fa il segno del rapporto sempre attivo che Borges intrattene col proprio prodotto; un rapporto la cui vitalità si misura sia nei casi di quei testi ripetutamente e quasi ostinatamente rimaneggiati (cinque differenti redazioni hanno *La Recoleta*, *Remordimiento por cualquier defunción*, *Resplandor*, *Campos atardecidos*, *Plaza San Martín*, sei *Caminata*, *Final de año*, *La vuelta*, *Amanecer*, *La noche de San Juan*, sette *Rosas*) sia nei casi di quelli ripresi e variati a distanza di alcuni decenni (*Atardeceres*, *Jardín*, *Despedida*, ecc.). L'altro aspetto di rilievo del processo variantistico consiste nella straordinaria

1. *Autobiographical Notes*, «New Yorker», 19 settembre 1970.

2. Il *mistero* sta in primo luogo nel fatto che la spagnola *Alianza* riproduce fedelmente il testo della edizione argentina Emecé 1977 discostandosene solo in questo caso; in secondo luogo nel dato che le riedizioni Emecé successive al 1981 non accolgono la variante di *Alianza*.

Ho raccolto e studiato le varianti di *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* e *Cuaderno San Martín* nel volume *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Giardini Ed., Pisa 1987.

coerenza delle direzioni correttive e nella progressiva gradualità degli interventi, che permettono di misurare con grande precisione l'evoluzione del linguaggio poetico borghese, e consentono di analizzare i complessi legami che questa opera «prima» ma permanentemente *in fieri* intrattiene con la produzione successiva.

Il testo che mi propongo di esaminare non presenta, a confronto di quelle di altre poesie di *Fervor de Buenos Aires*, una vicenda particolarmente tormentata. *Calle desconocida* subisce tre revisioni: la prima nel 1943, a vent'anni dunque dalla sua stesura, la seconda ventisei anni dopo, nel 1969, la terza, con conseguenze irrilevanti, nel 1977. Appartiene quindi a quel gruppo di poesie che subiscono interventi molto distanziati tra loro, e proprio questo elemento ne ha motivato la scelta. L'analisi intende da un lato esemplificare il diverso carattere di due delle più importanti tappe del processo evolutivo della raccolta (la revisione del 1943, di norma diretta a miglioramenti stilistici e quasi sempre locali; quella del 1969 più complessiva e più innovativa al livello della semantica dei testi), dall'altro produrre un campione che permetta di valutare se e quanto l'impianto iniziale sopporti interventi così massicci e così lontani dal momento della composizione.

In prima edizione il testo di *Calle desconocida* è:

Penumbra de la paloma  
llamaron los judíos a la iniciación de la tarde  
cuando la sombra aún no entorpece los pasos  
y la venida de la noche se advierte  
5 antes como advenimiento de música esperada  
que como enorme símbolo de nuestra primordial nadería.  
En esa hora de fina luz arenosa  
mis andanzas dieron con una calle ignorada,  
abierta en noble anchura de terraza  
10 mostrando en las cornisas y en las paredes  
colores blandos como el mismo cielo  
que conmovía el fondo.  
Todo – honesta medianía de las casas austeras,  
travesuras de columnitas y aldabas,  
15 tal vez una esperanza de niña en los balcones –  
se me adentró en el corazón anhelante  
con limpidez de lágrima.  
Quizá esa hora única  
aventajaba con prestigio la calle  
20 dándole privilegios de ternura  
haciéndola real como una leyenda o un verso;  
lo cierto es que la sentí lejanamente cercana  
como recuerdo que si parece llegar cansado de lejos

25 es porque viene de la propia hondura del alma.  
 Íntimo y entrañable  
 era el milagro de la calle clara  
 y sólo después  
 entendí que aquel lugar era extraño,  
 que es toda casa un candelabro  
 30 donde arden con aislada llama las vidas,  
 que todo inmeditado paso nuestro  
 camina sobre Gólgotas ajenos<sup>3</sup>.

La revisione del 1943 interessa 10 dei 32 versi di cui la poesia si compone, quella del 1969 ne corregge 22, 8 dei quali già rivisti nel precedente intervento, l'ultima, del 1977, interviene esclusivamente su di un verso. Della lezione originaria restano immutati 7 versi.

Paradossalmente il mio discorso è costretto a muovere dalla osservazione di una variante potenziale, ma destinata a non essere mai attualizzata, insita in un errore della pur celebre memoria borgesiana. In una nota aggiunta nel 1943 Borges segnala: «Es inexacta la noticia de los primeros versos. De Quincey (*Writhings*, tercer volumen, página 293) anota que, según la nomenclatura judía, la penumbra del alba tiene el nombre de penumbra de la paloma; la del atardecer, del cuervo». Il fatto che il verso che contiene l'«errore» sia quello incipitale forse è sufficiente a motivare la scelta di Borges; ma il mantenimento di «paloma» è dovuto soprattutto a ragioni di ordine semantico, ed imposto dal significato simbolico del termine e dal suo rapporto con l'intero contesto. La irrinunciabilità di «paloma» risiede, a mio avviso, nell'essere il primo anello di una catena semantica costituita da termini di matrice mistico-religiosa, che attraversa, come si vedrà, tutto il testo, e connota il notivo centrale della lirica.

