

Il demone ben temperato : osservazioni preliminari sull'idea di testo in Francesco Algarotti

Autor(en): **Mangione, Daniela**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **61 (2014)**

Heft 2: **Fascicolo italiano. Studi sul settecento : critica, filologia, interpretazione**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-658163>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Il demone ben temperato. Osservazioni preliminari sull'idea di testo in Francesco Algarotti

1. La quantità di minute osservazioni consacrate alla definizione dell'idea di testo letterario che Francesco Algarotti ha disseminato nella mole delle sue scritture non è ancora stata occasione di sistematica analisi. Non da molto del resto, anche se sempre più riconosciuto come «mediatore di culture»,¹ Algarotti ha iniziato ad essere ascoltato senza che le dimensioni stesse della sua opera fossero motivo di discredito o diffidenza; sono ancora introduttivi gli interventi che indagano il pensiero e la sua prassi scrittoria trasversalmente e astrattamente rispetto ai numerosi diversi generi che egli ha percorso. L'esigenza è dunque quella di provvedere anzitutto a vagliare, annotare, legare gli spunti più specifici e definiti di un atteggiamento testuale ricco, composito, attento: e che riusciva a giovare in modo profondamente singolare – così singolare da essere forse poco riconoscibile nel contesto italiano – di relazioni e posizioni intellettuali comprendenti l'intera Europa pur restando completamente inserito nella tradizione testuale ed editoriale italiana.² Il risultato è lontano dal potere essere fruibile, essendo le sue scritture non ancora sistematicamente vagliate, disseminate in edizioni italiane e straniere e ancora non del tutto edite.³

¹ Cfr. il recente *Lettere prussiane di Francesco Algarotti (1712-1764). Mediatore di culture*, a cura di Rita Unfer Lukoschik, Ivana Miatto, Chioggia, Il Leggio, 2011. Fra i contributi più recenti si vedano anche Norbert Schmitz, *Der italienische Freund: Francesco Algarotti und Friedrich der Große*, Hannover, Wehrhahn, 2012; Francesco Algarotti, *Dialoge über die Optik Newtons*, a cura di Hans W. Schumacher, Hannover, Wehrhahn, 2012, e *Francesco Algarotti: Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung*, a cura di Hans W. Schumacher e Brunhilde Wehinger, Saarbrücken, Wehrhahn Verlag, 2009.

² La stessa posizione di Ettore Bonora, che ad Algarotti ha dedicato pagine importanti, risulta a tratti contraddittoria, forse nell'influenza ancora dei pregiudizi relativi allo scrittore, o di una scuola critica non in grado di vederne con chiarezza i lati innovativi. Cfr. Ettore Bonora, *Introduzione a Francesco Algarotti*, Saverio Bettinelli, *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, poi in *Francesco Algarotti dall'Arcadia della scienza ai saggi letterari e filosofici*, in *Parini e altro Settecento: fra classicismo e illuminismo*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 105–127.

³ Esistono, come noto, scritti algarottiani, epistolari e non, ancora inediti. Inoltre, mentre la corrispondenza con Federico II ha edizione fruibile (è leggibile in rete all'indirizzo «<http://friedrich.uni-trier.de/oeuvres/18/toc/>»), l'epistolario italiano non è ancora stato radunato e commentato in edizione moderna. L'impresa era stata annunciata da Giovanni Da Pozzo ma non ha avuto seguito (cfr. Giovanni Da Pozzo, *Un problema da risolvere: l'epistolario dell'Algarotti in Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Atti del quarto Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana: Magonza e Colonia, 28 aprile-1 maggio 1962, Wiesbaden, Steiner, 1965, pp. 265–273).

2. Ovunque sparsa, la sua riflessione testuale trova nelle *Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, datate 1744 e pubblicate nel '45, un punto nodale.⁴ È su una traduzione che si concentrano le note testuali; ma il giudizio ed il commento all'opera del Caro enunciano principi sul testo che caratterizzeranno l'intera poetica di Algarotti. La traduzione di Annibal Caro, anzitutto, pur sacra rispetto alla tradizione, nonostante una autorità che quasi si confonde «con quella stessa del reverendo Originale»⁵ è criticabile perché, come nel Secolo – ma come non facilmente in Italia –, si deve giudicare «secondo il valor delle cose, non secondo l'autorità dei nomi».⁶ La nota di apertura si sottrae con garbo a una linea conservatrice e ossequiosa della tradizione italiana e inizia a parteggiare senza pregiudizi contro ciò che di vuoto o eccessivo si possa riscontrare negli atteggiamenti della letteratura nazionale. Tale licenza deriva ad Algarotti da un'attitudine mentale profonda, radicata e poco convenzionale fra letterati italiani, che troverà espressione in altra sede. Il generale atteggiamento mentale che guida il giudizio critico di Algarotti si può leggere, paradossalmente, nei *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, lì dove, illustrando brevemente la figura di Galileo, lo presenterà come colui che incominciò «a interrogar debitamente la natura e non creder ciecamente a un uomo» e come colui che iniziò ad «assicurarsi come le cose sono in fatto».⁷ Interrogare, non avere fedi, «le cose in fatto»: è su questa base che può avviarsi un giudizio nuovo, un nuovo sguardo valutativo sulla letteratura italiana.

