



Enthymema XXIII 2019

«Do people still sing?». Traduzioni italiane dell'*Eneide* nel Novecento

Laura Vallortigara

Università degli Studi di Milano-Bicocca

**Abstract** – Il contributo intende prendere in rassegna le principali traduzioni italiane dell'*Eneide* nel Novecento, soffermandosi in particolare su alcune fasi della storia traduttiva del poema. Se le traduzioni realizzate durante il Fascismo concorrono a presentare, in chiave nazionalistica, l'opera di Virgilio come «prima luminosa giornata della letteratura italiana», dopo la guerra, mutati i paradigmi traduttivi e le coordinate culturali, il ritorno all'*Eneide* avviene nel segno di una ritrovata vicinanza al «doloroso penare» del suo eroe. Si realizza quindi un «recupero romanzesco» del poema di Enea, con un cambiamento di prospettiva che incide in maniera netta sulle caratteristiche stilistiche (soprattutto lessico e sintassi) delle traduzioni allestite in questo periodo. Tra gli anni ottanta e novanta, infine, compaiono numerose nuove versioni del testo epico virgiliano, improntate a criteri di leggibilità e chiarificazione del testo di partenza, al quale si subordina quello che Fortini chiamava «il tasso d'ispirazione, d'appropriazione, di "genialità" del traduttore». Si distinguono, nel quadro di sostanziale omogeneità che contraddistingue questa fase, due recenti e antitetiche prove di traduzione (Sermonti e Fo), analizzate in chiusura del contributo. La ricognizione, ancorché non esaustiva, si propone di evidenziare il fondamentale ruolo della traduzione nel percorso della ricezione del testo classico.

**Parole chiave** – *Eneide*; Traduzioni; Ricezione del classico; Canone.

**Abstract** – This article aims to present a detailed review of Italian translations of the *Aeneid* during the Twentieth and early Twenty-first Century. Translations help to explain how and why *Aeneid* has been interpreted in particular times and contexts. During Fascism, translations played a large part in bringing Virgil and his poem into Italian literature and culture: according to this view, translators of the *Aeneid* made the connection with Italian literary tradition clear and explicit. After World War II, Virgil was seen as a source of humanity and as a reflection on human grief: translations of this time reflected this important shift using a language which became less grandly majestic, more reflective and plain. After 1980, translations of Virgil's work have incredibly increased in number and have become more and more devoted to the ideal of the "invisible" translator, with two remarkable and very recent exceptions (Sermonti and Fo). In conclusion, this article aims to show how the activity of

translation has contributed to interpretation and reception of the *Aeneid* in Italy throughout the century.

**Keywords** – *Aeneid*; Translations; Classical Reception; Literary Canon.

Vallortigara, Laura. “«Do people still sing?». Traduzioni italiane dell’*Eneide* nel Novecento”. *Enthymema*, n. XXIII, 2019, pp. 157-179.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/11129>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# «Do people still sing?». Traduzioni italiane dell'*Eneide* nel Novecento

Laura Vallortigara  
Università degli Studi di Milano-Bicocca

We spent an afternoon playing with “How could you translate the first three or four words?”: *Arma virumque cano*. Robert [Fitzgerald] was faced with that. Do you just say: I sing of arms and a man? Do people still sing? He said he might just begin with *arma virumque cano* and then proceed with the English, but in the end, without triumph or pleasure he settled for “I sing of warfare and a man at war”.  
Seamus Heaney, *Sounding lines. The art of translating poetry*

## 1. Classici e traduzione nel Novecento

Nel corso di un incontro dedicato alla traduzione poetica, Seamus Heaney raccontò l'episodio che qui si è posto in epigrafe, risalente alla prima metà degli anni ottanta e al contesto di una nuova traduzione inglese dell'*Eneide* approntata da Robert Fitzgerald. L'interrogativo che appassionava il poeta americano, in seguito traduttore anche di *Iliade* e di *Odissea*, non fonda la sua validità nelle peculiarità semantiche della lingua inglese, ma pone anzi un medesimo ordine di problemi nel passaggio dal latino all'italiano. Come tradurre – si chiedeva Fitzgerald e potremmo forse chiederci anche noi – quel primo celeberrimo emistichio e come rendere conto dell'inevitabile trasformazione di un termine pregnante del lessico dell'epica come il verbo proemiale *cano*?

Il quesito offre lo spunto per un'indagine – che avrà, per ovvie ragioni di spazio, le caratteristiche di un'ampia campionatura, piuttosto che di una disamina dettagliata – sulle principali traduzioni italiane dell'*Eneide* nel Novecento e oggi,<sup>1</sup> a partire dal riconoscimento del carattere storicamente determinato di ogni atto traduttivo, che si presenta, in questa prospettiva, come l'esito di un processo di negoziazione tra culture costantemente provvisorio, di volta in volta condizionato dalle caratteristiche socio-culturali e politiche del contesto di ricezione. Ogni traduzione, dunque, appartiene ad una storia e ad una precisa stagione letteraria che ne determinano con precisione fisionomia e obiettivi.

Da questo assunto derivano due importanti conseguenze: da una parte, il bisogno costante di nuove traduzioni,<sup>2</sup> che ridefiniscono continuamente la relazione tra l'antico e il nuovo; dall'altra, la possibilità di assumere le diverse versioni – soprattutto per opere come l'*Eneide*, caratterizzate da una lunga e prestigiosa tradizione traduttiva – come una specola privilegiata

<sup>1</sup> Ida Paoloni registra, per il periodo 1901-1979, 153 traduzioni integrali dell'*Eneide* in italiano e nei dialetti d'Italia; il 45, 7% di queste è rappresentato da riedizioni della versione di Annibal Caro, sulla quale vd. *infra*. L'informazione è citata in appendice a Fo, “La giornata di un traduttore: appunti da un viaggio nell'*Eneide*” (200).

<sup>2</sup> Come nota Selvaggini, «se l'originale, nel suo aspetto materiale, costituisce un oggetto linguistico non modificabile, seppure mutevole nella percezione della tradizione ermeneutica, le sue traduzioni appaiono inevitabilmente in continuo “movimento”, a causa del dinamismo del linguaggio e del suo divenire storico. Le traduzioni sono infatti legate al gusto, oltre che alla percezione, di una determinata epoca e dunque destinate ad “invecchiare”» (17).

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

da cui guardare alle interazioni tra la storia e la letteratura, tra innovazione e consolidamento del canone.

Le traduzioni, scriveva Anceschi, «ci danno il tono, la misura, il diretto significato del modo di leggere di un secolo, di un movimento letterario, di una personalità»: «una storia del gusto del tradurre – continuava il critico – può essere uno degli spiragli più rivelatori che si aprono sulla storia di una civiltà letteraria» (51).

Gli studi che si sono occupati di traduzione dei classici nel Novecento hanno in genere privilegiato isolati casi specifici o segmenti definiti della tradizione letteraria antica, soprattutto greca;<sup>3</sup> manca ancora una valutazione complessiva, che sappia risalire dalle singole esperienze traduttive all'individuazione chiara dei diversi paradigmi susseguitisi nel corso del secolo, nel tentativo di delineare una storia della traduzione novecentesca dei classici ancorata alla concretezza dei testi, ma capace di lumeggiare la storia letteraria nel suo complesso attraverso nuove prospettive. Una storia fenomenologica delle versioni dai testi antichi saprebbe inoltre fornire indicazioni preziose anche sulle forme e sui percorsi della ricezione della classicità fino ai nostri giorni.

Il Novecento si apriva, fin dal suo decennio iniziale, con una significativa ripresa della prassi traduttiva degli autori greci e latini, cui si accompagnava un acceso e vivace dibattito intorno alla validità culturale del testo antico e della tradizione classica in relazione al tempo presente.<sup>4</sup> Il rinnovamento, tuttavia, riguardava in misura maggiore il rapporto con l'Ellade, come registrava Renato Serra, che in un saggio rimasto incompiuto, pubblicato postumo da Manara Valgimigli nel 1924, dava conto con lucidità del cambiamento intervenuto nel modo di sentire e vivere la greicità di cui le traduzioni coeve erano espressione (Serra 467-98).

Per l'*Eneide*, una ricca e rinnovata stagione traduttiva si sarebbe aperta solo con la crescente e parossistica celebrazione della latinità messa in atto dal fascismo. Tradurre i classici rappresenta infatti, nel Novecento, anche un'operazione ideologica e politica: il ventennio fascista sostiene e rilancia la pratica traduttiva dei testi antichi, soprattutto latini, sulla quale incidono anche le occorrenze bimillinarie, abilmente promosse dal regime (Virgilio nel 1930, ma anche Orazio nel 1935). In questo contesto prendeva forma, nella seconda metà degli anni venti, il progetto di un «corpus italiano di scrittori latini», affidato, non a caso, ad Ettore Romagnoli, per la prestigiosa *Collezione Romana (Romanorum Scriptorum Corpus Italicum)* voluta dalla Società anonima Notari (il futuro Istituto Editoriale Italiano, fondato dallo scrittore e giornalista

<sup>3</sup> Come nota Condello, lo studio delle traduzioni dai classici nel Novecento rimane circoscritto a «poche, fin troppo note esperienze traduttive» (e cita Quasimodo, Pasolini, Sanguineti e Pavese; Condello e Rodighiero, «Ragioni per un «compito infinito»: considerazioni introduttive» 9). Costituisce un utile punto di partenza Ghezzi (249-66). Un allargamento di prospettiva si trova ora in Cavallini.

<sup>4</sup> Tra il 18 e il 20 aprile 1911 si svolge a Firenze il IV Convegno dei Classicisti organizzato da «Atene e Roma», la «Società italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici» istituita nel 1897. In quell'occasione Ettore Romagnoli – grecista, già traduttore di Aristofane, dalla pronunciata vena polemica – presentava un vasto programma di traduzione della poesia classica greca, nella convinzione che «ogni età abbia bisogno di sue traduzioni» e che fosse dunque necessario allestire nuove versioni dei testi antichi, mettendo da parte «qualsiasi preconconcetto letterario, qualsiasi vezzo e leziosità di stile, e cercare la espressione più semplice e naturale» (Romagnoli, «Della miglior maniera di tradurre gli autori greci e farne penetrare lo spirito nelle menti moderne», poi raccolto sotto il titolo «La diffusione della cultura classica» in *Vigilie italiane* 65-140. Un estratto dell'intervento si legge ora in Albanese e Nasi 57-62, da cui si cita: 59-60). Nonostante le premesse teoriche che animavano il programma di diffusione della cultura classica di Romagnoli, le sue traduzioni (con l'eccezione di quelle realizzate da Aristofane) non riuscivano in realtà a discostarsi da moduli formali riconducibili ad un classicismo di maniera, confermando il perdurare di una prassi traduttiva inveterata basata su un lessico antichizzante e su un'«impolverata e tarmata e crollante impalcatura retorica», come ricorda Valgimigli (19). Era tuttavia significativo che il problema del classico (della sua promozione e della sua 'attualità') venisse affrontato fin dal primo decennio del secolo proprio a partire dallo snodo della traduzione.

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

Umberto Notari). L'iniziativa si presentava come un «programma di italianità assoluta», sostenuto da una spregiudicata volontà di appropriazione della romanità, anche letteraria, a partire dalla tendenziosa convinzione che «la letteratura latina è patrimonio nostro»:

La letteratura latina ha carattere universale: essa ha offerto modelli ed impulsi spirituali a tutto il mondo civile. Di qui la sensazione che sia come un possesso di tutte le genti: sensazione diffusa e falsa. La terra diviene di pubblico dominio solo quando mancano eredi; ma gli eredi legittimi dei Latini sono ben vivi: siamo noi Italiani: la letteratura latina è patrimonio nostro. Anzi, già il designarla, com'è uso tradizionale, col nome di "latina" implica e suggerisce un equivoco. [...] La letteratura latina è in realtà la prima luminosa giornata della letteratura italiana. (Romagnoli, *Collezione Romana* 13)

Tradurre gli autori della latinità significava allora, per Romagnoli, farli diventare «elemento e fattore veramente efficace nella vita intellettuale d'Italia», rendendo «facilmente accessibile a tutti gli Italiani», attraverso «trasposizioni moderne», un patrimonio che si voleva «vivo e attivo» nel presente del Paese (14).

