

Tobia ZANON*
Università di Padova

“CAREZZE” ITALIANE DI PAUL VALÉRY

Parole chiave: Paul Valéry, *La Caresse*, traduzione, Vincenzo Errante, Beniamino dal Fabbro, Giancarlo Pontiggia.

«Nous irons doucement par les ruelles fort pierreuses et tortueuses de cette ville à cet antique Jardin où tous les gens à pensées, à soucis et à monologues descendent vers le soir».¹ Questo brano dal *Monsieur Teste* di Paul Valéry si trova inciso su di una pietra nel meraviglioso Jardin de Plantes di Montpellier. Tale opportuna *mise en abyme* – il “Jardin” citato da Valéry è ovviamente proprio quello di Montpellier – può assumere tratti vagamente vertiginosi, o almeno fu così per un giovane studente padovano; colpa forse degli effluvi profumati di un vicino ceppo d’acacia, cui gli addetti dell’Orto avevano appena dato fuoco.

Ed è proprio questa esperienza che quel giovane studente – diventato nel frattempo un giovane studioso – raccontava a Mirka che, ospite impeccabile, lo stava accompagnando per le strade di Belgrado. Era il tardo inverno del 2012 e stavano risalendo il Bulevar vojvode Bojovića verso il centro, Knez Mihailova e la Facoltà di Filologia (o forse era un pranzo da Vuk...). Alla loro destra, oltre la linea dei tram, stava magnifica e imponente la fortezza del Kalemegdan. Erano appena stati a vedere una mostra sulle ceramiche di Picasso e la discussione era passata quasi inevitabilmente al Sud della Francia, a Montpellier appunto, dove entrambi avevano avuto modo di

* tobia.zanon@unipd.it

¹ Questa la citazione nella sua interezza: «Nous irons doucement par les ruelles fort pierreuses et tortueuses de cette vieille ville que vous connaissez un peu. Nous allons, à la fin, où vous aimeriez d’aller si vous étiez ici, à cet antique jardin où tous les gens à pensées, à soucis et à monologues descendent vers le soir, comme l’eau va à la rivière, et se retrouvent nécessairement», P. VALÉRY, *Monsieur Teste*, in ID., *Œuvres*, édition, présentation et notes de M. Jarrety, Paris, le Livre de poche, 2016, I, p. 1040.

viaggiare da studenti. È quasi sicuro, infine, che in quell'occasione il giovane studioso abbia parlato a Mirka di una poesia di Paul Valéry, una delle sue preferite: *La Caresse* che, assieme ad alcune sue traduzioni italiane, sarà l'oggetto di questo saggio.²

Il testo, composto di tre quartine di *octosyllabes* a rime alternate, risale all'autunno del 1917 e viene ritoccato in almeno due occasioni fino al 1942. Queste le varianti:³

(ed. 1918)	(ed. 1933)	(ed. 1942)	
Les chaudes	Mes chaudes	Mes chaudes mains, baigne-les	
calme,	calme	Dans les tiennes... Rien ne calme	
Ces passages	Les passages	Comme d'amour ondulés	
sont,		Les passages d'une palme.	4
longues pierres		Tout familiers qu'ils me sont	
paupières.	paupières	Tes anneaux à fraîches pierres	
La douleur s'étale,	Et le mal s'étale, tant,	Se fondent dans le frisson	
tant,		Qui fait clore les paupières	8
Cette caresse		Et le mal s'étale tant,	
		Comme une dalle est polie,	
		Une caresse l'étend	
		Jusqu'à la mélancolie.	12

² A costo di incorrere nel rischio di un certo impressionismo, si rinuncia qui (e non solo per ragioni di spazio) a fornire, anche parzialmente, indicazioni sulla sterminata bibliografia critica su Valéry e sulla traduzione poetica.

