

[indietro](#)

SUL 'VIRGILIO' DI ANNIBAL CARO

Federico Cinti

Università di Bologna

La facondia è
sola o principale
cagione di far in
noi così mirabili
effetti. E ch'egli
sia il vero, leggete
Virgilio volgare,
latino Omero e il
Boccaccio non
toscano e non
faranno questi
miracoli. Dunque
messer Lazaro
dice il vero,
quando di tali
effetti pone la
cagion nelle
lingue; non prova
per questo la sua
ragione non si
dover imparar
altra lingua che
latina e greca.
Peroché se la
nostra volgare
oggi non è
dotata di così
nobili auttori, già
non è cosa
impossibile che
ella n'abbia,
quando che sia,
poco meno
eccellenti di

Virgilio e
d'Omero, ciò è
che tali siano
nella lingua
volgare, quali
sono costoro nella
greca e nella
latina.

Sperone
Speroni,
*Dialogo
delle
lingue.*

1. VITA E OPERE

Annibal Caro nasce nel 1507 a Civitanova Marche, e riceve i primi rudimenti da un modesto maestro di grammatica, che tuttavia semina nell'allievo l'amore appassionato per le lettere: a testimoniare il suo precoce impegno ci restano i versi latini, ancora acerbi e scolastici, indirizzati al suo precettore. Sul versante della letteratura volgare, il gusto del giovane Caro è ancora immaturo e disordinato: egli predilige, da un lato, la poesia burlesca, in particolar modo il Burchiello; ma, dall'altro, subisce tutto il fascino della lezione di Pietro Bembo, che impone, proprio in quel periodo, a modello assoluto i grandi trecentisti, Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa. Ben presto egli comprende che la provincia è angusta, che non gli permette di esprimere appieno quella tensione per la letteratura che lo anima negli studi, né gli consente di realizzare le sue aspirazioni sociali. Per questo decide, nel 1525, di accettare l'incarico di precettore del nipote di monsignor Giovanni Gaddi, Lorenzo

Lenzi, e si stabilisce a Firenze.

In questa città stringe stretto e duraturo legame con Benedetto Varchi, e intraprende un fruttuoso tirocinio umanistico. È in questi anni che si dedica allo studio e alla lettura sistematica di Dante, Petrarca e Boccaccio, interiorizzando al meglio la lingua toscana; affina un interesse sempre crescente per Aristotele, di cui inizia a tradurre la Rettorica, al solo fine – come egli stesso ammette – di comprenderla; traduce la prima epistola ciceroniana *Ad Quintum fratrem* e parafrasa il primo idillio di Teocrito; si interessa, ancora, di problemi di filologia, ottenendo il plauso e l'amicizia di Pier Vettori. Ma è Francesco Berni la personalità letteraria che più di tutti il Caro segue ed imita, facendone propria la visione del mondo.

Dopo che nell'Urbe si sono attenuati lo sgomento e la desolazione seguiti al barbaro Sacco dei lanzichenecchi nel maggio del 1527, il Caro rimane stabilmente a Roma alle dipendenze di monsignor Gaddi dal 1529 al 1542, salvo alcuni brevi periodi. Entra a far parte dell'Accademia dei Vignaiuoli (divenuta poi dei Virtuosi). Ma nel 1538 soggiorna a Napoli, ove conosce Luigi Tansillo e Bernardo Tasso e stringe saldi rapporti con il circolo filovaldese di Giulia Gonzaga. Allo stesso modo, nel 1539 si reca in Romagna al seguito di monsignor Giovanni Guidiccioni, che ne aveva ottenuto da papa Paolo III Farnese la presidenza, e, all'inizio del 1540, conosce a Venezia Pietro Aretino e Sperone Speroni.

In questo stesso periodo, per impulso di Claudio Tolomei, viene fondato a Roma il vivace circolo dell'Accademia della Virtù, con sede nel prestigioso palazzo dell'arcivescovo Francesco Colonna. Anche il Caro ne fa parte, insieme ad altri

illustri letterati, come Marc'Antonio Flaminio, Francesco Maria Molza, Luca Contile. A questo periodo risalgono alcune sue opere: il *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la farina Ficata del padre Siceo* e la *Diceria composta in omaggio al naso di Giovanfrancesco Leoni*. Sempre a quest'epoca risale *La statua della Foia, ovvero di Santa Nafisa*, che si può, forse, ritenere la composizione più riuscita di questi anni. Tra il '37 e il '38 traduce anche gli *Amori pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista e porta a compimento la versione della Rettorica aristotelica.