## 2. Le traduzioni del Bimillenario virgiliano: l'influenza della tradizione

La «febbre bimillennaria» (che perdurò, nell'Italia fascista del tempo, ben oltre i ristretti confini temporali del 1930) non alimentò soltanto una copiosa produzione critica che fu, con alcune eccezioni, ripetitiva nei contenuti e stereotipata nei giudizi, ma incise anche sulla circolazione dell'opera virgiliana (soprattutto dell'*Eneide*) e sulla realizzazione di nuove traduzioni.

Se nei primi due decenni del Novecento permane intatta e inalterata la fortuna della 'bella e infedele' per eccellenza, la traduzione dell'*Eneide* in endecasillabi sciolti di Annibal Caro, pubblicata postuma nel 1581, nella seconda metà degli anni venti vengono introdotte sul mercato editoriale numerose nuove versioni (parziali ed integrali) del poema epico virgiliano, risposta ad una diffusa esigenza di maggior fedeltà al testo, rispetto al «tradimento» rappresentato dall'operazione del Caro,<sup>5</sup> e volontà di misurarsi «italianamente» con il «poema della nuova Italia», nel solco di una tradizione che si voleva ininterrotta e che il fascismo tornava a rendere attuale e presente.

L'ampia disponibilità di nuove traduzioni (accanto ad iniziative di particolare rilievo, per qualità dell'edizione o prestigio della sede editoriale, andranno registrate operazioni divulgative di più basso profilo ma di non minor incidenza, sul piano della diffusione non specialistica) non costituiva una minaccia alla fortuna della versione del Caro, ancora lontana dal declinare,<sup>6</sup> ma apriva nuovi spazi alla circolazione dell'opera e percorsi inediti della sua ricezione.

<sup>5</sup> La traduzione eccede di oltre 5500 versi l'originale, confermando il suo carattere di rifacimento autonomo rispetto al testo di partenza. Sulla prassi traduttiva del Caro, si rimanda a Santini (201-17).

<sup>6</sup> La traduzione del Caro continuerà ad essere ampiamente utilizzata soprattutto nella scuola, insieme all'*Iliade* tradotta da Vincenzo Monti e all'*Odissea* di Ippolito Pindemonte, come ricorda anche Rosa Calzecchi Onesti, in seguito traduttrice di tutti e tre i poemi classici: «Permetterete, spero, che [...] io risvegli per un momento la scolara di tantissimi anni fa, [...] e rievochi l'immagine di "poemi classici", che mi ero fatta negli anni del ginnasio: *Iliade* e *Odissea* nel ginnasio inferiore, *Eneide* nel ginnasio superiore. Tutti e tre i poemi letti per intero. I traduttori: Monti, Pindemonte, Caro, indiscussi, incontrastati, in qualche modo identificati con i poemi stessi, fuori dal tempo e dallo spazio. Nessuno che ti dicesse da che secolo appartenessero, quale tipo di tentativo letterario fosse stato il loro, quale distanza separasse il loro italiano da quello "corretto", che si pretendeva da noi [...]. Era naturale, così, che quell'italiano fosse per me la voce stessa dei poemi e che ne provassi come un fascino» («Le traduzioni dei classici» 17). Saranno proprio le versioni di Rosa Calzecchi Onesti, infine, a 'smantellare' il canone traduttivo dell'epica classica (Caro-Monti-Pindemonte) attestandosi saldamente nell'insegnamento scolastico.

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

Nel decennio che precede e prepara le celebrazioni bimillinarie, dunque, si registra un picco di nuovi volgarizzamenti del poema, accomunati, al di là delle diverse soluzioni adottate, dalla restituzione di una medesima, alta temperatura stilistica che, a Novecento ormai inoltrato, ancora si prestava a contraddistinguere, sul piano formale, la traduzione del testo epico: sono versioni di gusto classicistico, allineate ad una tradizione che individuava nelle versioni omeriche del Monti (I ed., 1810) e del Pindemonte (1822) modelli di riferimento ancora validi e praticabili.

Limitando il computo alle sole traduzioni integrali del poema e alle case editrici di maggior diffusione, tra il 1921 e il 1930 vengono realizzate sei nuove versioni dell'*Eneide*: nel 1921 esce per Zanichelli la traduzione di Giuseppe Albini, in endecasillabi; nel 1926, con la medesima soluzione metrica, quella di Francesco Vivona, per Ausonia; nel 1928 viene pubblicata l'*Eneide* in prosa di Giuseppe Lipparini (per la Collezione Romana di Ettore Romagnoli – *Romanorum Scriptorum Corpus Italicum*); nell'anno del Bimillenario, infine, compaiono le prove in endecasillabi di Emilio Pratellesi per Le Monnier e di Guido Vitali per l'Istituto Editoriale Cisalpino; per Paravia esce invece, in due volumi (1929-1930), la versione di Gaetano Di Biasio in esametri.<sup>7</sup>

Quale immagine dell'*Eneide* ci consegnano queste traduzioni, quale ritratto del poeta? Andrà innanzitutto rilevata la volontà di inserire pienamente Virgilio all'interno della tradizione letteraria italiana, in perfetta consonanza con la diffusa retorica del regime (come annotava un recensore a proposito della versione di Guido Vitali, che farà «risonare alta e solenne l'affermazione delle idealità di forza e di grandezza latina che fu la sostanza poetica e politica del poema virgiliano che l'Italia rinnovata vuole ripetere con voce adeguata alla maschia freschezza del suo tempo nuovo»; «Le recensioni e i giudizi su la versione dell'*Eneide* di Guido Vitali» 3).

Agisce infatti, in queste traduzioni, una diffusa memoria intertestuale, con l'inserimento di tasselli, quali preziose tessere musive, appartenenti agli *auctores* della tradizione, riconvocati nel testo ad attivare immediate e chiare corrispondenze: così la venatrix, sotto le cui spoglie si cela Venere, incontrata da Enea e Acate nel I libro, dopo il naufragio sulle coste libiche, *dederatque comam diffundere ventis* (v. 319), che Pratellesi traduce, ricorrendo a Petrarca, con «eran le chiome all'aura sparse» (15, v. 497); ancora, nell'episodio di Laocoonte, la descrizione dei due serpenti rivela tratti esplicitamente danteschi: «già son giunti al lido / e con occhi di bragia, infetti

<sup>7</sup> Andrà subito notato che l'istituto metrico prevalente, nella resa dell'esametro latino, si conferma essere l'endecasillabo sciolto, con la riproposizione di una corrispondenza, già praticata nei secoli precedenti – a partire dalla teorizzazione cinquecentesca del Trissino – che la crisi metrica di fine Ottocento, aggravata dalla pubblicazione delle *Odi barbare* (1877) del Carducci e dalle antologie classiche del Pascoli (*Lyra Romana*, 1895; *Epos*, 1897; *Sul limitare*, 1900, con saggi di traduzione dall'epica omerica in esametri), aveva incrinato, ma non inficiato. In aggiunta a quanto osservato nel testo, andrà almeno segnalata la traduzione in esametri barbari di Luciano Vischi (libri I-VI), cui si accompagnava la versione di Michele Leoni in endecasillabi sciolti (libri VII-XII), con note di Rodolfo Fantini, pubblicata nel 1931 per l'editore Perrella. Sembrano invece dismesse, nel Novecento, altre soluzioni in parte ancora praticate (ma già declinanti) nel secolo precedente, come l'ottava rima e la terzina (con l'unica eccezione di una traduzione in ottava rima realizzata dal sacerdote Giuseppe Baldan nel 1914, per la Tipografia del Seminario di Padova; nel 1937 l'editore Ceschina riproponeva, in un volume curato da Spartaco Asciamprener in occasione del Bimillenario d'Augusto, unitamente alle traduzioni – disposte su colonne parallele – di Caro, Albini, Bondi e Guidiccioni, la versione in ottave di Francesco Duca, risalente al 1859). La scelta della prosa, infine – con il prevalere di un'attenzione alla lettera del testo, svincolato dai condizionamenti imposti dalla fissità dello schema metrico e dagli inevitabili interventi di sottrazione e addizione necessari a garantire la piena conformità dell'istituto ritmico d'arrivo – da parte di Giuseppe Lipparini, per quel *Romanorum Scriptorum Corpus Italicum* su cui ci siamo già soffermati, verrà significativamente sottoposta a revisione nel 1946, quando Lipparini si misurerà nuovamente con l'epica virgiliana, adottando questa volta l'esametro sul modello di Carducci.

## «Do people still sing?».

Laura Vallortigara

e tinti / di fuoco e sangue» (43, vv. 341-43), a fronte dell'originario (e meno infernale) *iamque arva tenebant / ardentisque oculos suffecti sanguine et igni* (*Aen.* II, vv. 209-10).<sup>8</sup>

Le scelte stilistiche di queste versioni sono fortemente connotate in senso letterario, «quasi che un classico dovesse andare per il mondo non in panni comuni, ma con un travestimento aulico preso in prestito [...] un po' qui e un po' là, attraverso sei secoli di letteratura italiana», come avrebbe in seguito commentato un altro traduttore dell'*Eneide*, Cesare Vivaldi (8).<sup>9</sup> La pressione linguistica esercitata dallo statuto del classico – il 'vincolo' del modello, che in una lettera a Gina Lagorio Sbarbaro definiva nei termini di una «soggezione» al testo di partenza, assicurando peraltro di non soffrirne (Lagorio 322) – incide sulla fisionomia lessicale, fonico-ritmica e sintattica di queste versioni, che presentano molti dei tratti tipici della lingua poetica.

Riscontreremo dunque in queste traduzioni, tra i fenomeni fonomorfolgici, la preferenza ricorrente per la forma analitica della preposizione articolata (nel proemio tradotto da Vivona troviamo «su la terra e su l'acque», v. 5, ma al v. 3 il traduttore ricorre alla forma sintetica, «alle spiagge di Lavinio»); forme sincopate, come *spirto, opra e oprare, dritto, Tebro* per *Tevere* (allotropo attestato anche nel Monti), spesso dettate dalle esigenze del metro; forme nominali piene, non apocopate, con dentale sonora (come *cittade, pietade*); per il verbo, andrà notato il dileguo pressoché sistematico della consonante labioddentale nella forma dell'imperfetto alla prima e terza persona (*avea, tendea, cadeano, permetteano*); forme di perfetto sigmatico etimologico come *estrusse* e *costrusse* (già in Monti e Pindemonte) e passato remoto con epitesi vocalica (*potèò*).

Il tessuto lessicale risulta pervaso da una consistente patina di aulicità: ampiamente attestati latinismi, arcaismi (limite la campionatura alla traduzione del I libro, nelle versioni di Vivona e Pratesi: *ruina, speme, copia, alma, palme, faci, prora, pelago, pugna, aere, omeri, delubro, presepi, margo*,

<sup>8</sup> Il riferimento è, naturalmente, a *Inferno* III, v. 109. Pratesi (43) opta per un secondo prelievo dantesco pochi versi dopo: «ed a furia / di violenti e crudi morsi fanno / delle misere carni orribil pasto» (vv. 351-53), con citazione di *Inferno* XXXIII, v. 63 (in apertura del canto, il «pasto» del conte Ugolino è tuttavia definito «fiero»). Tra i traduttori coevi, Vivona ricorre alla medesima suggestione dantesca (ma completa il verso con «orrido pasto», memore del proemio dell'*Iliade* montiana); Di Biasio traduce con «a far delle carni / misero pasto mordendo» (32), dove il ricorso al gerundio sembra voler accentuare l'icasticità della scena, protraendone nel tempo e aumentandone drammaticità ed efferatezza. Albini si mantiene invece più fedele all'originale latino, anche nei suoi valori fonici, traducendo il latino *et miseris morsu depascitur artus* (*Aen.* II, v. 215) con «e dà di morso a le misere membra» (44), come Vitali, aderente al testo, rispetto al quale l'unica accentuazione tonale è data dall'inserimento del possessivo: «pascendo a morsi i miseri lor corpi».