La prima variante si incontra al v. 2 ed è di L43<sup>4</sup>, che corregge «los judíos» in «los hebreos». La sostituzione intende probabilmente cancellare la connotazione dispregiativa di cui il termine «judío», specie in quegli anni di persecuzione, si era caricato. Tuttavia la modifica non è affatto di sicura interpretazione. In questo caso, infatti, né dal

3. *Fervor de Buenos Aires. Poemas*, Imprenta Serrantes, Buenos Aires 1923, pp. 64 non numerate.

4. Farò uso delle seguenti sigle: per le raccolte: FBA (*Fervor de Buenos Aires*), LE (*Luna de enfrente*), CSM (*Cuaderno San Martín*), H (*El Hacedor*), OM (*El otro el mismo*), ES (*Elogio de la sombra*), OT (*El oro de los tigres*), RP (*La rosa profunda*), MH (*La moneda de hierro*), C (*La cifra*); per le edizioni: S (Serrantes, 1923), L43 (*Poemas 1922-1943*, Losada, Bs. As. 1943), EF69 (*Fervor de Buenos Aires*, Emecé, Bs. As. 1969), E74 (*Obras completas*, Emecé, Bs. As. 1974), E77 (*Obra poética 1923-1977*, Emecé, Bs. As. 1977).

contesto sincronico delle varianti di Losada, né dal criterio di impiego dei due termini nella diacronia della produzione borgesiana, provengono indicazioni coerenti e sufficienti. In FBA i termini compaiono solo in questo luogo. Nelle poesie scritte fino al 1943 «judío» fa registrare una sola occorrenza in *Dualidad en una despedida* (LE), che la revisione di Losada non varia. Inoltre la nota aggiunta, proprio nel 1943, al componimento in esame, in un certo senso contraddicendo la nuova scelta, recita «según la nomenclatura *judía*...». Altrettanto poco illuminante appare l'uso dei due termini nelle poesie composte successivamente al 1943. Questi infatti ricorrono in misura sostanzialmente paritaria – *judío* compare in *Paris 1856* (OM), *Spinoza* (OM), *Israel* (ES), *Tú* (OT), *El Oriente* (RP), *Baruch Spinoza* (MH), *hebreo* in *Lucas XXIII*, 1 (H) *James Joyce* (ES), *Acevedo* (ES) e *Nihon* (C) – ed in contesti che non ne rivelano un uso semanticamente diversificato. L'alternanza, d'altro canto condizionata in tutti questi componimenti meno che in *Tú* ed ovviamente in *Nihon*, redatto in prosa, da esigenze di rima, parrebbe indicare una sostanziale equivalenza tra i due termini.

Al v. 3, ancora Losada, corregge «aún no entorpece» in «no entorpece». La soppressione dell'avverbio è da ricondurre a ragioni di ordine fonico e mira ad evitare l'incontro delle nasali «auN No». Si tratta di un intervento che in FBA si replica, nello stesso 1943, due volte (in *El jardín botánico* v. 26<sup>5</sup>, dove «que aún no encontró» passa a «que todavía no encontró» per fissarsi successivamente in «que no encontró», ed in *Vanilocuencia* v. 2, dove «que aún no he logrado» si modifica in «que no he logrado»), e consegue l'eliminazione di tutte le occorrenze che il nesso avverbiale «aún no» faceva registrare nella raccolta. A fronte di questo sta il dato che si mantengono invece tutte le occorrenze di «aún» in frase affermativa (*Ausencia* v. 2, *Trofeo* v. 11, *Forjadora* v. 15, *Campos atardecidos* v. 11) meno che nel caso di *La vuelta* v. 3, dove però EF69 corregge «aún» in «todavía» per evitare, ancora una volta, l'incontro di due nasali: «y aún persevera forastero» → [y auN Me es ajeno] → «todavía me es ajeno». Ad ulteriore conferma della motivazione fonica della correzione si può aggiungere che nelle raccolte successive i due avverbi non ricorrono mai accostati, e la for-

5. I rimandi ai testi di *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* e *Cuaderno San Martín* si riferiscono alle prime edizioni (per gli ultimi due: Editorial Proa, Bs. As. 1925 e 1929), quelli ai testi delle successive raccolte all'ultima edizione di *Obra Poética* (1923-1977), Emecé, Bs. As. 1986, sedicesima ristampa.

ma adoperata presenta sempre la struttura *no + verbo + aún* («no son aún la tiniebla», *Elogio de la sombra* v. 6 -ES-; «no escrito aún», *Tamerlán* v. 32 -OT-; «no ha nacido aún», *La tentación* v. 50 -OT-, ecc.).