Alla stessa lucida volontà di esaminare i testi liberamente rispetto alla tradizione si legherà la polemica contro la «febbre lenta di sonetti» presente sia nell'ironia del *Congresso di Citera* – nella figura di Madonna Beatrice – sia nei *Dialoghi*: dove la difesa della tradizione letteraria sarà

⁴ Le *Lettere di Polianzio ad Ermogene* furono pubblicate senza indicazione dello stampatore nel 1745 e ripubblicate nello stesso anno con aggiunte da Albrizzi di Venezia; infine nelle *Opere* di Francesco Algarotti, Venezia, Coltellini, 1764-1765, V, pp. 181-297, da cui si cita. Specificamente sulle *Lettere* si veda: Ettore Bonora, *Obiezioni allo stile prebarocco. Le «Lettere sull'Eneide del Caro» di Francesco Algarotti*, in *La critica stilistica e il barocco letterario. Atti del secondo Congresso internazionale di Studi Italiani*, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 170-176, e Id. *Francesco Algarotti dall'Arcadia della scienza ai saggi letterari e filosofici*, cit.

⁵ Algarotti, *Lettere di Polianzio*, cit., p. 187.

⁶ *ibidem*, p. 188.

⁷ Francesco Algarotti, *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, a cura di Ettore Bonora, Torino, Einaudi, 1977, p. 15.

impersonata non a caso da un Simplicio.⁸ E anche l'autorevolezza dei cinquecentisti sarà messa in dubbio: in una lettera al Signor Barone di N.N. nel 1752 Algarotti scriverà che «dare a un pensatore un libro del Cinquecento egli è quasi lo stesso che a uno che abbia appetito dare una boccetta di odori della Fonderia del Granduca da tirare su per il naso»; e aggiungerà: «E creda pure, signor Barone, che la parte sana d'Italia non pensa altrimenti che io le dico».⁹

Nelle *Lettere* la disamina accurata della traduzione del Caro si rende necessaria anzitutto per la presenza di errori «contro la Grammatica» – gli stessi «per conto niuno da sofferirsi come sofferir non puossi ballerino che non sia fermo sulle gambe, e in luogo di capriolare inciampi»¹⁰ che, si affretta ad osservare l'autore, sono stati commessi nella traduzione francese del suo *Newtonianismo per le dame*. Sgombrato il campo dagli errori della lettera del testo, ecco che si definiscono nel corso dei tre gruppi delle *Lettere* – suddivise in *Lettere*, *Lettere novelle* e *Lettere ultime* – una serie di principi che, pur rivolti qui alla traduzione, hanno valore assoluto e saranno metro costante nella costruzione, nel giudizio, nell'ascolto dei testi e nell'idea stessa della realizzazione letteraria di cui Algarotti resterà fino alla fine fermo testimone.

Il primo elemento emerge gradualmente nel corso delle lettere, e si definisce tanto spontaneamente quanto con decisione: la possibilità e necessità di un confronto che comprenda testi e poetiche *al di là delle scritture italiane*. È semplicemente ignorata un'idea di letteratura che non includa una comparazione al di là della lingua, e che dunque non si confronti con astratte e condivise categorie. Sono citate le traduzioni di Lucano di Georges de Brébeuf, quelle dell'*Eneide* stessa di Joseph Addison e quella di Jean-Jacques Lefranc; e ovviamente quella di John Dryden, «il

⁸ Il Simplicio dei *Dialoghi* richiama direttamente quello del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* di Galilei, ricalcandone le posizioni conservatrici. Nel *Congresso di Citera* la figura di Madonna Beatrice impersonerà, nello stile oratorio e nei contenuti, i tic e i difetti nazionali: si veda Francesco Algarotti, *Il Congresso di Citera*, a cura di Daniela Mangione, Bologna, Millennium, 2003, pp. xxiv-xxvi.