Scomparsi, all'inizio degli anni '40, tanto il Gaddi quanto il Guidiccioni, il Caro decide di passare nel 1543 al servizio di Pier Luigi Farnese, duca di Castro, che ottiene la signoria di Parma e Piacenza nel 1545. su commissione dello stesso cardinale, nel '43, il Caro compone la commedia intitolata *gli Straccioni*, che però non ritiene mai degna né di essere rappresentata né di essere pubblicata, per la sua spiccata "romanità", ambientata com'era in Campo de' Fiori, ove si trova palazzo Farnese, e per i protagonisti, molto noti in quel momento (gli straccioni da cui la commedia prende il titolo). Ma nel 1547 Pier Luigi Farnese è assassinato; Caro torna a Roma e passa al servizio del fratello, il cardinal Alessandro, presso cui resta in qualità di segretario dal 1548 al 1563.

Una questione letteraria, un'accusa – diciamo pure così – di "leso petrarchismo" impone all'attenzione degli uomini di cultura la persona del Caro. Nel 1553, infatti, Ludovico Castelvetro indirizza ad Aurelio Bellincione una netta stroncatura della canzone del Caro, *Venite all'ombra de' gran gigli d'oro*, dedicata alla monarchia di Francia. Ne nasce un'aspra querelle tra i due letterati: il Caro

compone una *Apologia* – che pubblica nel 1558 – in cui difende recisamente sé e la sua opera. La polemica tra i due si sposta dalla letteratura alla cronaca, e accende gli animi di molti, finché il Caro riesce a volgere a suo favore la situazione addirittura accusando il Castelvetro di aver commissionato l'omicidio di un suo seguace, Alberico Longo, oltre a farlo condannare a morte in contumacia e a ottenerne la confisca dei beni. È un trionfo: Annibal Caro è all'apice del successo, tanto che uomini di Curia e intellettuali tengono la sua parte in questa vicenda che da letteraria si è trasformata in palcoscenico mondano.

Era un mondo, tuttavia, che stava evolvendo e mutando repentinamente. Papa Paolo III era morto nel 1549, e il clima permissivo di cui Roma aveva goduto nei quindic'anni del suo pontificato, cede progressivamente il passo al rigore sempre crescente dettato dalla Riforma cattolica (i lavori del Concilio di Trento erano iniziati nel 1545). Il canzoniere del Caro, le *Rime*, è un eccellente riflesso di questo trapasso: in esso si accostano poesie d'ispirazione comica e valdesiana, come la canzone scritta per sostenere la candidatura a pontefice del cardinal Alessandro Farnese, che si scaglia contro la corruzione della Chiesa, a versi ispirati ai più rigorosi dettami della Riforma cattolica, come gli ultimi componimenti, in cui il poeta contempla l'approssimarsi della fine e il pericolo di perdere l'anima seguendo i falsi idoli del mondo. Del resto, la notorietà acquisita con la diatriba con Castelvetro si unisce, negli anni al servizio Del Cardinal Alessandro Farnese, ad un desiderio d'ostentazione che sfiora quasi il ridicolo, come quando entra a far parte, nel 1551, del Collegio dei cavalieri lauretani, o quando ottiene, nel 1555, la commenda di Rodi col relativo

titolo di commendatore, che non si perita di far imprimere sui frontespizi di tutte le sue opere a stampa.

Annibal Caro è divenuto, ormai, un personaggio, e il famoso stampatore Paolo Manuzio lo intuisce, tanto che chiede insistentemente al marchigiano di pubblicare per i suoi tipi il suo epistolario. Il Caro appronta una scelta che, però, verrà pubblicata a Venezia solo postuma, in due volumi, nel 1573 e nel 1575, a cura dei nipoti Giovan Battista e Lepido Caro, comprendente grosso modo la metà dell'intero epistolario. Per avere un'edizione completa delle *Lettere familiari* si dovrà attendere l'edizione di Aulo Greco del 1957-1961. Si può, così, ben dire che anche l'epistolario di Caro, come quello di altri suoi illustri predecessori, ha un carattere squisitamente letterario, teso a raffigurare in modo brillante e icastico la vicenda umana del suo autore. Che le sue *Lettere familiari* siano un prodotto letterario più che testi di servizio, è dimostrato dall'attenzione e dai rimaneggiamenti con cui il marchigiano ha limato e rielaborato parte dei testi, oltre che dallo stile brillante e assimilabile a quello degli Straccioni. Traspare, quasi in filigrana, un compiacimento nella descrizione comica di avvenimenti e personaggi, un'abilità bozzettistica che spesso rischia, senza mai però cadervi, di scivolare nel grottesco.