Sui vv. 5-6 Borges interviene in due momenti, nel 1943 e nel 1969. Il primo intervento porta alla lezione:

como una música esperada,  
no como símbolo de nuestra esencial nadería.

La caduta di «advenimiento» al v. 5 è da ascrivere a motivazioni di ordine sia semantico che fonico; «advenimiento», termine del sintagma che funge da comparante, è semanticamente derivato da «venida», costituente del sintagma comparato, e pertanto ha carattere di ridondanza. In più il lessema ripete, in posizione chiasmica, tre unità sillabiche presenti nel verso immediatamente precedente: *la VENida ... se ADVierte / antes como ADVENimiento*, creando così una fastidiosa iterazione di fonemi. Interventi di questa natura non sono rari nelle revisioni di FBA. Nello stesso 1943 Borges corregge «de un ALero, de un ALjibe» in «de una parra y de un aljibe» (*Un patio* v. 15) «ANDANzas de ANTAÑO» in «antiguos trayectos» (*La vuelta* v. 6), «AlleNDE los ANDEs» in «sobre los Andes» (*Inscripción sepulcral* v. 1), ecc. Particolarmente vicini a questi di *Calle desconocida* appaiono i versi 6-8 di *Las calles*: «enternecidas de ÁRBOLes y OcAsOS [...] ajenas de piAdOsOs ARBOLAdOS», variati, sempre per ragioni di ordine fonico, in «enternecidas de penumbra y ocaso [...] ajenas de árboles piadosos».

Il passaggio dalla forma avversativa «antes como ... que como» a quella «como ... no como» pare rispondere alla precisa intenzione di abbandonare l'uso di «antes» in funzione di congiunzione avversativa. Tale uso è esclusivo della prima redazione di FBA. In *Luna de enfrente* e *Cuaderno San Martín*, le raccolte poetiche più prossime a questa, Borges non ricorre già più alla congiunzione «antes» preferendo costruire con «no ... sino» le numerose avversative che quei testi contengono. L'abbandono della formula «antes ... que», come dimostra un controllo fatto su tutta la successiva produzione poetica, è definitivo. La variante al v. 3 del nostro testo appartiene a questa vicenda, e con essa le modifiche che interessano, nelle poesie di FBA, le altre due uniche occorrenze di «antes» in frase avversativa, entrambe in *Rosas* (vv. 11-12 e 41-42): «no clara [...] antes grande» → «no clara [...] sino grande», «es antes una misericordia [...] que un rencoroso ensañamiento» → «y es menos una injuria que una piedad».

La modifica di «primordial» in «esencial» costituisce un altro esempio di caduta in disuso di un termine proprio del vocabolario di FBA. Nell'opera poetica di Borges «primordial» è usato esclusivamente nella I ed. di *Fervor* dove ricorre cinque volte: oltre che in *Calle desconocida*, in *El jardín botánico* v. 15, *El truco* v. 4, *La vuelta* v. 2, e *Cercanías* v. 4. Nel corso delle revisioni il termine viene espunto o sostituito in tutti i luoghi citati.

La caduta di «enorme» va ascritta all'intento, caratteristico di tutte le revisioni, di attenuare una modalità espressiva particolarmente ricca di incrementi amplificativi. Tale direzione correttoria opera sia al livello frastico (ad esempio attraverso soppressioni di proposizioni subordinate con funzione specificativa) che al livello delle microstrutture sintagmatiche. Su queste interviene in modo particolare la revisione del 1943 espungendo un numero consistente di attributi e di complementi di varia natura. Nel caso della variante «enorme símbolo» la correzione interessa un lessema intensivo che costituisce una *amplificatio verticale* del concetto, ed appare così perfettamente coerente con il processo di riduzione di quelle strutture frastiche che costituiscono *amplificatio orizzontale*. Tra le numerose soppressioni di aggettivi intensivi: «grave certidumbre» → «certidumbre» (*La Recoleta* v. 3), «angustia grande» → «angustia» (*El jardín botánico* v. 22), «gran silencio» → «silencio» (*Caminata* v. 21), «de gran llanura y mayor cielo» → «de cielo y de llanura» (*Las calles* v. 12), ecc.

La lezione di L43 lascia sostanzialmente immutata la semantica dei due versi; non è così invece per la redazione del 1969, che corregge:

como una música esperada y antigua,  
como un grato declive.