⁹ Francesco Algarotti, Lettera al Signor Barone di N.N. a Hertzogenbruck, 10 marzo 1752, in *Opere del Conte Algarotti*, Venezia, Palese, 1794-1796, IX, pp. 213-214. D'ora in poi ogni citazione da quest'edizione delle opere di Algarotti verrà abbreviata in «*Opere*, ed. Palese» seguita dal numero del volume e della pagina.

¹⁰ Algarotti, *Lettere di Polianzio*, cit., pp. 189, 188.

Caro dell'Inghilterra». ¹¹ Ben conscio della peculiarità del suo sguardo rispetto alla prassi, Algarotti osserva, rivolto a Ermogene (Giuseppe Santarelli): ¹² «Non vi accigliate già, caro il mio Ermogene, se io vado a cercar precetti di Poetica fino in Inghilterra»; ¹³ mentre, di tutti, aggiunti numerosi italiani, vaglia pregi e difetti, con equilibrio e riuscendo a evitare il difetto dell'anglofilia.

Il principio guida, quello di *rispetto dell'autore e del suo contesto*, tende a trovare applicazione stretta: massimamente da criticare è il fare «moderno panneggiamento ad un busto antico», inserire costumi e tonalità impropri rispetto al contesto dell'opera, cioè; ma lo è soprattutto il violare il «carattere dell'autore», le sfumature stilistiche, le scelte del linguaggio: è peccato fare apparire copioso ciò che è conciso, fiorito quel che è severo. ¹⁴ Algarotti usa le metafore dello «snervare», del «deturpare», del «deformare» Virgilio. ¹⁵ Il peccato più pesante, nel caso specifico, è la «prolissità soverchia»; ¹⁶ Annibal Caro ha ecceduto nella *misura*; facendo di ogni verso virgiliano due versi italiani (così Dryen, citato da Algarotti: «allows two lines for one») non ha rispettato la concisione del testo latino. ¹⁷

3. Emerge qui un bersaglio che sarà di tutta l'opera algarottiana, la quale fa della misura appunto, e in generale del lavoro «a levare», un cardine della propria poetica. «L'opera di Matanasio in due volumi riesce una seccagine; che ridotta a pochi fogli sarebbe veramente un capo d'opera» scriveva nel '45. ¹⁸ Un Olimpo composto da Orazio, ovviamente, Virgilio, Platone, Quintiliano partecipa all'elogio dell'incessante *labor limae* che viene tessuto nella lettera scritta da Bologna a Saverio Bettinelli il 24 agosto 1756; ¹⁹ e scriverà ancora nel 1761 a Francesco Maria Zanotti: «Ajoutez quelquefois, et souvent effacez è un bel precetto di

¹¹ *ibidem*, pp. 237 sgg. La citazione è alla p. 240.

¹² Cfr. la lettera a Giuseppe Santarelli del 12 gennaio 1747, in Algarotti, *Opere*, ed. Palese, IX, p. 270: «Di quanto mi scrivete, caro il mio Ermogene...».

¹³ Algarotti, *Lettere di Polianzio*, cit., p. 279.

¹⁴ *ibidem*, pp. 191, 189.

¹⁵ *ibidem*, pp. 220, 222, 189.

¹⁶ *ibidem*, p. 188.

¹⁷ *ibidem*, p. 295.

¹⁸ Lettera ad Alessandro Fabbri dell' 8 maggio 1745, in Algarotti, *Opere*, ed. Palese, IX, pp. 62–63.

¹⁹ Lettera a Saverio Bettinelli del 24 agosto 1756: *ibidem*, XIV, pp. 144–150.

Boileau: e un inglese non comperava mai libri quando vi leggeva in fronte *edizione accresciuta*».²⁰

Lo stesso principio, vitale per intercettare la sostanza dell'idea (e insieme del valore stesso) dei testi algarottiani, guida la forma e motiva gli interminabili ritocchi e le numerose riedizioni. *Il Congresso di Citera*, che era stato pubblicato nel 1745, arriverà a sei edizioni, che copriranno costantemente l'arco della sua migliore età produttiva (l'ultima sarà infatti quella del 1763, con tappe intermedie costanti: '46, '51, '56, '57);²¹ già alla seconda Metastasio osservava «[...] vi consiglio di non accostar più la lima a così forbito lavoro, perché alla fine si perde il buono cercando l'ottimo, e l'eccesso di diligenza tira seco gli svantaggi della trascurataggine»; inutile consiglio.²² Il *Newtonianismo*, la cui prima edizione è nel 1737, giungerà alla propria forma definitiva solo nel 1752 passando attraverso tre edizioni intermedie.