Col passare degli anni, i rapporti con il cardinale Alessandro si deteriorano fino ad arrivare alla rottura nel 1563, quando Annibal Caro si trasferisce a Frascati. Presso i resti che riteneva della villa di Lucullo, si fa costruire la sua, chiamata Piscina, e, libero da impegni, si può dedicare toto corde ai suoi dilettezzissimi studi. La podagra, tuttavia, gli rende la vita impossibile fino al punto che è

costretto, per curarsi, a far ritorno a Roma ove, il 20 novembre 1566, muore.

2. L'ENEIDE

Non v'è dubbio che il nome e la fama di Annibal Caro resteranno per sempre affidati alla sua versione in endecasillabi sciolti dell'*Eneide* di Virgilio, il poeta dei poeti: lo si può ritenere, a buon diritto, il suo testamento letterario, perché vi si applica negli ultimi anni, quando si ritira a vita privata in quella villa che si era fatta costruire a Frascati sui resti che riteneva fossero della villa di Lucullo. Immerso negli ozi della campagna, si può dedicare, finalmente, all'opera cui intende consegnare il suo nome per sempre: vuole comporre un poema epico.

Prima di accingervisi, però, decide di tradurre l'opera che ritiene possa instillargli i semi per questo titanico progetto: in tempi molto rapidi, in soli tre anni – dal 1563 al 1566 –, rende in volgare l'*Eneide* di Virgilio. Il risultato del suo impegno, tuttavia, più che una traduzione deve essere intesa come un rifacimento, un'opera autonoma, secondo l'egida tutta rinascimentale dell'*imitatio*. Esemplare rimane, a tal proposito, il giudizio di Giuseppe Lipparini (1926, pp. X-XI): «Delle versioni di Virgilio, quella cariana resta ancora la regina, e le sue molte sorelle venute dopo di lei potranno sì avere pregi non comuni di fedeltà e di schiettezza, maggiore aderenza al testo latino, miglior senso e intuito della poesia virgiliana; ma non giungeranno mai alla venustà e alla scioltezza della “bella infedele” e a quei vezzi che sono negati così spesso alle bellezze o arcigne o neglette». L'*Eneide* del Caro viene pubblicata postuma, nel 1581, dal nipote Lepido per i tipi di

Bernardo Giunti di Venezia: la dedica, di mano del nipote, è al cardinal Alessandro Farnese.

Annibal Caro non è, come è ovvio, il primo a cimentarsi in una traduzione dell'Eneide. All'inizio del XIV secolo la fortuna dell'Eneide si dilata sempre più, tanto che si comincia a diffondere anche la riduzione latina in prosa di tal Anastagio che, ben presto, viene addirittura volgarizzata e stampata nel 1476; Andrea Lancia ne produce anche una versione fiorentina, che diviene, a sua volta, base di un rifacimento in ottave, impresso a Venezia nel 1528, ad opera d'ignoto. E, ancora, sempre d'ignoto si trova una resa in ottave dei primi sei libri nel codice Laurenziano

La scelta di rendere in ottave trasferisce e cala, anche nella forma, il poema virgiliano nella tradizione cavalleresca tipica delle corti italiane a cavallo tra Quattro e Cinquecento. In ottava rima, del resto, sono composti *l'Orlando Innamorato* di Boiardo, *l'Orlando Furioso* di Ariosto, la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso e, in pieno Seicento, *l'Adone* di Marino. Ma, se l'ottava rima rimanda al poema cavalleresco, la terza rima con cui Emilio Cambiatore da Reggio traduce e pubblica a Venezia nel 1532 la traduzione del primo libro dell'Eneide, rinvia piuttosto al poema didascalico. Questa resa non piace molto al Guarino, tanto che Giampaolo Vasio la rifà, rieditandola nel 1539. ma non sarebbe stata questa la scelta vincente.