La riscrittura elimina totalmente il rapporto avversativo in cui S presentava i due comparanti di «noche» (noche = música, noche = símbolo de nadería) e con esso la connotazione negativa che a «noche» derivava dalla seconda analogia. Tale connotazione, tutt'altro che negata dalla avversativa, era affermata. Una possibile parafrasi dei versi 4-6 nella lezione di S è: *l'ora del crepuscolo induce, ingannevolmente, ad aspettare l'arrivo della notte con la stessa disposizione in cui si è quando si aspetta di udire una musica desiderata; in quell'ora non ci si rende conto che ciò che stiamo aspettando con disposizione così positiva, altro non è che un simbolo della nostra sostanziale, reale inconsistenza*. Nella lezione di S la poesia si apre insomma sotto il segno dell'inganno, e questo motivo costituisce il primo elemento di una

isotopia che orienta la lettura dell'intero testo. La vicenda conoscitiva che l'io poetico narra è l'esperienza di un «errore»; i versi 27-32 smentiscono in tono riflessivo e gnomico quella sensazione di comunione con la realtà nella quale il narratore si trova involontariamente immerso, quel senso misterioso e commosso di «ri-conoscimento» dell'ignoto che il corpo centrale della poesia esprime. Un vincolo strettissimo ed emblematico si stabilisce così tra *incipit* ed *explicit*. Il crepuscolo è l'ora degli inganni e dei miraggi, è l'ora degli incantesimi che travestono la realtà e attivano illusioni e disillusioni; il narratore è oggetto di una sorta di incantesimo (vv. 18-21) che gli concede una esperienza profonda e particolarissima, («unica», come «unica» è l'ora *nella quale e per la quale* si verifica), ma fatalmente destinata ad essere smentita. L'intera vicenda comunicata dal testo è insomma anaforica rispetto ai vv. 4-6.

La redazione di EF69, cancellando la avversativa negativa, e sostituendo alla analogia «noche = símbolo de nadería» quella «noche = declive» elimina l'anticipazione del motivo dell'inganno, alterando così la struttura stessa del discorso poetico.

Se queste sono le conseguenze della variante al livello dell'assetto del testo, la sua genesi va ricercata entro il complesso sistema dei richiami e delle implicazioni che si attivano nel macrotesto borghesiano. A mio parere alla modifica concorre in maniera decisiva un coagulo semantico determinatosi, in alcuni testi redatti in anni relativamente vicini al momento della revisione, intorno a «noche» e «música», termini che dal testo di *Calle desconocida* richiamano per memoria interna almeno i seguenti contesti:

*Mateo XXV, 30*, v. 13 (OM)

«declives de la música, la más dócil de las formas del tiempo»

*Invocación a Joyce*, vv. 5-6 (ES)

«por los vastos declives de la noche / que lindan con la aurora»

*Heráclito*, v. 9 (ES)

«Ese otro hábito del tiempo, la noche».

*Otro poema de los dones*, v. 80 (OM)

«Por la música, misteriosa forma del tiempo».

*Elogio de la sombra*, vv. 17-19 (ES)

«Esta penumbra [...] / fluye por un manso declive / y se parece a la eternidad».

La rete che definiscono i passi citati è schematizzabile:

penumbra/noche    música	= declive	= tiempo/eternidad
--------------------------------	-----------	--------------------



Il comparante «declive» che la nuova lezione riferisce a «noche» ripete l'analogia istituita in *Invocación a Joyce*, ma cita anche, sulla scorta della comparazione «noche = música» dei vv. 4-5, i «declives de la música» di *Mateo XXV, 30*; il «grato declive» è sintagma semanticamente e, ancora di più, 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 *notte, musica* e motivo del tempo. Per quanto concerne l'aggiunta di «antiguo» è interessante rilevare come questo termine non è mai usato in FBA del 1923, e istituito anche in *Cercanías* v. 1 nella revisione di EF69, che risente probabilmente della alta frequenza (circa 30 occorrenze) che «antiguo» fa registrare nelle poesie di OM e di ES.

Il v. 7 si scinde, in EF69, in due versi passando da «hora de fina luz arenosa» ad «hora en que la luz / tiene una finura de arena». La variante interessa esclusivamente il piano retorico dell'espressione. La nuova lezione riscrive l'immagine conservandone tutti i componenti semantici, ma alterandone la grammatica. Il risultato è il passaggio da un sintagma metaforico («luz arenosa») caratterizzato da una forte non pertinenza semantica, ad una immagine che rispetta i rapporti di coerenza semantica dei termini. Analogo a questo intervento è quello operato, in questo stesso testo, al v. 30 che passa da «donde arden con aislada llama las vidas» a «donde las vidas de los hombres arden / como velas aisladas», conservando il nesso metaforico «vidas arden», ma sciogliendo in comparazione l'estensione metaforica «arden con aislada llama». Allo stesso modo in *Jardín* v. 17 la metafora di identificazione «el jardincito es un día de fiesta» viene, sempre in EF69, *traddotta* in analogia comparativa: «el jardincito es como un día de fiesta».