Gli «esempi di luoghi tradotti con prolissità soverchia» nel Caro sono dunque mossi da un rigore che va al di là della sola traduzione, ed investirà l'intera produzione stessa di Algarotti.²³

4. Così, l'idea del testo passa di necessità per un'*attività correttoria* che è fulcro, quasi annunciata come la parte più forte della creazione letteraria: «Costa più la correzione che la fattura dell'opera», scriveva a Claudio Pasquini nel febbraio 1748.²⁴ Si deve lavorare la materia orazianamente «avendo in mente sopra ogni cosa il *tenui deducta poemata filo*».²⁵ «I panni in effetto, di che uno si veste per gala, vogliono essere fini, morbidi, della lana o della seta più nobile. Le soprabbondanze e la giovanilità, che lussureggiavano nelle cose mie, le ho potate con un segolo critico».²⁶ La materia deve giungere ad essere «lontanissima dal segno», dissimulando il lavoro e mantenendo una interna assoluta unità.

²⁰ Lettera a Francesco Maria Zanotti del 3 agosto 1761: *ibidem*, X, pp. 101–106.

²¹ Per le diverse edizioni si può vedere la *Nota al testo* in Francesco Algarotti, *Il Congresso di Citera*, cit., pp. XLI–XLV; si veda anche Id., *Der Kongreß von Cythera*, a cura di Hans W. Schumacher, Hannover, Wehrhahn, 2011, p. 97.

²² Lettera di Pietro Metastasio da Vienna del 1 dicembre 1746, in Algarotti, *Opere*, ed. Palese, XIII, p. 23.

²³ Algarotti, *Lettere di Polianzio*, cit., p. 290.

²⁴ Lettera a Giovanni Claudio Pasquini dell'11 febbraio 1748, in Algarotti, *Opere*, ed. Palese, IX, p. 133.

²⁵ Lettera a Giuseppe Tartini del 22 febbraio 1754: *ibidem*, IX, p. 271.

²⁶ *ibidem*.

Lo stesso principio unitario Algarotti vede e loda nell'arte poetica di Omero, del quale parla più volte. Omero è modello della capacità di riuscire a trarre dalla «poca materia» una grande ricchezza: «Da un soggetto semplicissimo ricavarne una gran varietà di avvenimenti è arrivare al segno ultimo dell'arte. Sembra allora ch'ella imiti la natura, la quale a un piccolissimo volume di materia ha saputo dare tutte quelle infinite modificazioni che compongono l'universo».²⁷ Ettore Bonora giudicava essere la posizione di Algarotti «non veramente originale» perché mutuata dall'*Inquiry into the Life and Writings of Homer* di Thomas Blackwell.²⁸ La comunanza non prova, in realtà, alcuna assenza di originalità (peraltro non pretesa da Algarotti, e dunque, essenzialmente, esigenza del critico); segnala ancora, piuttosto, la produttiva osmosi con il pensiero europeo, in grado di rendere Algarotti capace di posizioni autonome rispetto alla tradizione nazionale.²⁹ E un analogo pensiero espresso in una lettera del 1760 a Giovanni Baldasseroni mostra una rilettura in chiave scienziata della posizione che Bonora definiva classicista; Algarotti oltrepassa infatti il riferimento inglese per riallacciarsi ad «altra» tradizione italiana:

Con sì poca materia trova Omero il modo di dare un poema [...]. Così Iddio con un pollice cubico di materia solida non più, poté formare i pianeti co' loro satelliti, le comete colle immense lor code; poté formare il corpo del sole, e quel diluvio di luce che ne scaturisce ad ognora e vivifica l'universo.³⁰

Già tredici anni prima, nel 1747 – si legga la lettera a Giuseppe Santanelli del 12 gennaio – osservava di Omero: «Che unità e varietà nella invenzione, quale aggiustatezza, e insieme quale anima nell'espressione! Niente dico della non affettata universalità delle sue cognizioni [...] né di quella sua inarrivabile verità nel dipingere senza maniera alcuna, talché –

²⁷ Francesco Algarotti, *Pensieri diversi*, a cura di Gino Ruozzi, Milano, Franco Angeli, 1991, pensiero 193, p. 12.

