

Alessandra Cutrì intervista Antonio Marzo

Docente di Letteratura italiana presso l'Università del Salento, Antonio Marzo ha indagato diversi ambiti di ricerca, come ad esempio i diversi aspetti della produzione anticlassicistica e burlesca del XVI secolo (Pietro aretino, le pasquinate romane e la derivata letteratura di genere pasquinesco, la poesia erotica di Francesco Berni e dei suoi epigoni), le poesie di Galilei (di cui ha approntato la prima edizione commentata: cfr. G. Galilei, *Rime*, a cura di A. Marzo, Roma, Salerno Editrice, 2000), la poesia dialettale meridionale nel XVIII secolo (edizione di un poema inedito in dialetto napoletano sulla rivoluzione di Masaniello del 1648), i canti di Leopardi, il teatro di Machiavelli, Dante e i commenti danteschi (Edizione nazionale dei commenti danteschi - A. Cesari, *Bellezze della 'Commedia' di Dante Alighieri*, a cura di A. Marzo, Roma, Salerno Editrice, 2004, 3 voll.), aspetti e problemi della letteratura salentina (in quest'ambito si è soffermato in particolare sul poemetto in dialetto leccese *Li Martiri d'Otrantu* di Giuseppe De Dominicis e sui manoscritti delle poesie di Vittorio Bodini). Collabora alle riviste «Filologia e Critica» e «Rivista di Studi Danteschi».

*A partire dalle prime traduzioni dialettali della Commedia fino ad oggi la pratica di rendere in vernacolo i versi danteschi si è ampliata e intensificata. A cosa si deve tanto successo?*

Effettivamente, se esaminiamo i dati resi disponibili da un recente “censimento” – tuttora in corso – delle traduzioni dialettali della *Commedia* di Dante, possiamo notare facilmente la straordinaria vitalità di questa letteratura, che, appunto, tende a intensificarsi nel corso del tempo. Basti pensare che in tutto l'Ottocento si sono avute complessivamente 63 versioni, che nel Novecento sono diventate ben 140, più del doppio, mentre 9 sono quelle di cui si ha notizia relativamente al primo decennio del Duemila. Numeri, questi, di per sé eloquenti, ma resi ancora più significativi, se consideriamo che il primo tentativo di «travestimento» dialettale del poema dantesco giunge soltanto nei primi anni del XIX secolo con l'iniziativa di Carlo Porta: in notevole ritardo, cioè, rispetto non solo alla sua composizione, ma anche alle traduzioni di altre opere della nostra letteratura, in particolare dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata*. Tuttavia, mentre i poemi di Ariosto e Tasso hanno perso oramai da lungo tempo il loro appeal, la *Commedia*, ancora oggi, a distanza di due secoli, continua ad attrarre l'interesse di schiere sempre più larghe di traduttori. Tanto successo è ovviamente dovuto innanzitutto alla crescente ammirazione per un'opera unica al mondo. Ma ad esso hanno contribuito anche precise ragioni storico-culturali, peraltro magistralmente indagate e illustrate da Carlo Dionisotti in un famoso saggio del 1966, *Varia fortuna di Dante*, poi confluito in *Geografia e storia della letteratura italiana*. Le traduzioni dialettali della *Commedia* incominciano, infatti, in perfetta coincidenza con il rinvigorirsi della presenza di Dante nella cultura letteraria italiana, determinato – com'è noto – dal rifiorire degli studi danteschi tra la fine del Settecento e, appunto, i primi decenni dell'Ottocento e, da quel momento in poi, esse seguiranno e testimonieranno la crescente fortuna del poeta fiorentino. In lui, nella sua vita di esule e nella sua poesia così ricca di valori civili e morali si riconobbero innanzitutto le generazioni protagoniste del Risorgimento italiano, che lo elevarono a simbolo e profeta del riscatto nazionale. E una volta portato a compimento il processo unitario, tale primato “politico” si è ulteriormente irrobustito grazie a una sempre più approfondita conoscenza e valutazione critica della sua opera. In particolare, nel corso del Novecento, il superamento del crocianesimo, con la sua distinzione tra poesia e non poesia, e il progresso delle metodologie di