<sup>9</sup> Per Pratesi, andranno inoltre evidenziati i frequenti ricorsi alla traduzione dell'*Eneide* approntata da Clemente Bondi (1790), con prestiti puntuali e facilmente identificabili in sede di comparazione. Limite l'esemplificazione ad alcuni passi dal II libro, ma i prelievi sono frequenti e riscontrabili per l'intera traduzione: *squalentem barbam et concretos sanguine crinis* (II, v. 277: si tratta di Ettore che, straziato, appare in sogno ad Enea nella drammatica notte in cui cade Troia), reso da Pratesi (46) con «Avea la barba / squallida; d'atro sangue il crin rappreso» (Bondi 62: «Squallida avea la barba, e d'atro sangue / il crin rappreso»); *Heu fuge, nate dea, teque his – ait – eripe flammis* (II, v. 289): Pratesi 46 «o figlio della Dea, fuggi, t'invola / a queste fiamme» (Bondi 63: «fuggi, figlio di Venere, e t'invola / a queste fiamme»); *obstipui steteruntque comae et vox faucibus haesit* (II, v. 774): Pratesi 66, «Rabbrividii all'istante; in su la fronte / mi si drizzar le chiome / e tronca in gola restò la voce» (Bondi 90: «istupidii, mi si drizzar le chiome / e la voce mancò»).

Punti di contatto e convergenze si riscontrano anche con la versione alfieriana dell'*Eneide* (1790-1795, pubblicata postuma nel 1804): *Massylique ruunt equites et odora canum vis* (*Aen.* IV, v. 132), reso da Pratesi 111 (con la consueta dilatazione lessicale) con «impetuoso stuol di cavalieri / Massili e il branco de' veloci cani / dalle sagaci narri» (Alfieri 138: «affrenan essi / di Massili destrier la foga; e traggono / cani a guinzaglio, di sagaci narri», v. 189; *parva metu primo, mox sese attollit in auras* (*Aen.* IV, v. 176: è la descrizione della Fama): «è da principio / picciola e timidetta, ma d'un tratto / poscia in alto s'estolle», Pratesi 113; Alfieri 141: «timidetta / da prima par, ma cresce a tanto in breve», v. 254.

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

*patera, unqua*) e termini di uso letterario (*ramingare, polledro, schiatta, plaghe, licore, vulgo, angel, lumi* per *occhi; crini, polve, prence, sergenti* per *servitori; doppiere* per *candelabro; cetera* per *etra*).

La volontà di imprimere a queste traduzioni una precisa sprezzatura stilistica ‘classicogegiante’ si manifesta anche sul piano sintattico: il testo risulta infatti percorso da un continuo sommovimento dell’*ordo verborum*, perturbato dal frequente ricorso all’iperbato, con il rovesciamento di sequenze standard del tipo determinato-determinante o ausiliare/modale-verbo.<sup>10</sup>

Il diaframma della tradizione emerge anche dalla tendenza ad una lieve intensificazione drammatica e patetica dell’originale, perseguita attraverso l’amplificazione delle immagini e l’addizione di pronomi possessivi, di forme diminutive, di interiezioni ed esclamazioni (*deh!, ah!, ohimé!, oh!*) che non trovano corrispondenza nel testo virgiliano: è ancora Pratellesi ad offrire la casistica più ricca,<sup>11</sup> ma esempi di accentuazione tonale sono riscontrabili anche nelle traduzioni di Vivona e Di Biasio.

Tra le versioni apparse tra gli anni venti e trenta, si distingue per un atteggiamento in parte diverso la traduzione dell’Albini, caratterizzata dalla ricerca di una costante fedeltà al testo virgiliano, la cui resa è informata al criterio di una rigorosa fedeltà che non rifugge, in alcuni casi, da dissonanze anche stridenti.<sup>12</sup> Sull’aderenza all’originale insistono tutti i recensori della traduzione, lodando il «ritegno assoluto» del traduttore «dall’aggiungere epiteti e dal sovraccaricare di ornamenti e fronzoli la sacra parola del poeta latino» (Galante 343). Fedeltà e deferenza al testo virgiliano spingono il traduttore ad una estrema prossimità lessicale e ad un frequente mantenimento dell’*ordo verborum* con risultati non sempre rispettosi della leggibilità del testo d’arrivo.<sup>13</sup> Complessivamente, la versione dell’Albini restituisce un’*Eneide* composta, misurata, «eco sommessa di una gran voce», come annotava il traduttore nella dedica del lavoro «al popolo italiano che ama i suoi vati» (Virgilio e Dante, nel centenario del quale la traduzione compariva): come avrebbe osservato Funaioli, nell’orazione funebre tenuta a Bologna alla morte dell’amico e collega, Albini aveva avvertito l’urgenza di «riconduurre Virgilio a Virgilio», in un colloquio ininterrotto con il cantore di Enea.

Andrà infine notato come, nell’enfatizzare il tono eroico che contraddistingue queste versioni, con la sola eccezione dell’Albini, un ruolo fondamentale spetta alle prefazioni, alle dediche, alle note e alle eventuali appendici che accompagnano il testo tradotto, uno spazio di azione ideologicamente connotato a disposizione di autori ed editori per adattare la nuova

<sup>10</sup> Vivona (dal I libro): «due di largo ferro in pugno / aste guizzando» (24), vv. 449-50; «Italia / cerco, mia patria, e la dal sommo Giove / stirpe discesa» (28), vv. 551-53; «noi non venuti a devastar col ferro / siamo i penati libici e dei nostri / saccheggii il frutto a caricar sui legni» (36), vv. 772-74; «una di fregi / aurei rigida veste» (42), vv. 946-947; Pratellesi (dal I libro): «[...] a mille esposti / perigliose vicende andiamo al Lazio» (11), vv. 320-21; «[...] il mio seguendo / fatal destin» (17), vv. 599-600; Albini (dal I libro): «ove tanti il Simoenta / scudi d’eroi travolge» (5); «né le insidiose / sfuggirono al fratello ire di Giuno» (7); (dal II libro): «novello allor ne’ tremebondi petti / s’insinua sgomento» (45).

<sup>11</sup> Non mancava di sottolinearlo Gino Funaioli, in una puntuale recensione alla traduzione di Emilio Pratellesi apparsa su *Aevum*: «La sua versione supera in ampiezza quasi di 7000 versi l’originale: 1421 versi più dell’infedelissimo Caro [...]. L’armoniosità è ottenuta troppo volentieri a danno della concisione; si parafrasa troppo, né sempre secondo i veri intendimenti del poeta» (626).

<sup>12</sup> Un recensore d’eccezione, Guido Piovene, ne dava conto sul *Corriere della Sera* giudicandola «esatta, ma dura, irta, scricchiolante, impoetica, indebolita dall’esattezza [...]. Mi par probabile che questa versione, miscuglio di endecasillabi calati sulla tradizione retorica e d’altri di timbro pascoliano, andrà nel dimenticatoio, [...] non appena la moda ci avrà mutato l’orecchio» (3).

<sup>13</sup> Basti qui un solo emblematico esempio: *Quassatam ventis liceat subducere classem* (I, v. 551: è la preghiera che Ilioneo rivolge a Didone), tradotto dall’Albini (24) con «il fiaccato da’ venti a riva trarre naviglio sia concesso».

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

versione al gusto e alle aspettative del pubblico.<sup>14</sup> Così è nel testo-dedica “A Virgilio”, premesso senza alcuna ulteriore indicazione alla propria traduzione, che andrà cercato, per Vitali, il senso dell’intera operazione traduttiva, che intendeva consegnare ai lettori italiani un poema «segno della potenza antica» e «certezza della nuova», come lasciano intendere questi versi: «la voce d’un popol guerriero / che piange la patria, che in duri cammini / ricerca le vie dell’impero, / ritesse i suoi nuovi destini».

### 3. Gli anni sessanta: tradurre in prosa, tradurre in poesia

La pubblicazione, nel 1940, dei *Lirici greci* tradotti da Salvatore Quasimodo segna una svolta nel gusto e nei modi del tradurre dai classici in Italia, portando all’affermazione di un nuovo modello traduttivo. Nel “Chiarimento alle traduzioni” posposto ai testi, Quasimodo prendeva le distanze dal «linguaggio aromatico» e dalla «terminologia classicheggiante» delle versioni precedenti, cioè dall’impiego di quel lessico manierato e letterario che aveva fino ad allora contraddistinto la prassi traduttiva dei classici in Italia.

Il metodo inaugurato da Quasimodo, tuttavia, se ben si adattava alla resa di singoli momenti lirici, isolati frammenti di poesia, non si prestava con eguale efficacia alla traduzione dell’epica.<sup>15</sup> Come avrebbe osservato Vivaldi nella già citata “Nota del traduttore” premessa alla sua versione dell’*Eneide*, il «metodo di trascrizione» di Quasimodo si rivelava inadeguato ad una traduzione da poesia epica che avesse l’ambizione di essere integrale, perché la sua applicazione avrebbe inevitabilmente portato a ridurre il poema «a una monotona successione di eventi e versi relativamente insignificanti, destinati a far da tessuto connettivo a una serie di pezzi di bravura (del traduttore, naturalmente), di punti di concentrazione improvvisa, con degli sbalzi di tono inevitabili e fortissimi» (7).

L’epica poneva, in ambito traduttivo, proprie e specifiche questioni, sul piano metrico e soprattutto stilistico, nella difficile ricerca di risorse espressive che sapessero trasportare nella contemporaneità lo stile solenne di un genere fortemente codificato nelle sue convenzioni. Dopo l’esperienza di Quasimodo e, ancor più, dopo la pubblicazione, nel 1950, dell’*Iliade* di Rosa Calzecchi Onesti, nata da un «incruento duello», per via epistolare, tra la giovane traduttrice, allieva di Mario Untersteiner, e Cesare Pavese,<sup>16</sup> i paradigmi traduttivi sperimentati nei primi decenni del Novecento, tra propositi di rinnovamento e stagnazioni retoriche, rivelavano tutta la loro inadeguatezza: la caratterizzazione dell’epos non poteva più realizzarsi, sul piano formale, attraverso l’impiego di un registro linguistico conservativo e il ricorso ad un *ordo verborum* artificiale. Perché la traduzione dei classici (e dell’epica, in particolare, più esposta di altri generi alle insidie di un classicismo di maniera), non si riducesse a mero esercizio formale, era urgente ripensare le finalità e i modi della restituzione del testo antico.

I tentativi di un rinnovato confronto con l’epos virgiliano non sarebbero mancati, nel decennio successivo.<sup>17</sup> Nel 1962 veniva pubblicata, nella collana «La Fenice» di Guanda, una

<sup>14</sup> Sulla valenza di «ponte ideale tra testo e contesto culturale» dell’apparato paratestuale, vd. Crisafulli 447-63.

<sup>15</sup> Dopo l’esperienza di traduzione dai lirici greci, nel 1945 Quasimodo avrebbe pubblicato un florilegio di brani dall’*Odissea*, selezionando i passi sulla base delle loro potenzialità lirico-evocative. Cfr. Quasimodo, *Dall’Odissea*.

<sup>16</sup> Lettera di Rosa Calzecchi Onesti a Cesare Pavese, datata 24 gennaio 1949, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, faldone 35, fascicolo 539, f. 35, citata in Neri (200).

<sup>17</sup> Un tentativo illustre, su cui la critica è tornata recentemente a porre attenzione, è rappresentato dalla traduzione di Pier Paolo Pasolini, iniziata nei primi mesi del 1959 e precocemente interrotta per lasciare spazio ad altri progetti. La versione, limitata ai primi trecento versi del libro I, presenta caratteristiche

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

nuova traduzione dell'*Eneide* firmata dal poeta Cesare Vivaldi, che nella sua accurata "Nota del traduttore", qui più volte richiamata, enunciava con chiarezza i criteri e le intenzioni che ne avevano guidato l'operato.