L'intento di intervenire in direzione riduttiva sul piano della retorica del linguaggio poetico appare costante lungo l'intero processo di revisione della raccolta. Per quanto l'adesione di Borges a quella sorta di poetica della metafora che costituì la parola d'ordine dei poeti ultraisti argentini, sia stata sempre misurata, il linguaggio di FBA appare tutt'altro che estraneo al principio di una poesia che comunicasse soprattutto per immagini. Le numerosissime e spesso vistose correzioni volte ad eliminare o sostituire immagini di natura metaforica sono il segno di un sempre più marcato allontanamento da quella concezione, e si rivelano perfettamente parallele al corso della riflessione che porterà Borges a rivedere in maniera sempre più critica le proprie convinzioni giovanili («Yo he llegado a sospechar, contrariamente a lo que creí cuando tenía veinticinco-treinta años, que no hay un número in-

definito di metafore; che hay, digamos seis o siete metaforas esenciales»<sup>6</sup>, e conseguentemente a mitigare gli «excesos barrocos» che segnavano la sua produzione «ultraista».

Scompaiono così, per fare qualche esempio, metafore quali «Se acalla el simulacro de los espejos» (*La Recoleta* v. 28), «colores borrachos» (*Benarés* v. 13), «cerros doloridos» (*Jardín* v. 10), «estrellas balbucientes» (*Caminata* v. 41), «la luz a puñetazos» (*Sala vacía* v. 21), «ocaso [...] vocinglero» (*Resplandor* vv. 1-2), «mochilas de calor» (*Benarés* v. 15), «el horizonte que se acurruca» (*Villa Urquiza* v. 9), «una brizna de cielo» (*Remordimiento por cualquier defunción* v. 9) «las cálidas guitarras de las brascas hogueras» (*La noche de San Juan* v. 5) e molte altre ancora, nonché interi brani consistenti in complesse e articolate immagini (vedi ad es.: «La selva / donde grita el hedor de la alimaña / naufraga lejos encallada / contra los arrecifes / de una aurora en jirones» *Benarés* vv. 23-27).

Il v. 8 presenta due lezioni varianti: «mis andanzas dieron con» → «mis pasos dieron con» → «di con». La variante «andanzas → pasos» è coeva a quella «andanzas → trayectos» di *La vuelta* v. 6, quest'ultima però indotta, come si è visto, anche da ragioni foniche. Il termine appartiene esclusivamente al vocabolario di FBA (i due luoghi citati e *Trofeo* v. 16: «en la inmortalidad de su andanza», che si mantiene) e di LE (*A Rafael Cansinos Assens* v. 1, non corretto, e *Por los viales de Nîmes* v. 11, testo espunto in L43). La poesia successiva non utilizza più il termine.

Più significativa appare la correzione di EF69 che sostituisce al soggetto «mis pasos» il soggetto «yo» implicito nella persona del verbo e comporta una attenuazione della marca di involontarietà che caratterizzava l'azione nella prima stesura. L'intervento mi pare avere una conseguenza non indifferente sulla sintagmatica del testo; si perde infatti un importante richiamo che facilitava l'identificazione tra i «passi» del verso 8, autonomi e indipendenti dalla intenzionalità del soggetto, con i quali prende avvio l'esperienza del personaggio, e l'«inmeditado paso» dei versi finali che di quella esperienza comunicano il senso. Vedremo più oltre come la perdita di questa traccia, sommata alle correzioni che interessano i versi 18-26, finisca per compromettere la chiarezza del significato complessivo del testo.

La variante al v. 10: «mostrando en las cornisas y en las paredes» →

6. Conferenza tenuta a Madrid nell'aprile 1980 e trascritta in «Cultura», Bs. As. agosto 1986.

«cuyas cornisas y paredes mostraban» (EF69) è di natura sintattica e mira a sostituire il gerundio in funzione di participio presente con una relativa esplicita.

Il passaggio al v. 11 da «colores blandos» a «colores tenues» costituisce l'unica variante di E77. Elimina una doppia metafora in struttura comparativa (*colores blandos = cielo blando*) probabilmente in quanto metafora d'uso. La revisione di E77 è di portata molto limitata: interessa solo sei dei trentatré testi in cui FBA si è assestata nell'edizione E74, e presenta complessivamente sette interventi correttivi.

I vv. 13-14 restano praticamente invariati (L43 singularizza solo «travesuras») fino al 1969, anno in cui Borges li corregge in «Todo – la medianía de las casas, / las modestas balaustradas y llamadores». Probabilmente all'origine delle modifiche sta la contraddizione tra l'austerità e semplicità delle case e «travesura de columnitas», espressione metaforica che conferisce una certa eleganza preziosa ai ballatoi che corrono sulle facciate. La caduta di «honesta» al v. 13 è forse secondaria e conseguente all'acquisto, al verso successivo, di «modestas» che ne ripete numerosi fonemi. La sostituzione «aldabas» → «llamadores» è da ricondurre alla intenzione di eliminare una voce arcaica. Circa la soppressione di «austeras» si può avanzare l'ipotesi che sia stata dettata dall'intento di non ripetere, a distanza di un solo testo, un sintagma già presente nel precedente *Las calles* v. 9: «donde austeras casitas apenas se aventuran».