indagine testuale hanno contribuito all'affermazione di una visione finalmente unitaria del poema, nel quale sono state individuate ed evidenziate con sempre maggiore consapevolezza le radici della nostra identità nazionale. Tra le principali conseguenze di questa nuova situazione, si registra anche lo sviluppo di un più impegnativo confronto dei traduttori con l'insieme della *Commedia*, documentato dal notevole incremento delle sue versioni integrali, passate dalle 2 dell'Ottocento alle 22 del secolo successivo, alle quali si aggiungono le 7 che si possono già contare nel primo decennio del Duemila.

*L'Ottocento è il secolo dei dialetti per eccellenza, ma i primissimi studi sui dialetti italiani riguardano quelli dell'Italia settentrionale. Esiste un "primato" settentrionale anche nelle traduzioni dialettali del poema dantesco? Si riscontrano differenze nella provenienza geografica delle traduzioni oggi?*

Per quanto riguarda la distribuzione geografica, il fenomeno si presenta in maniera sostanzialmente omogenea su tutto il territorio nazionale, benché si debba registrare un numero di traduzioni leggermente superiore nelle regioni centro-settentrionali (117, di cui 31, più di 1/4, nella sola Lombardia, dove, ovviamente, più forte si è avvertita l'influenza portiana) rispetto a quelle centro-meridionali (95). Certamente maggiore è la differenza a favore delle prime (47 contro 16), se si limita l'osservazione al solo segmento ottocentesco, ma il rapporto si ribalta per quelle realizzate dal 1900 al 2010 (79 contro 61). Appare perciò priva di fondamento l'affermazione di Alfredo Stussi, secondo la quale la produzione settentrionale «è la più notevole e in sostanza l'unica alla quale ci si possa e debba accostare con deferenza assoluta» (*Fortuna dialettale della 'Commedia' (appunti sulle versioni settentrionali)*, in A. STUSSI, *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti*, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 73). Vero è che tale affermazione è da lui riferita ai lavori della fase più antica, ma anche in questo caso essa non offre un'idea sostenibile della realtà. Infatti, se dopo la prova d'autore di Carlo Porta, nel ventennio 1820-'40, si registrano le versioni del canto XXXIII o del solo episodio del conte Ugolino eseguite rispettivamente in piemontese da Luigi Joannini Ceva, in milanese da un non meglio identificato G. S. e in bolognese da Francesco Scaramuzza, nonché i primi tre canti tradotti in piemontese da Maurizio Tarditi, il conto viene subito pareggiato dagli adattamenti calabresi dei canti III, IV, V, VI, XIII e XXV, realizzati in tempi diversi da Pier Vincenzo Gallo, e del canto XXXIII ad opera di Luigi Gallucci. Non solo. Ma ancora prima dell'Unità giunsero tre importanti traduzioni napoletane di più ampio respiro e di maggiori ambizioni. La prima, in prosa e corredata di un commento anch'esso in dialetto, è di Raffaele Mastriani, che però la lasciò interrotta al canto III dell'*Inferno*. Sulle sue orme, qualche anno dopo, si misero Francesco Di Lorenzo, autore di una versione dei primi undici canti dell'*Inferno*, e Domenico Jaccarino, che si impegnò nella traduzione e nel commento, sempre in dialetto, di tutto il poema, ma che – nonostante il ribadito proposito di continuare e completare il lavoro – si fermò alla sola prima cantica. Ciò che merita di essere segnalato come un fatto eccezionale è, però, che siano stati proprio e soltanto i dialetti meridionali a confrontarsi per primi con la poesia del *Purgatorio* e del *Paradiso*, assai più impegnativa di quella dell'*Inferno* non solo per la materia trattata e per le implicazioni filosofiche e dottrinali, ma anche per il più elevato registro linguistico e per la progressiva perdita di contatto con l'esperienza del mondo terreno, che del resto sono le cause principali per cui queste due cantiche sono rimaste lontane dal gusto ottocentesco e, in genere, da quello del lettore medio di ogni epoca della *Commedia*. Dalla Calabria