«Ho affrontato – scriveva il poeta – il problema di una traduzione dell'*Eneide* nel modo più semplice e diretto possibile, nell'unico modo cioè in cui oggi mi sembra ci si possa accostare a un testo classico: quello della sua "lettura" con gusto moderno» (6). «Come semplice lettore», dunque, Vivaldi tornava a Virgilio, animato dalla volontà di restituire un testo improntato al criterio della trasparenza e della leggibilità totale, che nell'adozione di «un italiano piano e corrente» sapesse svincolarsi dai canoni retorici perduranti nella prassi traduttiva dai classici ancora in pieno Novecento. Con l'utilizzo di moduli discorsivi e di una lingua duttile, capace delle più varie movenze, dal linguaggio parlato a quello letterario, Vivaldi realizzava un «recupero romanzesco» del poema di Enea,<sup>18</sup> proponendo un rapporto inedito con il testo classico e ritrovando in Virgilio – come notava Caproni nella sua recensione al volume (3) – «un sentimento vivo anche dell'esistenza di oggi».<sup>19</sup> È un aspetto che emerge con maggior evidenza

notevoli soprattutto sul piano delle scelte lessicali (si veda l'incipit del proemio: «Canto la lotta di un uomo, che profugo da Troia, / la storia spinse per primo alle sponde del Lazio») che contribuiscono ad un abbassamento tonale del registro epico, coerentemente con i criteri che il poeta avrebbe mantenuto anche nella successiva traduzione dell'*Oresteia* iniziata, su commissione di Gassman e Lucignani, nell'ottobre di quello stesso anno: «Come tradurre? [...] La tendenza linguistica generale è stata a modificare continuamente i toni sublimi in toni civili: una disperata correzione di ogni tentazione classicista. Da ciò un avvicinamento alla prosa, all'allocuzione bassa, ragionante» (Pasolini 1-3). L'*Eneide* pasoliniana è stata oggetto di un tardivo interesse critico da parte degli studiosi. Alcuni primi rilievi si possono leggere in Lago (23-30); fornisce ora un'analisi sistematica della prova di traduzione pasoliniana Bernardelli (61-76). Un altro interessante progetto, risalente alla fine del 1961 e rimasto ugualmente incompiuto, è rappresentato dalla proposta di una traduzione «in équipe» dell'*Eneide* avanzata da Andrea Zanzotto a Vittorio Sereni, allora direttore editoriale di Mondadori. L'iniziativa avrebbe coinvolto undici poeti, oltre allo stesso Zanzotto, a ciascuno dei quali sarebbe stato affidato un libro del poema epico con cui confrontarsi e da restituire in traduzione (erano stati coinvolti Caproni, Fortini, Orelli, Risi, Accrocca, Bigongiari, Erba, Giudici, Guidacci, Pagliarani). Il progetto subisce una prima battuta d'arresto con il rifiuto opposto da Pasolini, a cui Zanzotto aveva scritto in vista di una sua partecipazione; l'abbandono definitivo giunge però nel giugno 1962, quando Zanzotto informa Sereni dell'imminente pubblicazione della traduzione integrale dell'*Eneide* di Cesare Vivaldi per Guanda. Per una ricostruzione della vicenda, cfr. le lettere conservate presso l'Archivio Storico Alberto Mondadori Editore (Segreteria Autori Italiani) della Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori di Milano. Zanzotto avrebbe poco dopo pubblicato due frammenti di traduzione dall'*Eneide* nell'antologia scolastica *Il mondo degli eroi*, curata da Giacinto Spagnoletti per Mondadori (1962). Per un'analisi puntuale su queste prove, vd. Natale (179-98).

<sup>18</sup> La formula appariva provocatoriamente nella fascetta editoriale di presentazione della traduzione («il "romanzo" di Enea non lo avete mai letto così»). La definizione, al di là della sua efficacia pubblicitaria e con le dovute cautele e attenzioni che sempre si impongono, in sede critica, nel ricorso a comode etichette semplificatorie, non manca di avere una sua validità nella valutazione della traduzione. Sul carattere 'romanzesco' della versione di Vivaldi insistono anche alcuni recensori, come Oreste Del Buono: «Vivaldi s'è preoccupato di dare espressione, ritmo e peso nella nostra lingua, nell'italiano dei contemporanei, proprio al romanzo di Enea... il risultato è il proporsi e l'imporsi di Enea come l'eroe di una leggenda, sì, ma anche come il protagonista di un'avventura umana. [...] La possibilità di una lettura irriverente di un testo così alto come l'*Eneide*, d'una familiarità con un personaggio di così grande suggestione come Enea, testimonia la riuscita della traduzione di Vivaldi» (giudizio riportato nell'appendice critica in chiusura alla traduzione; 560). Di «*Eneide* come romanzo» scriveva anche Tommaso Fiore, nella sua recensione al testo apparsa su *La Gazzetta del Mezzogiorno* e riportata nella medesima appendice (558).

<sup>19</sup> La recensione alla traduzione di Vivaldi offre a Caproni la possibilità di dare voce ancora una volta alla sua profonda fascinazione per il mito di Enea: «Si va ripetendo volentieri che l'uomo d'oggi, coi suoi problemi d'oggi, e nella nuova situazione e prospettiva d'oggi, abbia perduto qualsiasi legame o interesse

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

soprattutto in alcuni momenti della narrazione (nel IV libro, ad esempio, nel colloquio con Didone), ma l'intera traduzione, mutate le coordinate culturali, ambisce a presentarsi come una ricodificazione radicale dell'epos, nella sovversione dei valori formali fondativi del genere.

Il rifiuto delle «forme togate» e delle rigide convenzioni stilistiche associate all'epica (già tentato in chiave polemica da Pasolini, ma senza che il progetto venisse portato a termine) si coniugava alla rinuncia ad uno schema metrico fisso: Vivaldi optava dunque per un verso libero, capace di «piegarsi all'agilità e alla perspicuità della prosa pur restando di tono superiore a quello della prosa», «da leggersi ritmicamente» (11), in cui era possibile percepire, di volta in volta, l'abbinamento di misure regolari (due settenari, un ottonario e un settenario, un novenario e un senario, tra le soluzioni più ricorrenti).

L'esito di questa operazione traduttiva rappresentava una significativa novità, nel panorama culturale dell'Italia degli anni sessanta.<sup>20</sup> Per la prima volta un eroe dell'epica utilizzava una lingua piana, a tratti colloquiale, priva di arcaismi e senza forzature sintattiche, che restituiva forza e verità al suo «doloroso penare» e che, salvo sporadici scadimenti,<sup>21</sup> ne completava la definitiva trasformazione da eroe a uomo.

Il successo editoriale ottenuto dalla versione di Vivaldi non impedì che nello stesso anno e in quelli immediatamente successivi venissero realizzate numerose nuove traduzioni del poema epico virgiliano: nel 1962 compare l'edizione critica con una traduzione in prosa del poema di Rosa Calzecchi Onesti, per l'Istituto Editoriale Italiano; nel 1963 esce per Paravia l'*Eneide* di un «sorpasato cultore» della poesia virgiliana, Adriano Bacchielli;<sup>22</sup> nel 1966, Sansoni pubblica

che non sia puramente d'ordine estetico o reverenziale verso la cultura classica [...]. I contenuti nuovi di oggi, si dice, la tecnica, l'industria, la democrazia, la civiltà di massa e soprattutto l'angoscia dell'uomo moderno, non più eroe ma utente dell'esistenza, [...] irreparabilmente ci allontanano dai cosiddetti capolavori del passato [...], e si perde dunque ciò che dietro la facciata del Monumento, ammirevole per definizione, vi è di veramente vivo, di veramente eterno, di veramente nostro. Attraverso il suo Enea, Virgilio ha saputo darci dell'uomo (di noi) una rappresentazione che ancor oggi è quant'altre mai attuale. Dico d'un Enea meno *arma* che *vir* (meno eroe che uomo), il quale, scampato dalla totale distruzione della sua città, cerca di portare in salvo, sulle spalle, una tradizione che cade da tutte le parti e non lo sostiene più, mentre per la mano ha un domani ancora incerto che va sostenuto a spada tratta e sul quale tuttavia è ancora impossibile appoggiarsi» (Caproni 3). Sulla presenza del mito di Enea nell'opera di Caproni, vd. Vallortigara, "L'ammotorato viandante" (139-58).

<sup>20</sup> La novità che quella traduzione rappresentava, nell'ambito della storia traduttiva del poema, non era del resto sfuggita ai numerosi recensori che su quotidiani e riviste diedero conto della pubblicazione. Vd. in particolare Mattioli: «bisogna insistere sulla validità del rinnovamento compiuto dal Vivaldi nell'ambito di questa tradizione [...]; soprattutto nei tardi epigoni del classicismo il linguaggio in cui si traduce è divenuto convenzionale ed astratto, per nulla rinnovato dal rinnovarsi della poesia, per cui i classici anziché ravvicinati a noi, si trovano, in quelle interpretazioni, bizzarramente arcaicizzati secondo il gusto di un classicismo di maniera che non ha rispondenza alcuna col tono dei testi originari» (106).

<sup>21</sup> Come nella resa di *Aen. V*, vv. 348-50 (*Tum pater Aeneas: «Vestra» inquit «munera vobis / certa manent, pueri, et palmam movet ordine nemo: / me liceat casus miserari insontis amici»*): «I premi sono vostri, ragazzi, / nessuno vuol cambiare l'ordine d'arrivo; / ma voglio consolare un amico innocente» (167). Corsivo mio.

<sup>22</sup> Così si definisce lo stesso Bacchielli nella prefazione (V). Traduzione in endecasillabi. La versione si caratterizza per la ricerca di una sostenutezza stilistica perseguita attraverso il ricorso alle tradizionali risorse della retorica, come si può notare dal passo seguente: «Laocoonte, allora tratto a sorte / sacerdote a Nettuno, ai sacri altari / quale vittima scelta un toro offriva. / Ed ecco da Tenedo, per l'acque / alte e tranquille (inorridisco al dire!) / due con immense spire orrendi mostri / verso la riva tendere: i lor petti / alti tra i flutti e le sanguigne creste / superavano l'onde; il resto, orrendo, / sferzava il mare intorno spumeggiante / il dorso immenso in giri ampi avvolgendo. / S'udiva ovunque alto fragor di schiuma, / e già teneano il lido e, gli occhi ardenti / d'ira e di sangue rutili volgendo, / or qua or là i labbri sibilanti / con la lingua vibratile lambivano. / [...] / [...] Poi, / due volte in mezzo strettolo, due volte / al collo date le squamose terga, / col capo e l'alte creste lo sovrastano. / Egli strappar quei nodi

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

la traduzione di Enzo Cetrangolo;<sup>23</sup> nel 1967, compare per Mursia la versione di Francesco Della Corte;<sup>24</sup> nel 1971, per UTET, l'*Eneide* in prosa di Carlo Carena, traduttore anche di *Bucoliche* e *Georgiche*.

Nel 1962 Rosa Calzecchi Onesti presentava «una lettura non scolastica, non erudita, non dilettantesca e non estetizzante» dell'*Eneide* (Scazzoso 64), una traduzione in prosa, stilisticamente nitida, composta, improntata alla chiarezza e al rifiuto dell'enfasi neoclassica.

La lunga frequentazione di Virgilio, iniziata negli anni della formazione universitaria,<sup>25</sup> culmina poco dopo in un secondo momento di confronto con il testo epico: nel 1967, infatti, la Calzecchi Onesti torna a tradurre l'*Eneide* per la «Nuova Universale» dell'Einaudi, restituendo un'interpretazione non prevaricante, rispettosa del testo e dei suoi valori formali, di tono letterario, ma mai aulico o retorico.

La rilevanza di questa seconda operazione traduttiva della Calzecchi Onesti va rintracciata nella sua fortuna: come già osservato in precedenza, le sue versioni da Virgilio e da Omero conoscono una larga circolazione soprattutto nella scuola, contribuendo lentamente a rinnovare il canone traduttivo italiano, fino ad allora saldamente radicato nei nomi del Caro, del Monti e del Pindemonte.

Tradurre l'*Eneide* significava, per la Calzecchi Onesti, riscoprire «il dramma dell'uomo e la ricchezza grande ma sanguinante dell'opera», una «testimonianza umana da meditare ben più che un modello letterario da venerare» («Invito a rileggere l'*Eneide*» VIII):

All'uomo dei nostri giorni interessa l'uomo: l'uomo contemporaneo, l'uomo antico, se potesse averne notizia anche l'uomo futuro: l'uomo in quanto è uomo, e fatica a vivere e ad essere uomo, e tuttavia combatte per vivere e per essere uomo. Questa nuova edizione dell'Eneide, del tutto ingiustificata sul piano critico, perché non porta nessun nuovo contributo agli studi virgiliani, ha una sola ragion d'essere: proporre al lettore d'oggi di scoprire l'uomo Virgilio, il suo impegno umano. (VII)

con le mani / tentava pur, di sangue e di veleno / sporche le bende: ed urlì al cielo orrendi / alzava intanto, pari a quei muggiti / quando un toro ferito fugge l'ara, / scossa dal capo la malferma scure» (77, vv. 291-324). Si notino l'insistito utilizzo dell'*enjambement*; l'iperbato al v. 296; l'imperfetto con caduta della consonante labiodentale in *teneano*; la trama lessicale, elegante e composta; l'*ordo verborum* marcato, con il frequente ritardo del verbo; Bacchielli opta per una resa solenne, che intende contraddistinguere l'epica sul piano stilistico, riallacciandosi ancora alla lingua della tradizione.