Il fatto che l'operazione di rilettura e correzione abbia regolarmente preceduto pressoché ogni nuova edizione, fa pensare molto più ad un sistematico intervento sulla *raccolta* che non ad interventi, distribuiti nel tempo, sul singolo *testo*. Inoltre, la natura di numerose varianti e la fitta rete di implicazioni e di compensi che l'analisi permette di rilevare, induce a pensare che Borges abbia lavorato alla revisione della raccolta seguendo l'ordine delle poesie. Il nostro testo offre almeno altri tre campioni di questo fenomeno: l'espunzione di «vana» al v. 5 della poesia immediatamente seguente, *El jardín botánico*, è connessa all'acquisto dello stesso aggettivo al v. 16 di *Calle desconocida* («se me adentró en el corazón anhelante» → «entró en mi vano corazón»); la caduta di «travesura» al v. 14 già esaminato, consente l'acquisto dello stesso termine al v. 8 del vicino *El truco* («con los brillantes embelecos» → «con las floridas travesuras»); alla modifica che nel 1969 interessa i vv. 5-6 è, con molta probabilità, dovuta, nello stesso anno, l'espunzione del v. 19 di *El truco* che ripresentava la stessa immagine dei «declives»: «las palabras / <que por declives patrios

resbalan>». Come queste, moltissime altre varianti sono riportabili alla particolare concentrazione temporale che caratterizza le revisioni, e che, oltre a collegare strettamente tra loro le nuove lezioni, le vincola anche a lezioni anteriori non modificate; la «riscrittura» appare insomma condizionata oltre che dalla attività di «scrittura», come abbiamo avuto già modo di verificare, anche da quella della «rilettura» dei testi in raccolta. Così l'espunzione in *Benarés* del verso 31: «[la voz del almuédano] <que ya rezó el disperso rosario de los astros>» va riferita ai vv. 12-13 di *La noche de San Juan*: «la soledad rezando / el rosario disperso de astros desparramados»; e ancora, l'espunzione del verso 38: «Suave como una rosa fué tu silencio» di *Sábados* si deve molto probabilmente al fatto che compare come terza in una serie ripetitiva di immagini che la lega a due versi (per più aspetti simili) presenti nelle due poesie immediatamente precedenti: «Suave como un sauzal está la noche» di *La noche de San Juan* v. 3 e «Olorosa como un mate curado, la noche ...» di *Caminata* v. 1.

L'analisi delle correzioni che interessano, prima nel '43, poi nel '69, gli ultimi quindici versi della poesia (tutti, meno il penultimo, variati), richiede di essere preceduta da una lettura interpretativa dell'intero passo nella redazione originaria. Nei vv. 16-17 il soggetto lirico aveva percepito con chiarezza e commozione («con limpidez de lágrima») di essere invaso dalla realtà fisica circostante («todo [...] se me adentró en el corazón anhelante»); la sensazione espressa è quella di una comunione intima e completa tra il proprio io e lo spazio sconosciuto ed estraneo nel quale si trova, involontariamente («*mis andanzas dieron con una calle ignorada*»), immerso.

Il brano che segue (vv. 18-24) costituisce una riflessione su quel fenomeno e sulla sua contraddittorietà. Quella del soggetto è l'esperienza di un «ossimoro»: la strada, con tutto quanto contiene, è percepita «lejanamente cercana», remota e prossima al tempo stesso. Il paragone tra questa sensazione ed un ricordo «que si parece llegar cansado de lejos / es porque viene de la propia hondura del alma», rimette in gioco i due termini opposti forzandoli a significare noto/ignoto, e scioglie l'ossimoro entro le categorie dell'*essere* e del *parere*. La conseguenza semantica che il comparante ottiene è quella di decodificare il sintagma «lejanamente cercana» conferendo al concetto «lejano» lo statuto di apparenza fallace, e inverando il concetto «cercano».

I versi 25-26: «Íntimo y entrañable / era el milagro de la calle clara» chiudono in forma assertiva e conclusiva la catena semantica *cercano* –

*hondura del alma – íntimo – entrañable*, nella quale il «se me adentró en el corazón» di v. 16 trova una fortissima amplificazione.