³ La lirica esce nel giugno 1918 sulla rivista «Les Écrits Nouveaux» (II, 8, p. 86). In primo momento, nel 1920, è nella lista dei componimenti da inserire nell'*Album de vers anciens*, ma alla fine viene scartata; viene poi corretta e ripresa fra i due «Poèmes inédits», nel III vol. (comunemente siglato C) delle *Œuvres*, Paris, Éditions de la NRF, 1933, p. 177 e infine riproposto, sempre con poche varianti, tra le *Pièces diverses* di *Poésies*, Paris, Gallimard, 1942, pp. 225–226. Le informazioni e il “dossier” variantistico – ricontrollati sulle edd. originali – sono ricavati da P. VALÉRY, *Œuvres I*, éd. établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957, pp. 162 e 1692–1693 (per le note) e ID., *Œuvres*, éd. Jarrety, cit., III, pp. 1216 e 1227–1228. Hytier mette a testo l'ed. 1933 senza spiegare perché tale redazione sia preferita a quella del '42 che pure, a rigore, dovrebbe rappresentare la famigerata “ultima volontà dell'autore” (Valéry, come noto, muore nel 1945).

Questa rappresentazione – forse non proprio ortodossa dal punto di vista della resa ecdotica – si spera abbia almeno il vantaggio di rendere evidenti, con un semplice colpo d’occhio, le dinamiche correttorie di Valéry, che vanno complessivamente in due direzioni: una progressiva rarefazione della già scarsa punteggiatura (tre virgole soppresse, un terzo in meno rispetto alla prima versione) e un generale riequilibrio dei rapporti di determinazione/indeterminazione dei referenti della lirica.

In tal senso, una correzione minima (*Les > Mes*, v. 1, con aumento del grado di determinazione) consente a Valéry di evitare una pesante ripetizione («*Les... baigne-les... dans les...*», vv. 1–2) e, al contempo, di tratteggiare con maggiore chiarezza la dinamica lirica *io/tu*, che si concentra più generalmente nella prima metà del pur breve componimento e, in particolare, in apertura delle prime due strofe (*mes/tiennes*, vv. 1–2 e *me/tes*, vv. 5–6).

In modo perfettamente complementare, la diminuzione del grado di determinazione (minimo nel passaggio *ces > les*, v. 4; più forte in *Cette > Une*, v. 11), consentono invece al testo di astrarsi da ogni precisa occasionalità per aspirare a una portata più generale: *quell’* episodio, *quella* carezza, *quelle* palme che hanno caratterizzato le vicende di un particolare *io* (banalmente identificabile nello stesso Valéry) e di un *tu*, diventano il palinsesto per una vicenda liricamente e universalmente valida (con un tratto, per l’epoca, anche estremamente convenzionale, ma che da questa convenzionalità trae la sua forza). In questa direzione va anche la principale correzione apportata tra il 1918 e il 1933, ovvero il passaggio (al v. 9) da un’espressione che si presta alla particolarità (*douleur*, che è il “dolore” dell’*io*) a un’espressione più generale (quel *mal* che, invece, è di tutti).

In questa direzione sembra andare anche l’unica sostituzione di rilievo nella versione del 1942 (v. 6), che sembra essere a prima vista peggiorativa (e questa è forse la ragione per cui l’editore della «Pléiade» ha preferito mantenere la versione del ’33): anche a chi scrive *longues* sembra “più bello” di *fraîches*, perché meno tautologico e, al tempo stesso, più figurativo. È infatti icastica evocazione di un tipico gioiello dell’epoca (tra *art nouveau* e *art déco*); ma proprio per questo, si potrebbe congetturare, troppo legato all’occasionalità della sua composizione. Al contrario, *fraîches*, non solo è più astratto, ma garantisce un arricchimento interno alla lirica stessa: da un lato, infatti, riecheggia antifrasticamente il calore evocato al v. 1 (ancora una volta il *tu* si contrappone tanto al calore dell’*io* – *mes chaudes mains* –, quanto a quello dell’ambiente, evocato dalla presenza della *palme*, albero tipicamente associato ai climi caldi); d’altro lato invece anticipa (e amplifica) l’espressione fortemente sintetica e disforica dell’immaginato sciogliersi degli anelli nell’atto stesso della carezza (v. 7), che provoca,

ancora una volta antifrasticamente, un *frisson* che è azione normalmente collegata al freddo.