<sup>23</sup> In linea con la maggior parte delle traduzioni apparse dopo gli anni Sessanta, anche la versione di Cetrangolo adotta un verso libero dal ritmo diseguale, liberandosi dalle «costrizioni» della metrica, ma rifiutando, allo stesso tempo, fermamente, la soluzione della prosa. Enzo Cetrangolo (1919-1986) fu traduttore prolifico, docente di Letteratura Italiana e poeta. Oltre a Virgilio, a Catullo e a Lucrezio, tradusse su committenza della RAI anche parte dei tragici greci (*Edipo a Colono*, 1953; *Le Troiane*, 1957; *Prometeo incatenato* e *Antigone*, nel 1958; *Le Fenicie*, 1968).

<sup>24</sup> In versi liberi. Come nota Carena, la versione si caratterizza per il frequente ricorso ad una rapida paratassi asindetica («Traduzione e traduzioni dell'*Eneide*» 40), come nell'episodio della morte di Laocoonte: «Laocoonte, tratto a sorte sacerdote di Nettuno, / immolava un grosso toro presso i rituali altari; / ecco una coppia di serpi da Tenedo, sul tranquillo / mare (orribile racconto!) con mostruose spire, / attraversa l'acqua; pari pari vengono verso il lido; / i loro petti sui flutti si levano ritti; le creste, / colore del sangue, emergono dalle onde; il resto sfiora / di dietro l'acqua; striscia il dorso in larghe volute. / S'ode rumore sullo spumoso mare; già toccavano il suolo; / [...] Quelli diritti / muovono verso Laocoonte; prima i piccoli corpi / dei due figli l'uno e l'altro serpe avvolge; / li serrano; a morsi inghiottono le misere membra. / Poi afferrano il padre che veniva in aiuto e portava dardi; / lo legano nelle mostruose spire; ormai due volte alla vita lo abbracciano; due volte il collo circondano / con i dorsi squamosi; lo superano col capo e le erte cervici» (46, vv. 201-19).

<sup>25</sup> Rosa Calzecchi Onesti si era laureata nel giugno 1940 con una tesi dedicata alle varianti della tradizione manoscritta antica dell'*Eneide*, sotto la direzione di Gino Funaioli, presso l'ateneo bolognese.

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

È una prospettiva che accomuna, pur nella diversità che contraddistingue le versioni, per tono e soluzioni, l'operazione della Calzecchi Onesti a quella del Vivaldi o del Cetrangolo. Negli anni Sessanta, le diverse traduzioni dell'*Eneide*, approntate ciascuna con la propria specificità di pronuncia, non si limitano a diffondere e a riproporre il classico, ma ne accompagnano e realizzano una nuova interpretazione.

Poeta in proprio, come Vivaldi, è anche Enzo Cetrangolo. I suoi primi contatti con l'epos virgiliano si collocano all'altezza della seconda metà degli anni Quaranta,<sup>26</sup> parallelamente allo sviluppo di propri versi che recheranno, non a caso, tracce non marginali della frequentazione del cantore di Enea.<sup>27</sup> Il rapporto di Cetrangolo con Virgilio si snoda dunque nel senso di «un'intima congenialità e una rispondenza interiore» con il poeta latino, oggetto di una prima silloge di passi tradotti (dalle *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide*) intitolata *Il sonno di Palinuro* (1955). In quella prima prova, che confluirà, sottoposta a revisione, nella traduzione dell'*opera omnia* virgiliana pubblicata nel 1966, Cetrangolo sembra risentire dell'esperienza traduttiva di Quasimodo: i brani antologizzati, provenienti soprattutto dal II libro, si presentano come isolati frammenti lirici, lacerti testuali dotati di piena autonomia poetica.

La preferenza accordata al II libro (cui sarà da aggiungere una scarna selezione di passi dai libri III, IV, V, VI, VII e IX) sembra rispondere ad una concezione dell'epos – come chiarisce l'*Introduzione* premessa alla raccolta, in seguito ripresa in scritti successivi – come «esperienza del dolore» (XV). Enea «è l'eroe non più favoloso, ma reale», «l'uomo che deve compiere la sua opera, scampato dalle fiamme e da mille dardi alle sue spalle, non per sé ma per gli altri che a lui si affidano, per i quali dovrà superare altre fiamme e altri dardi» (XV).

Sin dall'*incipit*, dunque, il traduttore opta per un abbassamento tonale, rifiuta di presentare Enea come eroe e lo definisce «l'uomo guerriero», accostandogli subito, e in maniera inedita, la qualifica di profugo: «L'uomo guerriero, il profugo io canto» (*Tutte le opere* 241). E se, coerentemente con l'abbassamento notato, le *ora Troiae* del proemio (*Troiae qui primus ab oris*, v. 1) da «lidi» («lontani lidi», aggiungeva allitterando Bacchielli) sono divenute più comunemente «spiagge» (così Cetrangolo), la precisazione del personaggio in direzione di una più concreta umanità interessa anche l'altro punto nodale della sua caratterizzazione, la *pietas* (*insignem pietate virum*, v. 10). È un punto che si presta ad una resa in genere piuttosto convenzionale, nella rinuncia, da parte del traduttore, a problematizzare un concetto complesso e culturalmente distante da noi. Vivaldi traduce infatti con «un uomo famoso per la propria pietà» (26); Bacchielli si avvale, come di consueto, di una soluzione più ricercata, con lieve scarto tonale («un uomo di pietà sì grande»; 20); Calzecchi Onesti lavora qui per sottrazione, rinunciando a tradurre *insignem* (da *signum*, ciò che distingue: la *pietas* è il marchio distintivo di Enea), e ricorre ad un lineare «l'uomo pio» (46). Cetrangolo precisa invece il significato di *pietas* inserendolo in un contesto quotidiano, lontano dalla convenzionalità e dalla fissità del formulario epico: *insignem pietate virum*, «quell'uomo di fede profonda» (241).

Qualche ulteriore prelievo dal testo, ancora dal II libro, servirà forse a chiarire il senso dell'operazione traduttiva di Cetrangolo. *Fracti bello fatisque repulsi / ductores Danaum, tot iam labentibus annis* (vv. 13-14): «Stanchi erano i Greci di battaglie / e sfortunati: tutti quegli anni / scorsi così». Si escogita l'inganno del cavallo: «allora, mossi da Pallade, / con tronchi di abete fanno un cavallo / enorme, pari a un monte; e quello fingono / un voto al ritorno, e ne spargono voce» (*instar montis eum divina Palladis arte / aedificant sectaque intexunt abiete costas: / votum pro reditu simulant; ea fama vagatur*, vv. 15-17). «Vanno a nascondersi là», a Tenedo, «dove il lido s'incurva

<sup>26</sup> «Ma l'idea di tradurre il secondo libro dell'Eneide mi si era affacciata già sulla fine del 1946 con l'esordio e con qualche altro brano, senza tuttavia determinarsi [...]. Finché misi da parte Virgilio per dedicarmi in più riprese a Lucrezio (*Ho vegliato le notti serene*, 1950). Ma il secondo libro dell'Eneide rimaneva là, incompiuto, a tentarmi» (Cetrangolo, *Il sonno di Palinuro* 199).

<sup>27</sup> Si veda, in particolare, la raccolta *Miti del Tirreno* (Scheiwiller, 1955; 3ª ed. aumentata Mondadori, «Lo Specchio», 1958), dove frequenti sono le riprese di motivi, personaggi e situazioni dell'*Eneide*.

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

/ più solitario» (*huc se propecti deserto in litore condunt*; v. 24: sul traduttore prevale qui il poeta, che «ripete col suo sentimento», annoterebbe Valgimigli); «Pensammo, così, che andati / fossero via *per davvero* e col vento / a Micene. E tutti da un lungo, *pallido* lutto / ci sentimmo disciolti: le porte si aprono, / *usciamo a vedere contenti* il campo dei Greci, / i luoghi abbandonati e la spiaggia deserta» (*nos abiisse rati et vento petiisse Mycenae. / Ergo omnis longo solvit se Teucra luctu. / Panduntur portae; iuvat ire et Dorica castra / desertosque videre locos litusque relictum*; vv. 25-28).

Nel tentativo di ritrovare un rapporto vitale con il testo epico, Cetrangolo lo sottopone ad abbassamento, lo priva di «quella monumentalità tutta esteriore e [...] commemorativa (vale a dire cimiteriale) che falsamente viene intesa come cura di rendere in lingua moderna il *decorum* dei testi antichi» (Questa 243): lo scarto non riduce la grandezza di Enea, al contrario ne rende più vero il dolore, la stanchezza di uomo. La riformulazione del racconto, evidente nelle scelte lessicali in parte sopra evidenziate, è controbilanciata dal mantenimento di un ordine sintattico a tratti sostenuto da espansioni liriche (ritocchi minimi, in genere limitati all'aggiunta di un aggettivo, ma con tratti di risonanza notevole: è il caso di «pallido lutto» incontrato sopra) e da un'attenzione diffusa alla sonorità del testo d'origine, potenziata anche in traduzione (*arma amens capio*; *Aen.* II, v. 314: «le armi affranto afferro»).

Si è ormai pienamente consolidata una nuova prassi traduttiva, che riflette modalità di fruizione dei classici radicalmente diverse da quelle praticate fino a pochi decenni prima: la traduzione dell'*Eneide* non rappresenta più un'impervia palestra stilistica, un momento di confronto necessario e inevitabile all'interno del proprio percorso di formazione e di scrittura; il riaccostamento a Virgilio passa ora, nell'opera di traduzione, attraverso una rinnovata sensibilità di lettura che restituisce all'opera il senso di un dialogo autentico e vivo con il presente.

#### 4. Altre (recenti) prove di traduzione

Tra gli anni Ottanta e Novanta, con il mutare delle dinamiche del mercato editoriale e la diffusione di un interesse non solo specialistico per la classicità, l'*Eneide* conosce una nuova fase della sua storia traduttiva e si producono, accanto alle numerose ristampe delle traduzioni apparse nei decenni precedenti (Calzecchi Onesti e Vivaldi, soprattutto, ma una tenace fortuna contraddistingue anche il testo di Vitali, disponibile nel catalogo Mursia ancora nel 1996) nuove versioni del poema epico virgiliano.

Il fenomeno va ricondotto entro un contesto per il quale è possibile ipotizzare diversi fattori: una salda presenza dell'opera nel canone scolastico e un significativo innalzamento del tasso di scolarità della popolazione, ma una progressiva e drastica diminuzione di fruitori diretti, capaci di accostarsi al testo classico leggendolo nell'originale; il largo successo di pubblico di nuove modalità di diffusione e promozione della classicità greca e latina (nel 1980 la RAI trasmetteva per la terza volta l'*Odissea* di Franco Rossi, girata nel 1968), che concorrono alla fortuna «popolare» di personaggi e ambientazioni; strategie editoriali riassumibili in termini di autorevolezza/prestigio della proposta culturale messa a punto dalle diverse case editrici e competitività/presenza sul mercato attraverso un catalogo il più possibile articolato e completo.

Nel realizzare il bilancio di questa fase della storia traduttiva dell'opera si dovrà dunque tener conto di numerosi nuovi testi: nel 1980 compare l'*Eneide* in prosa di Carlo Saggio, per Ricciardi;<sup>28</sup> tra il 1978 e il 1983 vengono pubblicati i sei eleganti volumi dell'*Eneide* della

28 Carlo Carena la definisce «aderentissima all'originale», di tono sostenuto, ma senza enfasi, tesa a ricercare un «effetto spesso solenne, ampio, copertamente commosso» («Traduzione e traduzioni dell'*Eneide*' 47).