vengono, infatti, tanto l'unica traduzione integrale del *Purgatorio*, realizzata probabilmente intorno al 1870 dal cosentino Saverio Albo e tuttora inedita, quanto quella, anch'essa integrale, del *Paradiso*, pubblicata da Francesco Limarzi nel 1874, appena due anni dopo aver dato alle stampe un saggio relativo ad alcuni canti della stessa cantica, mentre al palermitano Salvatore Salomone Marino si deve la versione siciliana della preghiera di s. Bernardo.

*Della Commedia esistono adattamenti dialettali totali o parziali: quale cantica è stata maggiormente tradotta e, al suo interno, quali i canti che hanno stimolato un maggiore interesse nei traduttori e perché?*

Riflettendo e confermando anche nel campo della varia declinazione dialettale la maggiore fortuna critica e di lettori di cui ha sempre goduto rispetto alle altre due cantiche, i traduttori hanno massicciamente accordato la loro preferenza all'*Inferno*. I dati sono inequivocabili. Esso, infatti, conta complessivamente ben 163 riduzioni dialettali, che costituiscono quasi il 78% degli adattamenti vernacolari della *Commedia* finora noti. Di queste, poi, 14 sono integrali, contro una sola tanto del *Purgatorio* quanto del *Paradiso*, realizzate rispettivamente – come è stato già detto – da Saverio Albo e da Francesco Limarzi. Le restanti 149, che comprendono 13 gruppi di canti, 111 canti singoli e 25 frammenti, evidenziano un divario forse ancora più rispetto al *Purgatorio* e al *Paradiso*, che vantano rispettivamente le riduzioni friulane degli episodi di Sapia e di Piccarda, entrambe compiute da Pietro Bonini, e quella siciliana della preghiera di s. Bernardo, del già citato Salvatore Salomone Marino nonché il gruppo di canti, anch'essi del *Paradiso*, trasposti in calabrese da Francesco Limarzi. Inoltre, scomponendo il dato generale dell'*Inferno*, si ottengono indicazioni per formulare la speciale graduatoria dei canti preferiti dalla poesia dialettale, in cima alla quale, con grande distacco dagli altri, grazie alle sue 80 traduzioni singole integrali e 7 parziali, troviamo il canto I, il cui successo è evidentemente dovuto al suo carattere proemiale. Con 5 traduzioni integrali e 11 parziali segue poi il XXXIII, un canto da sempre universalmente ammirato per la *pietas* del «tragico argomento» del conte Ugolino, che – va notato – generalmente, e diversamente da quanto accade per altri canti e altri episodi della *Commedia*, non lascia spazio a intenti scherzosi, comici o parodistici. Al di sotto delle aspettative (ma ciò probabilmente è dovuto alla provvisorietà dei risultati attualmente a disposizione), sono le cifre riferibili all'altro canto di grande richiamo per lettori e critici, il V, che si ferma a 2 versioni integrali e 6 parziali, tutte focalizzate, queste ultime, su Francesca. Assai limitata è poi l'attenzione che i dialetti hanno riservato al resto dei canti, essendoci pervenuti soltanto due lavori sul III, eseguiti dal calabrese Federico Viola Golia e, prima di lui, dal correggionale Pier Vincenzo Gallo, che si segnala anche per essere stato l'unico a dedicarsi al VI, mentre le altre prove solitarie riguardano il XIII, del veneziano Luigi De Giorgi, e il XXV, di un altro calabrese, Paolo Scaglione. Il quadro è completato dai frammenti dell'VIII che ci ha lasciato Carlo Porta e da quelli del XX del mantovano Enrico Paglia. A parte vanno infine segnalate le 18 presenze del II, dovute all'iniziativa di Filippo Fichera, che, nel 1965, organizzò su questo canto una delle «Lecture dialettali dantesche» del Convivio Letterario.