A prima vista, come già detto, *Caresse* è una lirica molto convenzionale (per contenuto e, ancor più, per la semplice classicità della sua forma); eppure Valéry, con pochi tratti (e ancor meno interventi successivi) arriva a dare al suo componimento una complessa struttura dialettica (adeguatamente disposta su tre “momenti” coincidenti con le strofe). Significativo, in questa ipotesi, l’inserimento di *Et* al v. 9, che non si configura solo come semplice riempitivo metrico, ma come vera e propria cerniera (in assenza di punto fermo tra la II e III strofe) e come elemento introduttivo alla sintesi finale dell’ultima strofe che, in qualche modo, compone i due movimenti iniziali: la richiesta espressa dall’imperativo, la descrizione degli affetti del contatto e infine la carezza (che dà il titolo al componimento, viene richiamata dai *passages ondulés* nella I e rievocata come gesto di fuoco nella II) come correlato obiettivo che mitiga il male diluendolo in malinconia.

È su questa struttura compositiva che si organizza la sintassi, con notevole progressivo semplificarsi dei periodi strofe dopo strofe, con un massimo di complicazione nella prima e un massimo di semplicità nell’ultima (in perfetta sintonia con l’andamento contenutistico della lirica). Il componimento si apre infatti su di una dislocazione a sinistra che focalizza l’oggetto della richiesta, subito arricchita da una forte perturbazione dell’*ordo verborum* rappresentata dalla doppia anastrofe a scavalco di verso: *d’amour ondulés / Les passages d’une palme*, vv. 3–4; allo stesso modo si apre la seconda strofe, con minima variante sintattica dato che ad essere oggetto di focalizzazione sono gli anelli, e cioè il soggetto e non più l’oggetto grammaticale della frase. Da questo punto (esattamente al centro della poesia), la sintassi si semplifica al minimo, fino a diventare quasi elementare.

Allo stesso modo, anche il tessuto ritmico del componimento riveste la struttura della lirica assecondandone le parti costitutive, esso infatti si basa su 4 profili prosodici:

- [1] - + - + - - +
- [2] - - + - + - -
- [3] + - - + - + - +
- [4] + - - + - - + (-)

che vengono alternati con sequenza: 1232 3212 2144, nella quale si può vedere come il ritmo assecondi tanto la struttura sintattica (i profili 1 e 2 sono sostanzialmente speculari e quindi perfettamente implicati con la dislocazione ai due estremi della frase dell’opposizione: *Mes... maines/les*

tiennes, vv. 1-2), quanto quella contenutistica, con la *sententia* della lirica che viene messa in esponente dallo scarto ritmico del distico finale.

*
* *

Caresse non è certo tra i componimenti più noti di Valéry, data anche la sua collocazione “periferica” (le *Pièces diverses*) nella raccolta complessiva. Ciononostante è stata tradotta almeno tre volte, da tre poeti-traduttori, in tre occasioni rilevanti per quanto riguarda il campo letterario italiano. Salvo errore, infatti, la prima traduzione italiana si deve a Vincenzo Errante che prima presenta il poemetto tra le 10 liriche di Valéry inserite in *Orfeo*, l’imponente antologia della lirica mondiale da lui approntata assieme a Emilio Mariano,⁴ per poi riproporlo – con minime varianti di punteggiatura e segni diacritici – nel suo *Parnassiani e simbolisti francesi* (1953), ovvero una delle più importanti antologie poetiche del secondo dopoguerra:⁵

La carezza

Le mani mie bagna, accaldate,
nelle tue mani. Nulla calma,
come – d’amore ondulate –
le carezze di trepida palma. 4

Per quanto mi sian familiari,
i tuoi anelli – se appena mi tocchi –
si fondon nei brividi rari,
che fanno socchiudere gli occhi. 8

Adesso, ogni male si tende,
come lastra polita: e devia.
Una carezza, lo estende
a raggiunger la malinconia. 12

La resa è fortemente condizionata dalla volontà di Errante di trovare degli equivalenti formali all’originale francese. Da qui la scelta di organizzare la traduzione sulla misura prevalente del novenario, le

⁴ Cfr. *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, a cura di V. Errante e E. Mariano, Firenze, Sansoni, 1950, p. 1354.