Parallelo a questo percorso di senso, corre quello instaurato dalla dubitativa che introduce il brano ai vv. 18-24 («Quizá esa hora única / aventajaba con prestigio la calle / dándole privilegio de ternura / haciéndola real como una leyenda o un verso») e che si conclude al v. 26 nella espressione affermativa «era el milagro de la calle clara». L'ora del crepuscolo è presentata come l'agente di una sorta di incantesimo che trasforma la scena conferendole lo statuto ambiguo e misterioso di un reale trasfigurato, di un «milagro», come ribadisce il v. 26. È questa trasfigurazione che rende possibile la comunione del soggetto poetico con l'ignoto: la dubitativa («Quizá esa hora ...») dà luogo ad una dichiarativa attraverso la quale l'io poetico afferma soggettivamente la propria sensazione («lo cierto es que la sentí») e questa produce a sua volta l'asserzione, conclusiva ed oggettiva, «era el milagro de la calle clara».

È importante ancora segnalare i vincoli che si istituiscono entro la sintagmatica del testo tra «anhelante» riferito a «corazón» e l'omologo «esperada» di v. 5; tra «aventajaba con prestigio» di v. 19, «milagro» di v. 26, e la marca di eccezionalità insita in «hora única»; ed ovviamente il rapporto di identità che lega «hora única» a «penumbra de la paloma» del verso incipitale.

Una possibile parafrasi di questa parte centrale del testo è: *Non avevo mai avuto esperienza di quella strada, eppure fui così completamente invaso dallo spettacolo che mi offriva, che ebbi la sensazione che tutto mi appartenesse già, e fosse come un ricordo che ora affiorava da zone lontane e profondissime della mia anima. Forse era l'ora eccezionale a conferire a quello spazio un incanto di realtà trasfigurata; ma fatto sta che la mia sensazione era vera, e quel miracolo che era la strada, io lo sentivo intimamente mio.*

Il v. 27 «y sólo después» introduce un deittico temporale che determina uno iato tra il tempo della esperienza narrata ed un tempo successivo, entro il quale una seconda esperienza annullerà la prima. La scelta di isolare in un verso la notazione temporale, rafforza e sottolinea il rapporto oppositivo tra la parte centrale della poesia e i versi finali. Al «sentir» di v. 22 risponde l'«entendí» di v. 28 che smentisce totalmente quella percezione e la dichiara ingannevole e illusoria. La ragione rivela che il luogo col quale il «corazón anhelante» del poeta si è sentito in profonda comunione è «extraño» e non gli appartiene; che il «candelabro», tutt'altro che simbolo di unione, è simbolo di isola-

mento e di incomunicabilità. I due versi conclusivi riprendono il motivo del vagabondare «inmeditado», causa diretta della esperienza di comunione, per rovesciarne completamente il significato. Proprio quella esperienza, una volta rivelatasi falsa, rende consapevole il soggetto del fatto che gli uomini vivendo non condividono un *unico* Golgota, non scontano *una stessa* Passione, ma ciascuno vive da solo la propria. L'illusione era stata dunque quella di condividere, attraverso la «calle ignorada», le vite altrui, altrettanto ignorate, ma per un attimo avvertite, misteriosamente e miracolosamente, comunicanti. Conclusasi con questa presa d'atto, l'esperienza ingannevole del soggetto lirico si rivela riassunta e preannunciata dai vv. 4-6, già commentati.

Retrospectivamente, ed entro il percorso di significato tracciato dalla consistente simbologia religiosa («paloma», «Gólgota», «candelabro», «advenimiento»), il significato di alleanza e comunione di cui è portatrice «paloma» del verso incipitale, rivela la propria natura anti-frastica.

La revisione di Losada interviene sul v. 23 modificandolo in «como recuerdo que si llega cansado», sul v. 24 espungendo «propia», e infine sul v. 29 normalizzando l'assetto della frase in «que toda casa es candelabro». La soppressione di «propia» trova riscontro in quella coeva al verso 38 de *La Recoleta*, e risponde alla intenzione di eliminare un aggettivo ridondante. Questa stessa motivazione ha la caduta di «de lejos», che ribadiva, entro la frase comparante il «lejanamente» del sintagma comparato. Resta così interamente affidata a «cansado» la funzione di suggerire implicitamente il «de lejos». Di maggior rilievo è la modifica «parece llegar» → «llega», che riporta l'ossimoro all'unica dimensione dell'essere, rendendo la «stanchezza» del ricordo *segno*, e *prova*, della sua intima appartenenza al soggetto.

Nella sostanza le modifiche di L43 non intaccano l'articolazione del discorso, che continua a conservare lo stesso significato della lezione originaria.

Più problematica appare la revisione di EF69, che riscrive i vv. 18-26:

Quizá esa hora de la tarde de plata  
diera su ternura a la calle,  
haciéndola tan real como un verso  
olvidado y recuperado.