*A quando risalgono le prime traduzioni del V canto dell'Inferno e a quale area geografica appartengono? Facendo un bilancio complessivo sulle provenienze geografiche delle traduzioni del canto, quale area risulta maggioritaria e come si può spiegare questa differenza?*

Le otto traduzioni singole del canto V, di cui finora si ha notizia, coprono un arco cronologico che va dal 1853 al 1954. Il primo tentativo in tal senso risale al 1853, anno in cui Bernardino Biondelli pubblicò nel suo *Saggio sui dialetti gallo-italici* alcuni testi del forlivese Giuseppe Acquisti, tra i quali appunto la *Franzesca d'Arèmin a imitazion d' Dant*. Dopo un intervallo di quasi trent'anni, si ebbe la *Tradûzion libera do V canto dell'Inferno* di Giovanni Battista Vigo, che vide la luce nel *Lunario genovese* del 1881. Così pure all'ultimo scorcio dell'Ottocento appartengono le prove del bolognese Gustavo Vicini, che tradusse integralmente il canto V per il giornale umoristico satirico «Ehi!... ch'al scusa» (15 gennaio 1882); del valesiano Cesare Frigiolini, autore di un componimento intitolato *Franzesca da Rimma* e inserito in una raccolta postuma. *Versi editi e inediti*, del 1895, e infine del friulano Pietro Bonini, che affidò alle «Pagine friulane» del 16 febbraio 1896 la sua riduzione dialettale degli ultimi 70 versi del canto. In ambito novecentesco ricadono invece le altre tre traduzioni: *Il bacio di Francesca* del cosentino Salvatore Scervini, che la pubblicò nella rivista italo-americana «La Follia di New York» probabilmente tra la fine dell'Ottocento e il 1907, prima cioè di dare alle stampe la sua versione calabrese di tutta la *Commedia*; *Il bacio di Francesca* del sassarese Andrea Mannoni, che con ogni probabilità la compose intorno alla metà del Novecento, lasciandola però inedita, e *Paulu e Francisca* di un altro calabrese, Achille Antonio Sestito, che la propose sulla «Calabria letteraria» del dicembre 1954.

Per quanto riguarda poi la provenienza geografica, questo piccolo gruppo di componimenti, pur nella sua ridotta dimensione quantitativa, riflette le caratteristiche essenziali, già evidenziate, della situazione data da tutte le traduzioni della *Commedia*. Esso costituisce infatti la testimonianza e l'esito di un interesse letterario diffuso su tutto il territorio nazionale, benché le regioni centro-settentrionali facciano registrare un leggero predominio, con cinque versioni su otto – come si è visto – provenienti appunto da quest'area. In questo quadro, di particolare interesse sono però i dati dell'Emilia Romagna e della Calabria, che vantano non una, ma due traduzioni ciascuna. A questo risultato hanno certamente contribuito, nel primo caso, il fatto che la tragica vicenda di Paolo e Francesca si sia svolta – secondo le cronache del tempo – nel castello di Gradara, vicino a Rimini, e perciò ancora fortemente presente nella memoria e nella tradizione storico-culturale del popolo emiliano-romagnolo, spingendo lettori e traduttori a rivolgere un'attenzione speciale alle pagine della *Commedia* in cui essa era stata immortalata; nel secondo, ad un ambiente che, nel corso dei decenni immediatamente precedenti, aveva dimostrato una spiccata predisposizione all'“appropriazione” di Dante attraverso un intenso esercizio traduttivo, nel quale uno dei “pezzi” considerati di maggiore coinvolgimento emotivo non poteva che avere un posto di rilievo.