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

Fondazione Valla,<sup>29</sup> con l'accurato commento di Ettore Paratore e la traduzione «bella e fedele»<sup>30</sup> in versi liberi di Luca Canali; nel 1983 Giovanna Bemporad dà alle stampe per Rusconi un florilegio del poema in endecasillabi, faticosa e lunga revisione di una prova precedente;<sup>31</sup> del 1994 è la versione di Mario Scaffidi Abbate per Newton & Compton,<sup>32</sup> del 1995 l'*Eneide* tradotta da Enrico Oddone per Feltrinelli;<sup>33</sup> nel 1998 esce per Marsilio la traduzione di Mario Ramous.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Su questa traduzione, vd. in particolare Malcovati 381-83 e di Tartari Chersoni 208-13. La versione, «bella, pian», fu recensita anche da Bertolucci, «Col padre in spalla verso gli alti monti», *La Repubblica*, 30 maggio 1978 (vd. ora Bertolucci 1061-64).

<sup>30</sup> «Una buona traduzione deve porsi due obiettivi: fornire al lettore (come fosse uno studente) una traduzione che lo guidi umilmente alla comprensione del testo originale a fronte; tendere, in tale “servizio”, a produrre al tempo stesso un testo il più possibile coinvolgente e persuasivo, ma senza personali bellurie, cedendo ad arbitrari *raptus* poetici personali. Per concludere, contraddicendo una fortunata ma discutibile contrapposizione di Benedetto Croce (le traduzioni sono: o brutte e fedeli, o belle e infedeli), direi che la tendenza del traduttore *deve* essere quella di produrre versioni *belle e fedeli*» (Canali LXXV).

<sup>31</sup> Il nome di Giovanna Bemporad è oggi legato soprattutto alla sua traduzione dell'*Odissea*, ma era stata l'*Eneide* virgiliana ad offrire alla giovane poetessa il primo banco di prova su cui misurare e affinare, ancora quattordicenne, il suo temperamento di traduttrice. La Bemporad sarebbe in seguito tornata a più riprese a lavorare alla sua traduzione giovanile del poema epico, a partire dalla fine degli anni Sessanta, fino alla pubblicazione – nel 1983 – del suo florilegio per Rusconi. Su questa vicenda, vd. Vallortigara, ««Nel furore che mi teneva sveglia». La traduzione dell'*Eneide* di Giovanna Bemporad» (107-22).

<sup>32</sup> In endecasillabi. Nella *Nota del curatore* posta in apertura, Scaffidi Abbate qualifica la sua come una traduzione-ricreazione e dichiara di essere intervenuto, «in nome della chiarezza», eliminando le frequenti ripetizioni del poema, «cambiando qualche vocabolo» quando non accordato «all'intenzion dell'arte, al pensiero dell'autore» o da lui «usato [...] perché costretto dalla struttura del verso» e modificando la punteggiatura. Se l'aderenza al testo viene spesso sacrificata all'immediatezza comunicativa – operazione in qualche modo giustificata dal destinatario esplicito di questa traduzione (gli «studenti, che hanno sempre trovato ostica l'*Eneide* proprio a causa di traduzioni irte di difficoltà e poco entusiasmanti, per non dire superficiali») – non convince invece pienamente la scelta di Scaffidi Abbate di «mantenere nella traduzione il sapore dell'antichità», ricorrendo a volte a soluzioni lessicali di tono retorico ed enfatico che non trovano corrispondenza con i criteri traduttivi enunciati nella premessa d'apertura e mal si accordano al tono piano complessivo della traduzione. Su questa versione, vd. Lavieri (176-78).

<sup>33</sup> Su questa traduzione, vd. Traina (278).

<sup>34</sup> Mario Ramous (1924-1999), critico, traduttore, poeta in proprio (tra le sue raccolte andranno ricordate almeno *Per via di sguardo*, apparsa nel 1996, e *Il gran parlare*, 1998, pubblicate entrambe da Marsilio), dai classici tradusse anche Catullo, Tibullo, Orazio, Ovidio. Per un profilo, vd. Buffoni (147-58). Ramous opta per una traduzione precisa e rispettosa del testo di partenza, ma non pedissequa; una versione scorrevole, in cui la sintassi, piana e lineare, aderisce spesso alla misura del metro e il lessico impiegato è decoroso, ma non sonante, nitido, senza scadimenti, lingua comune elevata al rango poetico. Basti qui riportare un passo dal II libro dell'*Eneide*: Enea ha da poco assistito alla morte di Priamo per mano di Pirro e nella concitazione drammatica del terribile evento si ricorda improvvisamente del padre Anchise, che attende con Creusa e Ascanio il ritorno del figlio nella casa circondata dai nemici (*Aen.* II, vv. 559-66): «Solo allora fui preso da un orrore senza fine. / Impietrito, quando vidi quel vecchio re esalare la vita / così crudelmente, mi tornò a mente il volto amato / di mio padre; mi tornò a mente Creusa lasciata sola, / la casa distrutta, la sorte del piccolo Iulo. / Mi guardo intorno, cerco quanti mi seguano ancora. / Stremati tutti mi hanno abbandonato, chi lanciandosi / con un salto nel vuoto, chi avvilito tra le fiamme» (149). Si ponga a confronto il brano nella traduzione di Luca Canali, più letterale e aderente al testo, e di tono stilisticamente più sostenuto, come risulta dalle scelte lessicali adottate: «Allora per la prima volta un crudele orrore m'avvinse. / Raggelai; mi sovvenne l'immagine del caro padre, / appena vidi il re a lui coetaneo esalare la vita / per il colpo spietato; mi figurai la vedova Creusa, / la casa distrutta, la morte del piccolo Iulo. / Mi volgo ed esamino quanti mi restino intorno. / M'avevano

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

Nel 2002 sarebbe infine comparsa la versione di Riccardo Scarcia per BUR-Rizzoli, aperta da una significativa *Nota del traduttore*:

Questa mia è [...] una versione di Virgilio che intende mantenersi nei limiti del “possibile esegetico”, ossia della resa quanto più mi riuscisse piana e immediatamente comprensibile dei contenuti dell’originale, che d’altronde non a caso sta a fronte come immediato – e liberissimo – riscontro. [...] qui si è inteso evitare, con ogni scrupolo, il *bello* (programma di palese risibilità) a favore di un sia pure transitorio e contingente *leggibile*. (224)

Le istanze del «leggibile» (un leggibile dichiaratamente funzionale alla comprensione del testo) si sostituiscono a quelle del «bello», nella consapevolezza della ‘deperibilità’ della propria traduzione, destinata ad un rapido invecchiamento; il fenomeno traduttivo subordina la propria vocazione di prodotto artistico autonomo ad una funzione di servizio, di appoggio all’originale, in genere disponibile, in queste versioni, a fronte del testo tradotto.

Il ridimensionamento della componente autoriale della traduzione («il tasso d’ispirazione, d’appropriazione, di “genialità” del traduttore», che secondo Fortini contraddistingue la «traduzione creativa» differenziandola da quella «didascalica», ancillare o di servizio; 18) comporta un innalzamento del livello di standardizzazione delle soluzioni adottate, sotto il profilo del lessico e della sintassi. Si conferma, anche per l’*Eneide*, l’affermazione di un paradigma traduttivo funzionale innanzitutto alla chiarificazione e interpretazione del testo di partenza, in cui le competenze stilistiche del traduttore-poeta (e sempre più del traduttore-professore, come notano Condello e Pieri 9) e le scelte espressive impiegate appaiono in subordine rispetto alla preminenza dell’originale e dei suoi valori. Certo permangono differenze tonali tra versione e versione (lo si è visto, almeno in parte, anche per le traduzioni di cui si è dato brevemente conto sopra), tuttavia gli scarti sono in genere minimali,<sup>35</sup> a fronte di una uniformità che riguarda tanto gli aspetti formali della resa quanto la ‘posizione’ del traduttore rispetto al testo, cioè il senso e la consapevolezza che chi traduce ha del proprio ruolo e del proprio progetto traduttivo.

Dal quadro di sostanziale omogeneità appena delineato si distinguono, tuttavia, due recenti esperienze traduttive dalla spiccata e peculiare fisionomia. Realizzata – come ricorda l’autore nelle note introduttive – per una lettura pubblica tenuta nell’autunno 2006 nella Basilica di Santa Maria delle Grazie a Milano, replicata l’anno seguente nell’*esedra* di Marco Aurelio in Campidoglio a Roma, la traduzione dell’*Eneide* di Vittorio Sermonetti, apparsa per Rizzoli nel 2007, presenta caratteri profondamente diversi da quelli delle versioni di cui si è brevemente dato conto in questo paragrafo.

L’originaria destinazione ad una fruizione orale (lettura ad alta voce e ascolto) si ripercuote innanzitutto sulla strutturazione del testo a stampa, che mantiene la suddivisione in 24 capitoli

abbandonato tutti, stremati, e lasciati cadere / i corpi in terra di schianto, o gettatili disperati nel fuoco» (69). Si noti in particolare come le scelte lessicali di Ramous restituiscano, diversamente da Canali, una più alta temperatura emotiva al testo: *saevus horror* si dilata in un «orrore senza fine», come se la ferocia e l’efferatezza di quanto accaduto non fossero misurabili; la resa di *imago* con «volto», inoltre, e lo slittamento dell’aggettivo *carus* – sottoposto ad un’intensificazione semantica – dal sostantivo *genitor*, cui si riferisce grammaticalmente, ad *imago*, amplificano il *pathos* della scena; allo stesso modo, la resa del complemento di causa *crudeli vulnere* con il ricorso ad un avverbio di modo, anche qui intensificato («*così crudelmente*»), potenzia la drammaticità del racconto estendendo la crudeltà del colpo inferto da Pirro all’intero episodio della morte di Priamo, appena rievocato, e ai saccheggi e alle devastazioni di Troia.

<sup>35</sup> La tendenza permane anche nel panorama editoriale attuale. Come osserva Condello, «mai aveva raggiunto i livelli odierni la moltiplicazione delle versioni concomitanti e concorrenti dello stesso testo classico, specie in ambiti strategici come l’epica, il teatro o la filosofia, dove la costituzione di una traduzione di riferimento appare ormai impossibile. E mai aveva raggiunto i livelli odierni l’indistinzione del destinatario». (Condello 425-26)

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

– ciascuno corredato da un accattivante cappello introduttivo che ricerca la complicità del lettore – affrontati dall'autore nel corso di altrettante serate; la presenza del testo latino a fronte, tuttavia, svincola allo stesso tempo la traduzione dal suo evento generativo, rivelandone l'ambizione ad una sopravvivenza e ad una fruizione che sappiano andare oltre la contingenza della *performance* artistica.

La peculiarità della traduzione di Sermonti, tuttavia, non si limita all'inconsueta veste grafica con cui si presenta il testo. Non diversamente da altre operazioni di divulgazione culturale messe in atto dall'eccentrico e poliedrico scrittore, l'approccio all'opera e all'autore si realizza nel segno dell'abbassamento tonale, della ricerca di una "familiarità" antonimo della distanza che contraddistingue la percezione del classico, volta a fugare ogni sospetto di omaggio pedissequo, di erudizione pedantesca e scolastica. «Coraggio, leggiamo l'*Eneide!*» – scrive Sermonti in apertura, esponendo poi i criteri cui la nuova operazione traduttiva è improntata: l'adozione di un verso libero e il ricorso ad un registro piano, quotidiano, frequentemente colloquiale, aderente al parlato, lontano da «tutto quel compito repertorio verbale che, lungo il corso d'una vita intera, si adopera soltanto a scuola nelle versioni dal latino» (11-12).<sup>36</sup> Se è sul piano lessicale che incide maggiormente (e non senza scadimenti) la ricerca dell'immediatezza del registro parlato, rispondono ad un medesimo fine anche altre strategie traduttive adottate, come il frequente scioglimento di epiteti e patronimici (*Tydidēs*: «Diomede di Tideo»; *Aeacides*: «Achille nipote di Eaco») e la semplificazione dei riferimenti mitologici considerati troppo precisi o che richiederebbero chiarimenti o specificazioni da collocare in apposite note in calce alla traduzione, peraltro assenti (*Eurus* è tradotto con «vento di levante», *Notus* con «scirocco»; *Cymothoe* «la ninfa Cimoteo»).