⁵ *Parnassiani e simbolisti francesi*, liriche scelte e tradotte da V. Errante, Firenze, Sansoni, 1953. Sull’importanza della figura di Errante nel più generale contesto della traduzione poetica dell’epoca si rinvia a L. ORGANTE, *Poesia e traduzione a Firenze (1930–1950)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018.

cui oscillazioni⁶ rendono bene il peculiare assetto prosodico del testo di Valéry, fondato su un sottile equilibrio monotonicamente ottenuto mediante la ripetizione variata di poche forme. Alla scelta di conservare le rime si devono invece le più evidenti innovazioni di Errante rispetto al testo originale: *se appena mi tocchi* (v. 6), *rari* (v. 7) e *devia* (v. 10), assenti nell'originale, e la conseguente sparizione delle *pierre (fraîches o longues* poco importa). Ma è tutta la traduzione di Errante – pur, come visto, *source-oriented* – a tendere verso un generale cambio di segno da parte del traduttore, che decide sistematicamente di scioglierne ogni elemento di implicitezza. Così, il tema della lirica, da Valéry messo in esponente nel titolo e poi esplicitato nel distico finale, viene sistematicamente espresso ed evocato da Errante anche nelle prime due quartine: con i *passages* (v. 4) che diventano appunto *carezze*, e con l'evocazione del tocco leggero (*se appena mi tocchi*, v. 6; significativamente un' *adiunctio*).

*
* *

Molto diverso, invece, il contesto editoriale in cui s'inserisce la traduzione di Beniamino Dal Fabbro che, circa un decennio più tardi, per primo presenta l'opera poetica di Valéry in modo non antologico e, soprattutto, in una collana rivolta al cosiddetto grande pubblico (l' "Universale economica" di Feltrinelli):⁷

La carezza

Le mie calde mani, nelle tue
bagnale: nulla calma
come i passaggi, ondosi
d'amore, d'una palma. 4

Per quanto familiari,
i tuoi anelli con le fresche pietre
si fondono al gelo che fa
le palpebre calare. 8

⁶ Se il novenario base, utilizzato per metà dei versi, ha per lo più accenti di 2^a5^a8^a, le sue due occorrenze "calanti" sono sempre ottonari di 1^a4^a7^a, mentre quelle "crescenti" (più numerose) sono decasillabi anaestici di 3^a6^a9^a.

⁷ Cfr. P. VALÉRY, *Poesie*, trad. di B. Dal Fabbro, Milano, Feltrinelli 1962. Questa edizione e la successiva, accresciuta, del 1969 vengono più volte ristampate, rappresentando di fatto e per alcuni decenni il riferimento bibliografico per chi volesse leggere in traduzione l'opera poetica di Valéry.

E il male si fa sì grande,
 come una lastra è polita,
 che una carezza lo espande
 di te immalinconita.

12

Il rapporto di Dal Fabbro con Valéry è molto stretto; lo dimostra la *Nota* che chiude il volume, nella quale non solo la traduzione stessa è dedicata al poeta francese, ma proprio una lettera dello stesso Valéry viene citata a certificare la bontà dell’operato del traduttore. Ma c’è di più: l’intento dichiarato di Dal Fabbro è quello di fornire una «trascrizione», ovvero «una traduzione non soltanto in versi italiani ma col proposito di dare nella nostra lingua un equivalente anche poetico del testo francese».⁸ Da qui le peculiarità della sua traduzione che se, da un lato, non intendono replicare la gabbia formale dell’originale, dall’altro ne recuperano, dislocandole, tutte le emersioni dello stile. Così il fuoco della complessità si concentra sull’ultima strofe, venendo così a coincidere con la sua *pointe* contenutistica. È unicamente nell’ultima quartina, infatti, che il sistema rimico è perfettamente riproposto (prima solo fenomeni “inerziali” e cioè strascinati nel testo dall’originale francese: *calma* : *palma*, vv. 2–4 e la “quasi-rima” *familiari* : *calare*, vv. 5–8), assieme a una uniformità di metri assente nelle strofe precedenti. Allo stesso modo è solo nell’ultima strofe che si ha un mutamento sintattico di qualche peso, se si eccettuano “poetismi” di scarso impatto come l’inversione *enjambée*: *nelle tue / bagnale* (vv. 1–2) e quella semplice *le palpebre calare* (v. 8). Dal Fabbro infatti rende con un legame ipotattico quel che Valéry aveva proposto paratatticamente, proprio in virtù del progressivo allentarsi della tensione lirica. L’avverbio *tant* che nell’originale era legato alla comparazione con la politezza della lastra, viene invece legato in una consecutiva all’effetto della carezza (*sì grande... che...*, vv. 9 e 11). Questa lieve variazione rispetto al testo originale si lega alla chiusa che salda esplicitamente il *male* – sentimento “universale”, come abbiamo visto, in Valéry, ma che in Dal Fabbro torna “male” dell’io lirico – alla presenza di un *tu*, ovvero della persona che, con la sua presenza, connota malinconicamente la carezza stessa (*di te immalinconita*, v. 12). In questo modo, la *carezza* da elemento agente e risolutivo nel passaggio dal *mal* alla *mélancolie*, diventa elemento “agito” dal *tu* che quasi raddoppia il male, invece di stemperarlo.