La prima versione del poema virgiliano in endecasillabi sciolti esce a Venezia, nel 1540, ed è parziale: è la resa dei primi sei libri, condotta da sei gentiluomini per altrettante gentildonne. Tra di esse si segnalano le rese di Ippolito de' Medici per Giulia Gonzaga e quella di Alessandro Piccolomini per

Frasia Venturi. L'opera trova consenso, tanto che nel 1544 viene ristampata. Ludovico Domenichi, nel 1556, ristampa a Firenze le opere di Virgilio in toscano e riedita le traduzioni dei gentiluomini, sostituendo tuttavia quella di Aldobrandi de' Cerretani con una di Tommaso Porcacchi. Quest'ultimo, sempre a Firenze, nel 1560 dà alle stampe una versione in ottave, di impianto ariostesco. Ancora in ottave è la traduzione di Giovanni Andrea dell'Anguillara, in cui il testo virgiliano non pare molto più che un pretesto per una riscrittura.

L'Eneide cariana si inserisce in questa selva di traduzioni e rifacimenti, e si impone, nonostante che non si discosti da quell'ideale tutto umanistico che vede nei classici un modello insuperato, cui costantemente mirare e con cui gareggiare nel ricreare un sistema di virtù e valori valido per sempre, perché il marchigiano, a differenza delle altre rese coeve, agisce più sull'*elocutio* che sull'*inventio*, pur senza stravolgere gli equilibri dell'opera latina, ma riplasmandone piuttosto l'atmosfera. Così, per quanto riguarda lo stile, il Caro si può ritenere un erede sapiente e maturo di una tradizione che affonda le sue radici nella grande letteratura toscana del Trecento: Dante e Petrarca, in particolare, offrono la lingua poetica all'attualizzazione di un mondo distante ben quindici secoli. Numerosi gli stilemi e gli echi danteschi e petrarcheschi, portati alle volte quasi alla forzatura, alla ricerca di una comunanza di sentire propria a tutti quanti gli attori della vicenda, a Virgilio come «autore» e «maestro», a Dante, padre della lingua a Petrarca, modello assoluto di ogni cantare. Il Caro si innamora della sua traduzione, e così, un esercizio, una palestra utile a più grandioso e sublime lavoro, si sostituisce negli intenti al precedente progetto tanto da farlo divenire da mezzo

a fine. L'antico viene imitato e rinnovato, nella consapevolezza che va ricreato anche servendosi di uno stile personale destinato a diventare a sua volta modello. E proprio qui sta la genialità e la fortuna dell'opera stessa, ben più nota delle opere originali.

Il verseggiare del Caro fa scuola, si impone come modello di scrittura, i cui echi si ritroveranno nel Seicento, nel Settecento e, ancora, nell'Ottocento. Il marchigiano, certo figlio del suo tempo, è in grado di contaminare – si può forse dire – l'impianto epico romano con elementi tipici dell'etica cortigiana e cavalleresca, emergente soprattutto dal poema dell'Ariosto. Tanto Enea, quanto Didone e Turno, sotto la lente cariana, hanno appreso quei valori e quelle virtù proprie della morale cavalleresca, e si comportano secondo queste regole. In tal modo, la bellezza, la gloria, l'amor di patria divengono i sentimenti cardine dei personaggi, descritti attraverso il nuovo verso eroico' plasmato dal Caro, creando effetti di manierismo che culminano nel meraviglioso e nel fantastico.

Per comprendere appieno la fortuna e la portata storica dell'operazione condotta da Annibal Caro, tuttavia, non basta limitarsi a considerazioni sulla lingua e sullo stile o sull'etica cavalleresca e cortigiana, aspetti questi pur fondamentali e fondativi nell'analisi del nuovo poema. *L'Eneide* del Caro rappresenta il punto d'arrivo di un processo, iniziato già dall'Umanesimo quattrocentesco, e, allo stesso tempo, il prodromo di un diverso atteggiamento nei confronti degli autori classici, antichi o moderni che siano. La chiave interpretativa sta nell'imitatio, disposizione intellettuale che investe anche la forma, non solo la sostanza: per imitare e conformarsi ai classici bisogna ricreare il classico, e riviverlo in ogni suo aspetto.

Se la poesia lirica volgare dell'Età di mezzo era stata nutrita dai rimatori, ossia da poeti in grado di costruire armonie ed evoluzioni liriche giocate sulla rima, il confronto con la poesia degli antichi mostra che essa ne è sostanzialmente sprovvista. anche il verso, quindi, si fa oggetto di speculazione filosofica e morale, nel momento in cui il versificatore è chiamato a dare forma nuova ad una nuova materia. Già Leon Battista Alberti propone, nel 1441, alcune brevi traduzioni in endecasillabi sciolti, ossia non rimati, non legati tra loro, proprio come i versi greco-latini. Ma, per avere i primi endecasillabi sciolti del XVI secolo, si deve attendere un coro della Sofonisba di Galeotto del Carretto, dramma del 1502, pubblicato però postumo nel 1546. E, ancora, la commedia I due felici rivali di Jacopo Nardi, del 1512-1513.