Le istanze della colloquialità presiedono ad una resa stilistica che presenta i tratti disinvolte e conversevoli dell'italiano audiovisivo:<sup>37</sup> *infandum*, «è incredibile!» (31); *perge modo atque hinc te reginae ad limina perfer* (*Aen.* I, v. 389), «prosegui per qua, che arriverai al palazzo della regina» (47); *gaudens*, «tutto allegro» (63); *ardens*, «su tutte le furie» (77); *quodcumque fuerit*, «succeda quel che succeda» (79); *alii rapiunt incensa feruntque / Pergama* (*Aen.* II, vv. 374-75), «c'è già chi si fa in quattro a saccheggiare Pergamo / in fiamme» (93); *satis*, «basta e avanza» (115); *vidi egomet*, «l'ho visto con questi occhi!» (171); *discrimine parvo*, «irrisoria la differenza» (173); *quievit*, «tirò il fiato» (175); *sed quis erit modus aut quo nunc certamine tanto?* (*Aen.* IV, v. 98), «ma dove andremo a parare con questa nostra contesa?» (187); *clamore secundo*, «fra applausi d'incoraggiamento» (265); *accipite haec animis laetasque advertite mentes* (*Aen.* V, v. 304), «prestatemi bene ascolto e stampatevelo

<sup>36</sup> «Mi sono concesso più di un anacronismo lessicale. E se mi sono astenuto, anche dove i significati grezzi combaciassero, da gerghi giovanili o telegiornalistici [...] non ho potuto tenere a bada l'irremovibile persuasione che i muli sparassero calci anche prima dell'invenzione della polvere da sparo. Abolito, invece, o ridotto al minimo, è l'uso delle congiunzioni come "affinché" (per *ut*), di avverbiali come "a gara" (per *certatim*) o "di repente" (per *repente*), di aggettivi come "almo" o "anèlo" e di tutto quel compito repertorio verbale che, lungo il corso d'una vita intera, si adopera soltanto a scuola nelle versioni dal latino. [...] Insomma, ho usato l'italiano che adopero per pensare e alle volte anche quello che parlo; rendendomi comunque ben conto [...] che, a fronte della imperturbabile giovinezza di un capolavoro come l'*Eneide*, dovevo rassegnarmi a produrre un testo destinato a ridursi, nel giro di pochi decenni, una bambina decrepita». (11-12)

<sup>37</sup> Mi limito a poche citazioni ricavate da una abbondante casistica, con la sola indicazione del numero di pagina del testo italiano (per citazioni più estese ho invece riportato l'indicazione del verso). Andrò osservato che gli abbondanti colloquialismi, le frasi idiomatiche e i moduli tipici del registro parlato ricorrono più frequentemente proprio nel dialogato; altrove Sermonti utilizza in genere un linguaggio più sorvegliato, benché piano, con sporadici picchi espressivi e improvvisi innalzamenti di tono. Solo qualche esempio: *pedum sonitus*, «fitto trepestio» (119); *turbida terret imago*, «l'immagine [...] mi assilla adonata» (207); *recolens* (da *recolo*: *ripensare, considerare*), «ricompiando» (339); *quantis [...] periculis*, «quanti perigli» (339); *successu laetus equorum*, «compiaciuto dell'aire dei suoi cavalli» (695).

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

in mente: allegri!» (249); *improbos*, «sbruffone» (253); *comptos de more capillos* (*Aen.* X, v. 832), «capelli tagliati alla moda» (581: è il passo in cui Enea solleva il corpo del giovane Lauso da terra, tergendogli il sangue che gli imbratta i capelli); *desine*, «sta' zitto!» (583); *disce, puer!* (*Aen.* XII, v. 435, in un contesto particolarmente solenne: Enea, ferito da una freccia, si rivolge per la prima volta direttamente ad Ascanio, proponendosi orgogliosamente al figlio come modello di coraggio e virtù), tradotto con un provocatorio (e a mio avviso stonato) «impara, fighetto!» (675).<sup>38</sup> Accanto alle particolari soluzioni lessicali ora evidenziate, andranno registrati altri tratti tipici del registro parlato: dislocazioni a sinistra («i Danai, io li temo anche se portano doni», 77; «Iarba, l'hai sdegnato», 183; «te, non ti ho trovato», 329) e a destra («dovevi proprio vederla, la morte del tuo povero fratello?», 695); che polivalente; alta frequenza di deitici; segnali discorsivi.

Il senso dell'operazione traduttiva di Sermoniti, «spericolata» – come l'avrebbe definita Paolo Di Stefano (48) – va rintracciato in una nuova fase della ricezione di Virgilio e più in generale del classico, sottoposto a riduzione, ad abbassamento, a *pastiche*, nel tentativo di colmare la distanza che ci separa dall'autore e dall'opera. Ne vien fuori un Virgilio che pensa e parla con parole di oggi, insolito e familiare, sottratto, nelle intenzioni del traduttore, alle imposizioni e alle aridità dello studio («Virgilio è da sempre vittima della scuola», annota Sermoniti introducendo il secondo libro), restituito ad una fruizione diretta e non mediata da interpreti 'autorizzati' (in questa direzione andrà intesa, a mio avviso, l'assenza di un apparato di note a chiarimento del testo).

Caratteri radicalmente diversi presenta la traduzione dell'*Eneide* realizzata da Alessandro Fo per Einaudi nel 2012.<sup>39</sup> Poeta in proprio e filologo, Fo convoglia nella traduzione entrambe le competenze acquisite con lungo esercizio, consegnando una versione del poema salutata al suo apparire da larghi consensi, che si distingue per la nitidezza della messa a fuoco dei valori formali del testo virgiliano e per la qualità poetica della resa.

In una nota alla traduzione significativamente intitolata "Limitare le perdite",<sup>40</sup> Fo espone i criteri che ne hanno guidato l'operato, a partire dalla scelta del metro, un «esametro barbaro» costituito dal libero alternarsi di misure dattiliche e misure spondaiche, «all'incirca secondo il disegno dell'esametro latino» (LXXXVII). Tendenzialmente rispettata, per «riprodurre il sapore dell'ordito virgiliano», anche la natura formulare dello stile epico, con il mantenimento in traduzione di locuzioni formulari o paraformulari, sottoposte in genere a variazione nelle precedenti esperienze traduttive: è il caso della formula *haec ubi dicta dedit* (*Aen.* I, v. 81; II, v. 790; VIII, v. 541; XII, v. 81; XII, v. 441) resa metodicamente con «dopo che dette quei detti», nel tentativo di conservare all'espressione il suo valore solenne e formale. La volontà di restituire, sul piano stilistico e sintattico, il raffinato e solenne «ordito» della scrittura di Virgilio si estende anche al di là del puntuale mantenimento di segmenti formulari e *iuncturae* cristallizzate (*talia voce refert, sic deinde locutus, ac talia fatur, ...*): con amorosa fedeltà alla parola del suo autore, Fo sceglie di riprodurre le frequenti ripetizioni di uno stesso vocabolo a breve distanza senza

<sup>38</sup> Una riedizione recente corregge ora il passo con «Impara, figlietto!».

<sup>39</sup> Su questa traduzione, vd. Carena, «Nuova *Eneide* favolosa» (28). Non si tratta della più recente traduzione del poema di Enea: nel 2018 è infatti apparsa per Mesogea una nuova versione in «esametri ritmici» dell'intera opera virgiliana a c. di Daniele Ventre, già traduttore di Omero. Su quest'ultima prova, vd. Raffaelli, «Alla ricerca della circolata melodia di Virgilio» (3).

<sup>40</sup> «Chiunque traduca con coscienza sa che si tratta di una battaglia perduta in partenza, nell'ambito della quale il primo obiettivo è limitare le perdite, soprattutto nel caso di un autore così ricco di preziose invenzioni, di sfumature e di risonanze». (Fo, «Limitare le perdite» XCVII). Le osservazioni che seguono si avvalgono della cospicua esemplificazione che Fo accompagna all'individuazione dei tratti caratteristici della sua traduzione. Vd. anche Fo, «La giornata di un traduttore».

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

ricorrere alla possibilità di supplire con i mezzi offerti dal ricco patrimonio lessicale italiano.<sup>41</sup> Un medesimo rispetto andrà osservato anche nella restituzione di composti in *-fer* e *-ger* (*armiger Automedon*; *Aen.* II, v. 477: «Automedonte, l'armigero»; 75), nella riproduzione della correlazione variamente combinata delle congiunzioni *et...et...o -que...-que* (*suspensum et pariter comitique onerique timentem*; *Aen.* II, v. 729: «sospeso / e per il carico e per il compagno in uguale timore»; 91) e, sul piano sintattico, nella resa dei tempi verbali, anche laddove Virgilio alterni in un medesimo contesto, come nota Fo (XCIII), presenti e perfetti. Sul piano sintattico andrà notata anche la riproduzione, entro i limiti imposti dall'intelligibilità del testo di arrivo, dell'infinito storico o narrativo, come emerge dagli esempi che seguono: *nos pavidi trepidare metu crimemque flagrantem / excutere et sanctos restinguere fontibus ignis* (*Aen.* II, vv. 685-86), reso dal traduttore con «Noi, spaventati, a temere ansiosi e a scrollargli le chiome / fiammeggianti, e con acqua a estinguere quei fuochi sacri» (87); *tum sic adfari et curas his demere dictis* (II, v. 775), «e allora eccola dire, e fugare in tal modo gli affanni» (93).

Si tratta dunque di una versione che coniuga fedeltà (ma il termine sarà da intendersi alla luce della precisazione di Magrelli: «non esiste la fedeltà a un testo», ma a una o più «delle non infinite ma numerosissime funzioni di quel testo»; 48) e solennità stilistica – quest'ultima del tutto esente, però, da fruste tentazioni retoriche:

in sintesi, nell'insieme, ho cercato, a partire dalla scelta del metro, di raggiungere un adeguato “tono epico”, che non si smagli con inutili concessioni al triviale o al consueto, che si muova nell'ambito del gusto italiano contemporaneo, e miri a rispettare e/o rispecchiare la sostanza delle parole, talora la loro studiata disposizione, il concerto dei suoni, la ricorsività dei fonemi – allitterazioni e assonanze -, il ritorno di quelle medesime parole, e più ancora delle formule. (XCIV-XCV)

Se tradurre un testo antico significa anche misurarsi con la sua differenza rispetto a noi,<sup>42</sup> la traduzione di Fo riesce a definire proprio questa *distanza*, colmandola nella misura in cui non la annulla in una attualizzazione banalizzante, né la traveste nelle forme auliche della nostra tradizione, ma ne fornisce una esatta e nitida rappresentazione.<sup>43</sup>

La ricognizione che si è tentata in queste pagine, ancorché lacunosa e incompleta, avrà forse chiarito lo strettissimo rapporto dialettico attivo tra traduzione e ricezione del testo. La mediazione di un classico non è mai definitiva e la traduzione gioca, in questo contesto, un ruolo fondamentale: come nota Marcello Gigante, «la traduzione propaga e ripropone il classico» e contribuisce «a prepararne una nuova interpretazione» (“Tradurre in prosa, tradurre in poesia” 166). In questa prospettiva, ripercorrere le tappe principali della vicenda traduttiva dell'*Eneide* nel Novecento può fornire indicazioni utili sulla sua ricezione passata e delineare le possibili traiettorie e i percorsi della sua ricezione futura.

<sup>41</sup> Mi limito a pochi esempi sparsi, dal II libro: *Apparet domus intus et atria longa patescunt; / apparent Priami et veterum penetralia regum* (vv. 483-84), reso da Fo con «Ecco apparire la casa al suo interno e la fuga degli atri; / ecco apparire quei penestrati di Priamo e di antichi / re» (77); *inde domum, si forte pedem, si forte tulisset* (v. 756), Fo: «poi corro a casa, se a volte, se a volte vi fosse tornata» [Creusa], (91).

<sup>42</sup> Sulla concezione di traduzione come «educazione alla stranezza», vd. Berman: la traduzione «è, nella sua stessa essenza, animata dal desiderio di aprire l'Estraneo in quanto Estraneo al proprio spazio di lingua. Il che non vuol dire affatto che storicamente sia andata spesso così. Al contrario, l'obiettivo appropriatore e annessionista che caratterizza l'Occidente ha quasi sempre soffocato la vocazione etica della traduzione. La “logica dello stesso” ha quasi sempre prevalso» (60).