*Lei ha sottolineato che bisognerebbe parlare di “adattamenti” della Commedia più che di traduzioni. Quanto è vera quest'affermazione per il V canto dell'Inferno? Esistono grandi differenze rispetto all'opera originale, ad es. nell'ambientazione, nella resa dei personaggi e dello stesso Dante, ed eventualmente anche nella selezione delle parti da tradurre? Penso soprattutto al valore morale del canto e, in generale, dell'intera Commedia.*

A parte Gustavo Vicini e Pietro Bonini, che si sono sforzati, con esiti diversi e comunque sempre opinabili, di realizzare una traduzione letterale dell'originale, tutti gli altri traduttori del canto V dell'*Inferno* offrono un campione significativo del trattamento diversificato al quale fu sottoposta in generale la *Commedia*, determinando sempre un impoverimento o una semplificazione del messaggio poetico e dei contenuti morali e culturali in essa presenti. Prendiamo ad esempio due casi-limite: la *Franzesca da Rimma* di Cesare Frigiolini e il *Paulu e Francisca* di Achille Antonio Sestito.

Il primo di questi lavori si distacca dal testo-base innanzitutto per la scelta del metro, che non è più la terzina, ma la quartina a rima alternata, più un distico conclusivo. Per quanto riguarda il contenuto, invece, l'episodio dantesco di Francesca costituisce per l'autore un semplice pretesto, un punto di partenza dal quale subito si allontana per seguire il libero corso della propria fantasia popolare. Poco o nulla resta dell'originale, sottoposto a un processo di "ri-creazione" attraverso un completo adattamento alla realtà valesiana, non solo dal punto di vista linguistico, ma anche per quel che concerne i personaggi e l'ambientazione. Francesca, infatti, non è più *da Rimini*, bensì *da Rimma*, originaria cioè di Rima San Giuseppe o di Rimasco, piccoli borghi del vercellese, in prossimità dei quali è possibile trovare diverse località denominate «Riale» (come quella citata nel testo), sotto i cui noci siedono in silenzio i due amanti, forse neanche più cognati. La scena, dalla quale sono scomparsi Dante e Virgilio, è bucolica, non infernale, e la rivelazione dell'amore, che non è più preceduta e causata dalla lettura della storia di Lancillotto e di Ginevra, ma dal canto di un piccolo usignolo, è narrata da Paolo, e non da Francesca, che però qui è quella che prende l'iniziativa di baciare per prima il compagno.

Il secondo è anch'esso un componimento in quartine, ma questa volta a rima baciata, e concluso non più da un distico, bensì da un verso isolato. L'intento principale dell'autore è qui quello di costruire una gustosa scena dallo spiccato sapore popolare, in cui la vicenda dei due amanti danteschi viene profondamente rielaborata e ricondotta nelle logiche e nelle dinamiche passionali e comportamentali molto vicine alla realtà della quale i destinatari del testo avevano conoscenza ed esperienza dirette. Nel testo del Sestito, la tragedia non nasce dall'obbligo di rispettare le leggi dell'amor cortese, bensì dal tradimento che Francesca consuma con freddezza e lucida predeterminazione contro un marito che era stata costretta a sposare con l'inganno e che oltretutto era «balordu: / bruttu, azzoppatu... curtu e iumbarusu, / e, sparte 'e tuttu chistu, assai gelusu ('balordo, brutto, zoppo... basso e gobbo, e, a parte tutto questo, assai geloso')». Alla vocazione popolareggiante dell'autore e all'intento comico da lui perseguito si devono, oltre alla scelta del metro, anche alcuni tratti stilistici: l'ironia con cui Virgilio descrive a Dante l'attuale condizione dei due amanti e dei lussuriosi in generale, che ora scontano «a st'aria frisca ('in quest'aria fresca')» il peccato del loro amore; la sensuale bellezza di Francesca che turba Dante («Quant'era beddha! [...] / [...] ti votava lu cerveddhu, // cà era tutta nuda! ['Quant'era bella! [...] ti rivoltava il cervello, perché era tutta nuda']») e certe espressioni colorite («Ed io nci fici 'i c[orna] a mio maritu!... ['Ed io fece le corna a mio marito!...']»), presenti anche nella battuta conclusiva con cui Dante, che qui non viene sopraffatto dall'angoscia e quindi non cade «come corpo morto cade», cerca di consolare Paolo che piange disperato («E sai chi dicu?... Ca si sí pentutu, // è ssempre megghiu mortu ca c[urnutu] ['E sai che dico?... Se sei pentito, è sempre meglio morto che cornuto']»).