⁸ VALÉRY, *Poesie*, cit., p. 161 e 163; Dal Fabbro riprende qui, rivendicandoli, i principi (tra i quali l’assenza del testo originale a fronte) da lui stesso enunciati nel Manifesto in 23 punti *Del tradurre*, pubblicato in appendice a un’altra delle principali antologie di poesia tradotta della prima metà del Novecento italiano (cfr. B. DAL FABBRO, *La sera armoniosa e altre poesie tradotte*, Milano, Rosa e Ballo, 1944, pp. 147–158).

*
* *

Di taglio opposto invece la traduzione che Giancarlo Pontiggia appronta, anche in veste di curatore, per le *Opere poetiche* di Valéry:⁹

La carezza

Le mie calde mani bagnale,
Nelle tue... Nulla calma
Come d'amore ondulate
I passaggi di una palma. 4

Per quanto mi siano familiari,
I tuoi anelli con lunghe pietre¹⁰
Si fondono nel brivido
Che le palpebre fa serrare 8

E il male si allarga, si allarga,
Come una lastra è polita,
Una carezza lo estende
Fino alla melanconia. 12

Certo questa edizione si pone nel solco della grande tradizione italiana delle traduzioni poetiche (come dimostra la presenza, oltre che dello stesso Pontiggia, di Cescon e, soprattutto, Magrelli), ma in questa sede, sia per la presenza del testo originale a fronte, sia per un maggiore distacco, le distanze che il traduttore mette con il testo francese sono davvero minime. Poche, infatti, le segnalazioni da fare: la sintassi originale viene sostanzialmente replicata (con l'unica increspatura dell'inversione *le palpebre fa serrare*, v. 8) e l'epanalessi *si allarga, si allarga* per esprimere l'intensità dell'espandersi del *male* e, infine, *melanconia* (v. 12), unica tessera in qualche modo esposta che, a un tempo richiamando il termine francese, fa riferimento a due ambiti opposti dello spettro lessicale: quello arcaizzante e iperletterario da un lato, quello del linguaggio medico specialistico dall'altro.

⁹ P. VALÉRY, *Opere poetiche*, a cura di G. Pontiggia, introduzione di M.T. Giaveri, traduzioni di M. Cescon, V. Magrelli, G. Pontiggia, Parma, Guanda, 1989 (n. ed. 2012), pp. 224–25.

¹⁰ La traduzione si deve al fatto che l'edizione seguita è quella della "Pléiade", cfr. n. 3.

*
* *

E ora, per chiudere, è arrivato il momento che quel giovane studente – divenuto ormai un assai meno giovane studioso – deponga il pretesto critico dato dalle altre traduzioni per fare l’unica cosa che davvero gli sta a cuore: offrire a Mirka, con l’ammirazione e l’affetto di sempre, la sua

Carezza

Le mie calde mani bagnale
nelle tue... nulla dà pace
come d’amore ondulato
il passare d’una palma.

Tutti come li conosco
i tuoi anelli, fredda pietra,
si confondono nel fremito
che fa serrare le palpebre

Ecco, il male si distende,
come lastra levigata,
una carezza lo spiega
fino alla malinconia.

Tobia Zanon

ITALIJANSKA “MILOVANJA” POLA VALERIJA

(Rezime)

Tragom ličnih iskustava, autor u radu najpre analizira jednu od na prvi pogled *klasičnih*, tradicionalnih pesama Pola Valerija, i u njenom motivsko-tematskom značenju i, poglavito, metričkoj formi i organizaciji stiha, da bi pokušao da odredi kako su se tri italijanska postojeća prevoda postavila prema rešenjima francuskog pesnika, te da bi, na kraju, i sam ponudio vlastiti prevod s francuskog na italijanski.