<sup>43</sup> Avvicinandosi, in questo, a quel «nitore» che Marcello Gigante individuava nelle traduzioni di Valgimigli, che non è «qualità esteriore», ma «dimensione ermeneutica, fatta di perizia filologica, di sensibilità, di cultura, di umanità». (Gigante, *Classico e mediazione* 17).

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

## 5. Bibliografia

- Albanese, Angela e Franco Nasi (a cura di). *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*. Longo, 2015.
- Albini, Giuseppe, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Zanichelli, 1922.
- Alfieri, Vittorio. *Traduzioni, II: Eneide*. Edizione critica a cura di Mariarosa Masoero e Claudio Sensi. Casa D'Alfieri, 1983.
- Anceschi, Luciano. "Del tradurre". *il verri*, vol. 4, 1957, pp. 50-53.
- Bacchielli, Antonio, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Paravia, 1963.
- Berman, Antoine. *La traduzione e la lettera, o l'albergo della lontananza*. A cura di Gino Giometti. Quodlibet, 2003.
- Bernardelli, Giulia. "«Canto la lotta di un uomo...». Pasolini traduttore dell'*Eneide*". Condello e Rodighiero, pp. 61-76.
- Bertolucci, Attilio. *Opere*. A cura di Paolo Lagazzi e Gabriela Palli Baroni, Mondadori, 1997.
- Bondi, Cesare, traduttore. *L'Eneide tradotta in versi italiani da Clemente Bondi*. Vol. I, Stamperia Reale, 1790.
- Buffoni, Franco. "Ricordo di Mario Ramous". *Testo a fronte*, n. 22, marzo 2000, pp. 147-58.
- Calzecchi Onesti, Rosa, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Istituto Editoriale Italiano, 1962. 2 voll.
- . "Invito a rileggere l'*Eneide*". Virgilio, *Eneide*, traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, 1967, pp. VII-XXXVI.
- . "Le traduzioni dei classici: una risorsa nella scuola per la formazione culturale e linguistico-letteraria". *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, atti del convegno nazionale (Macerata, 20-22 aprile 1989), a cura di Pietro Janni e Innocenzo Mazzini. Università di Macerata, 1991, pp. 17-24.
- Canali, Luca. "Tradurre Virgilio (e altri)". Virgilio, *Eneide*, a cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, Mondadori, 1989, pp. LXXV-LXXXIV.
- Caproni, Giorgio. "Ultima immagine dell'*Eneide*". *La Nazione*, 15 marzo 1963, p. 3.
- Carena, Carlo. "Nuova *Eneide* favolosa". *Domenica – Il sole 24 ore*, 28 ottobre 2012, p. 28.
- . "Traduzione e traduzioni dell'*Eneide*". *Tradurre Virgilio*. Atti dell'undicesimo convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica, Comune di Monselice, 1983, pp. 33-48.
- Carena, Carlo, traduttore. *Opere* di Virgilio. Utet, 1971.
- Cavallini, Eleonora, a cura di. *Scrittori che traducono scrittori: traduzioni "d'autore" da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*. Edizioni dell'Orso, 2017.
- Cetrangolo, Enzo. *Il sonno di Palinuro. Traduzioni da Virgilio*. Sansoni, 1955.
- Cetrangolo, Enzo, traduttore. *Tutte le opere* di Virgilio. Con un saggio di Antonio La Penna. Sansoni, 1966.
- Condello, Federico. "Su qualche caratteristica e qualche effetto del 'traduttese' classico". *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, a cura di Luciano Canfora e Ugo Cardinale, il Mulino, 2013, pp. 423-41.

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

- Condello, Federico e Andrea Rodighiero. «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*. Bononia UP, 2015.
- Condello, Federico e Bruna Pieri. “Adnumerare et adpendere: traduttori filologi, traditori fedeli?”. *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno, Patron*, 2011, pp. 7-28.
- Crisafulli, Edoardo. “Testo e paratesto nell’ambito della traduzione”. *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro.*, atti del Convegno internazionale, Roma 15-17 novembre 2004, Bologna 18-19 novembre 2004, a cura di Maria Gioia Tavoni e Marco Santoro, Edizioni dell’Ateneo, 2005, pp. 447-63.
- Della Corte, Francesco, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Mursia, 1967.
- Di Biasio, Gaetano, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Paravia, 1929-1930. 2 voll.
- Di Stefano, Paolo. “La voce di Sermoni s’è spenta”, *Corriere della Sera*, 25 novembre 2016, p. 48.
- Fo, Alessandro. “La giornata di un traduttore: appunti da un viaggio nell’*Eneide*”. *Mélanges de l’École française de Rome - Antiquité*, vol. 129, n. 1, 2017, pp. 177-209.
- . “Limitare le perdite: note alla traduzione”. Virgilio, *Eneide*, traduzione e cura di Alessandro Fo, note di Filomena Giannotti, Einaudi, 2012, pp. LXXXIV-XCVIII.
- Fortini, Franco. *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, premessa di Luca Lenzini. Quodlibet, 2011.
- Funaioli, Gino. “Una novissima traduzione dell’*Eneide*”, *Aevum*, vol. VI, n. 4, ottobre-dicembre 1932, pp. 621-30.
- Galante, Luigi. Recensione. *L’Eneide*, di Virgilio, traduzione di Giuseppe Albini, Zanichelli, 1921, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. LXXXI, fasc. 243, gennaio 1923, pp. 343-45.
- Ghezzo, Maria Vittoria. “Poeti classici e traduzioni moderne”. *Lettere Italiane*, vol. XXV, n. 2, 1973, pp. 249-66.
- Gigante, Marcello. *Classico e mediazione. Contributi alla storia della filologia antica*. La Nuova Italia Scientifica, 1989.
- . “Tradurre in prosa, tradurre in poesia”. *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, a cura di Salvatore Nicosia, D’Auria, 1991, pp. 139-66.
- Heaney, Seamus. *Sounding lines. The art of translating poetry*. The Doreen B. Townsend Center for the Humanities, 2000.
- Lago, Paolo. “Un logos antiaccademico: Pasolini traduttore dell’*Eneide*”. *Semicerchio*, vol. XLVI, n. 2, luglio-dicembre 2012, pp. 23-30.
- Lagorio, Gina. *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*. Garzanti, 1981.
- Lavieri, Antonio. Recensione. *Eneide*, di Virgilio, traduzione di Mario Scaffidi Abate, Newton & Compton, 1994, *Testo a fronte*, vol. 13, ottobre 1995, pp. 176-78.
- Lipparini, Giuseppe, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Istituto Editoriale Italiano, 1928.
- Malcovati, Enrica. Recensione. *Eneide*, di Virgilio, traduzione di Luca Canali, Fondazione Valla, 1978-1983, *Athenaeum*, vol. 66, 1978, pp. 381-83.
- Magrelli, Valerio. “L’abate Galiani, o la regola del *meno uno*”. *Sulla traduzione letteraria. Figure del tradurre, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, a cura di Franco Nasi. Longo, 2001, pp. 45-54.

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

- Mattioli, Emilio. Recensione. *Eneide*, di Virgilio, traduzione di C. Vivaldi, Guanda, 1962, *il verri*, VII, 8, giugno 1963, p. 106.
- Natale, Massimo. “Polidoro e Anchise: Zanzotto traduttore dall’*Eneide*”. Condello e Rodighiero, pp. 179-98.
- Neri, Annalisa. “L’*Iliade* einaudiana: echi pavesiani nella traduzione di Rosa Calzecchi Onesti?”. Condello e Rodighiero, pp. 199-213.
- Oddone, Enrico, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Feltrinelli, 1995.
- Pasolini, Pier Paolo. “Lettera del traduttore”. *Orestiade*, Einaudi, 1960, pp. 1-3.
- Piovene, Guido. Recensione. *L’Eneide*, a cura di Spartaco Asciamprener, con a fronte le traduzioni di A. Caro, L. Guidiccioni, C. Bondi, F. Duca, G. Albini, Ceschina, 1937, *Corriere della sera*, 18 gennaio 1938, p. 3.
- Pratellesi, Emilio, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Le Monnier, 1930.
- Quasimodo, Salvatore. *Lirici greci tradotti da Salvatore Quasimodo*. Con un saggio critico di Luciano Anceschi, Edizioni di Corrente, 1940.
- . *Dall’Odissea*. Illustrazioni di Carlo Carrà. Rosa e Ballo, 1945.
- Questa, Cesare. “Due traduzioni italiane di Virgilio”. *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, vol. XCVI, gennaio 1968, pp. 242-50.
- Raffaelli, Massimo. “Corpo a corpo con la ricchezza imprevedibile dell’*Eneide*: una versione generazionale”. *Alias – Il Manifesto*, 11 novembre 2012, p. 1.
- . “Alla ricerca della circolata melodia di Virgilio”. *Alias – Il Manifesto*, 18 novembre 2018, p. 3.
- Ramous, Mario, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Introduzione di Gian Biagio Conte, commento di Gianluigi Baldo, Marsilio, 1998.
- Romagnoli, Ettore. *Vigilie italiche*. Istituto Editoriale Italiano, 1917.
- Saggio, Carlo, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Ricciardi, 1980.
- Santini, Carlo. “Strategie e tecniche per ‘tradurre’ l’*Eneide*: Annibal Caro e la vicenda di Didone”. *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, Atti del Convegno di Studi, Macerata 16-17 giugno 2007, a cura di Diego Poli, Laura Melosi e Angela Bianchi, Università di Macerata, 2009, pp. 201-17.
- Scaffidi Abbate, Mario, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Newton & Compton, 1994.
- Scarcia, Riccardo, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Introduzione di Ettore Paratore, BUR, 2002.
- Scazzoso, Pietro. Recensione. *Eneide*, di Virgilio, edizione critica e traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Istituto Editoriale Italiano, 1962, 2 voll., *Paideia* XIX, 1, gennaio-febbraio 1964, pp. 63-65.
- Serianni, Luca. *La lingua poetica italiana: grammatica e testi*. Carocci, 2001.
- Sermonti, Vittorio. *L’Eneide di Virgilio*. Rizzoli, 2007.
- Serra, Renato. “Intorno al modo di leggere i Greci”, a cura di Manara Valgimigli, *La Critica*, 22, 1924, pp.177-88 e 237-46, poi in *Scritti*, a cura di Giuseppe De Robertis e Alfredo Grilli, II, Le Monnier, 1958<sup>2</sup>, pp. 467-98.
- Selvaggini, Luisa. *La traduzione del testo poetico*. Nuova Cultura, 2010.

«Do people still sing?».

Laura Vallortigara

- Tartari Chersoni, M. Recensione. *Eneide*, di Virgilio, traduzione di Luca Canali, Fondazione Valla, 1978-1983, *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 113, 1985, pp. 208-13.
- Traina, Alfonso. Recensione. *Eneide*, di Virgilio, traduzione di Enrico Oddone, Feltrinelli, 1995, *Lexis*, 16, 1998, p. 278.
- Valgimigli, Manara. *Del tradurre e altri scritti*. Ricciardi, 1957.
- Vallortigara, Laura. “«Nel furore che mi teneva sveglia». La traduzione dell’*Eneide* di Giovanna Bemporad”. Cavallini, pp. 107-22.
- “L’ammotorato viandante. Il mito di Enea nella poesia di Giorgio Caproni”. *Echoing Voices in Italian Literature: Tradition and Translation in the 20th Century*, edited by Teresa Franco and Cecilia Piantanida, Cambridge Scholars Publishing, 2018, pp. 139-58.
- Ventre, Daniele, traduttore. *Opere: Bucoliche, Georgiche, Eneide* di Virgilio. Mesogea, 2018.
- Vitali, Giuseppe, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Istituto Editoriale Cisalpino, 1930.
- Vivaldi, Cesare. “Nota del traduttore”. *Eneide*, traduzione di Cesare Vivaldi, Guanda, 1962, pp. 6-16.
- Vivona, Francesco, traduttore. *Eneide* di Virgilio. Ausonia, 1926.