È Giangiorgio Trissino, però, che tenta di sciogliere, tanto sul piano pratico quanto su quello teorico, il nodo: quale verso italiano può corrispondere all'esametro latino? Compose, così, un poema epico, in endecasillabi sciolti, *L'Italia liberata dai Goti* (pubblicato nel 1547), e una commedia, la *Sofonisba* (pubblicata nel 1524, ma composta già diec'anni prima). Fornisce, quindi, nella sua *Poetica*, le regole della sua nuova versificazione. Legati alle scelte del Trissino sono i poemi didascalici, sempre in sciolti, di Giovanni Rucellai, *Le Api* (finito nel 1524 e pubblicato nel 1539), e quello di Luigi Alamanni, *La coltivazione* (ultimata nel 1530 ed edita nel 1546). Sempre in quel periodo, l'Alamanni ed il Trissino compongono in sciolti le loro ecloghe: fino ad allora, infatti, il poema didascalico era in terza rima, come la poesia bucolico-pastorale, e il poema epico-cavalleresco in ottave. E, per concludere la pur sommaria carrellata riguardo le ragioni che

portarono il Caro a rendere in quel determinato modo, non si può tacere il giudizio che si trova nel Varchi, Della Poesia, secondo cui gli esametri italiani sono gli endecasillabi sciolti.

Una soluzione alla querelle meno atualizzabile viene proposta da Claudio Tolomei, con la sua opera intitolata *Versi et regole de la Nuova Poesia* (1539): è il tentativo, vano e illusorio, di riuscire a fornire alla lingua Toscana una sua propria prosodia, come l'aveva la lingua latina. Sulla scorta del Tolomei si pone il Minturno, con la sua *Arte Poetica* (1563), ove escogita un tanto complicato quanto artificioso sistema per determinare le quantità delle sillabe all'interno dei versi italiani, rimandando nei casi più complicati al Tolomei. Questi tentativi, come è ovvio immaginare, avrebbero ottenuto scarso seguito.

Lo stesso dibattito riemergerà, alla fine del XIX secolo, quando si vorranno recuperare "barbaramente" i metri greco-latini, ma con esiti più dirompenti. Le soluzioni del Carducci, di creare versi barbari secondo la lettura grammaticale, ossia basata sugli accenti delle parole, e del Pascoli di rimodulare versi neoclassici, basata sulla lettura ritmica, ossia sull'individuazione di sillabe lunghe, brevi, semilunghe e semibreve in italiano, non avrà come risultato che la dissoluzione della metrica tradizionale e la ricerca di altri sistemi liberi rispetto alla tradizione poetica precedente. Questo problema, postosi già come si è visto nel Quattro-Cinquecento, però, era stato risolto – prima degli sperimentalismi carducciani e pascoliani – anche grazie all'Eneide del Caro, che aveva dimostrato tutte le potenzialità dell'endecasillabo. Lo sciolto divenne veramente l'esametro italiano: in questo metro, infatti, non vennero solo tradotte l'*Iliade* da Vincenzo Monti, l'*Odissea* da Ippolito Pindemonte o la *Farsaglia* da

Francesco Cassi – tanto per fare qualche esempio –, ma furono composte opere originali come *Il giorno* di Giuseppe Parini o *Le Grazie* di Ugo Foscolo.

Oggi, all'alba del XXI secolo, quest'Eneide ci ammonisce ancora riguardo il fascino e i rischi propri del tradurre e del traduttore. In quest'epoca, così assetata di consumo, anche le traduzioni si susseguono, si bruciano e invecchiano con una rapidità forsennata, nella smania di stringere ciò che nella traduzione pare si sia perso, quella poesia che, probabilmente, non si è in grado di riprodurre fino in fondo. Annibal Caro ha ricomposto veramente il poema epico, e in “esametri italiani”, ha fatto rivivere a suo modo Enea, Turno, Eurialo e Camilla e tutti gli altri personaggi dell'epica, facendoli suoi personaggi. Sbaglia, forse, chi ricerca l'esattezza nella resa, come chi cercasse la corrispondenza verso a verso, perché sta altrove la fedeltà.

[indietro](#)