La motivazione di fondo della correzione è senza dubbio quella di attenuare la concettosità dell'intero discorso. E si tratta di una intenzione della quale le revisioni forniscono esempi tutt'altro che incon-

sueti. Ma in questo caso la volontà di rendere più semplice e sintetico il testo esita in un discorso talmente criptico che non riesce più a comunicare pienamente il senso della esperienza narrata. In sostanza ciò che la correzione opera è una fusione tra il primo paragone («haciéndola real como una leyenda o un verso») ed il secondo («la sentí lejanamente cercana / como recuerdo que si llega cansado / es porque viene de la hondura del alma»). Il senso dell'intera seconda frase comparante viene in EF69 sintetizzato in «olvidado y recuperado», ed utilizzato per determinare «verso», che è comparante, attraverso «real», del primo comparato, cioè di «calle».

Le conseguenze più vistose della correzione sono:

1) Essendo caduta la frase assertiva «lo cierto es que la sentí...», che conteneva il secondo comparato, EF69 non reca più alcuna traccia della riflessione che esplicitava quel sentimento complesso e contraddittorio di intima percezione dell'ignoto, che costituiva il nucleo della esperienza dell'io poetico.

2) La realtà che l'ora del crepuscolo conferisce in EF69 alla strada è esattamente opposta a quella ambigua «como una leyenda o un verso» della prima redazione.

3) La riduzione di «aventajaba con prestigio la calle / dándole privilegios de ternura» in «diera su ternura a la calle» rinuncia alle connotazioni di sortilegio e magia già segnalate; inoltre l'espunzione del v. 26 cancella anche il «milagro de la calle clara», in serie con quelle.

4) Scompare del tutto la serie «cercano» – «hondura del alma» – «íntimo» – «entrañable», che costituiva una importante espansione di «se me adentró» del v. 16.

5) Si perde infine la progressione in crescendo dalla dubitativa («Quizá...») alla asserzione («Íntimo y entrañable era...»), che rendeva forte il contrasto tra esperienza illusoria e rivelazione finale. Quest'ultima nella redazione finale non può che rapportarsi direttamente ai vv. 16-17, riducendo così la centralità dei versi intermedi nella economia complessiva del discorso.

Ma vediamo quale è la presumibile genesi degli unici due reali acquisti di EF69, cioè «tarde de plata» e «[verso] olvidado y recuperado». Il primo costituisce sicuramente un compenso alla caduta di «calle clara» al v. 26, e forse alla scelta del sintagma non è estraneo l'*incipit* dell'appena composto *Junio, 1968* (ES): «En la tarde de oro / o en una serenidad cuyo símbolo / podría ser la tarde de oro». Per il secondo è gioco forza richiamare i vv. 6-7 di *La vuelta*: «he repetido anti-

guos caminos / como si recobrara un verso olvidado» rielaborati in questa lezione proprio nel 1969.

I vv. 27-28 si modificano in «Sólo después reflexioné / que aquella calle de la tarde era ajena». «Reflexioné» sostituisce «entendí», attenuandone il significato di improvvisa e intuitiva comprensione. «Lugar» può essere sostituito con «calle» essendo venuto a cadere il v. 26 «era el milagro de la calle clara»; l'espansione determinativa «de la tarde» forse ricorda «las calles de la noche» di *Invocación a Joyce* v. 32, comunque comporta una ulteriore ripresa della notazione temporale, ormai però non più funzionale a ribadire il rapporto tra esperienza del soggetto e versi iniziali. Infine «extraño» cede ad «ajeno».

Il v. 29, già ritoccato nel 1943, aggiunge a «candelabro» l'articolo determinativo, già presente in S; il v. 30 si sdoppia e, come ho già segnalato commentando la variante al v. 7, scioglie la metafora in un paragone.

Nessuna delle varianti che interessano quest'ultimo brano sarebbe di particolare interesse se la revisione del v. 28, con «ajeno» in luogo di «extraño», non comportasse la caduta di «ajenos» al verso conclusivo, che diventa «camina sobre Gólgotas». In S l'opposizione paradigmatica «inmeditados» / «meditados» si caricava di senso grazie alla sua coerenza sintagmatica col v. 8: «mis andanzas dieron con una calle ignorada» e con quello finale: «camina sobre Gólgotas ajenos»; quest'ultimo era inoltre in struttura analogica con il «lugar extraño» di v. 28. Nella lezione di EF69, oltre ad essere saltati tutti questi rapporti, la caduta di «ajenos» dà all'immagine simbolica del Gólgota un significato assoluto e generale non più coerente con la attribuzione «inmeditado» che continua invece a specificare «paso».

La correzione del verso finale porta, a mio avviso, un ulteriore colpo all'intero assetto logico del testo, già in parte compromesso dalla revisione dei vv. 5-6 e 18-26. A lettura conclusa, si ha l'impressione, insomma, che il risultato finale dei rimaneggiamenti sia un testo che la riscrittura, nel tentativo di farne più lineare e sintetico il discorso, abbia invece privato di chiarezza e, sotto certi aspetti, depauperato.

TOMMASO SCARANO  
Università di Pisa