²⁸ Thomas Blackwell, *Inquiry into the Life and Writings of Homer*, London, s.e., 1735.

²⁹ Merito che del resto lo stesso Bonora riconosce, stemperandolo poi fra osservazioni che ora ne limitano le capacità perché non «originale» e ora esaltano invece all'opposto l'unicità di Algarotti nell'includere parti dello sparso pensiero europeo, fondendolo «originalmente» nel tessuto delle lettere italiane: cfr. Ettore Bonora, *Introduzione* a Francesco Algarotti-Saverio Bettinelli, *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969.

³⁰ Lettera a Giovanni Baldasseroni del 5 novembre 1760, in Algarotti, *Opere*, ed. Palese, X, pp. 86–88.

concludeva – Omero si potrebbe dire a ragione la camera ottica della poesia». ³¹ Il «dipingere senza maniera alcuna», stando alle cose, veniva rappresentato attraverso l'invenzione della camera ottica, che permetteva di vedere in piccolo, ma esattamente, il mondo guardato.

5. Il lavoro di lima sembra essere davvero insistente, se non ossessivo. Si è già fatto cenno alle differenti edizioni del *Congresso di Citera* e del *Newtonianismo*. Anche l'insieme dei sedici saggi, tratteggiato nel suo sviluppo editoriale da Giovanni Da Pozzo, mostra che solo il *Ragionamento sopra la durata de' Regni de' Re di Roma* pare non avere avuto rimaneggiamenti. Gli altri quindici furono tutti sottoposti a revisione e nuove edizioni. ³² Circa tale attività di continua correzione e pulitura Giovanni Da Pozzo ha messo in luce due versanti: il primo relativo a una tendenza generale, che vede i testi integrare l'aspetto di correlazione culturale fra le diverse nazioni, i rinvii «ad un ricco sviluppo dell'ampia vicenda culturale europea», a confermare come essenziale quella rete di confronti già richiamati in apertura; ³³ il secondo è relativo ai miglioramenti stilistici, sulla base di due orientamenti: nella direzione di una «contaminazione» dello stile della prosa «entro lo spazio della tradizione nazionale», mentre «quando [...] sembra esaurito il coefficiente di efficacia discorsiva usufruibile in rapporto alla particolare materia di cui è costruita la pagina» l'azione revisoria si esercita sul «ripulire qualche nesso relativo, valorizzare con qualche inversione, una sonorità nascosta, o precisare con un sostantivo più perspicuo un termine genericamente proposto». ³⁴ Secondo, in effetti, ciò che Algarotti scriveva a Saverio Bettinelli:

E per libro s'intende non già uno ammassamento di cose, uno zibaldone; ma un'opera che abbia ordine ed unità, dove ci sia una elegante naturalezza, armonia sorda, dirò così, un metaforeggiare vivo e pudico insieme, una tal proprietà di dire, che se tu scambj una parola, la cosa è tutt'altra, e una strettezza tale, che levata una parola la vi manca veramente. ³⁵

³¹ Lettera a Giuseppe Santanelli, 12 gennaio 1747: *ibidem*, IX, p. 96.

³² Giovanni Da Pozzo, *Nota filologica*, in Algarotti, *Saggi*, cit., pp. 558–559.

³³ *ibidem*, p. 569.

³⁴ *ibidem*, p. 571.

³⁵ Lettera a Saverio Bettinelli del 24 agosto 1756, in Algarotti, *Opere*, ed. Palese, XIV, p. 145.

Ne deriva una concezione del testo letterario che rifugge «l'opera» e persegue l'attività misurata e levigata su argomenti precisi. Racconta dei *Dialoghi*, tracciandone la storia nel 1764, a pochi mesi dalla morte:

Quei lunghi periodi col verbo in fine, nemici dei polmoni e del buon senso, e tanto amati da' nostri scrittori, io gli avea fuggiti, è vero; ma nel numero di quella mia prosa ci era un non so che di troppo rotondo e di sonante, che conveniva ammorzare. Io m'era bensì tenuto lontano dalle viete parole e da' rancidumi, avendo voluto parlare colle dame del nostro secolo, e non colle monne del trecento; ma era forse caduto in maniere, che troppo sentivano del forestiero, che si è novellamente intruso nella nostra favella. E così io non avea colto né in quella disinvoltura di stile che è propria del dialogo, né in quel nativo che ha da sentire una italiana scrittura. Le descrizioni delle esperienze fisiche non erano nitide abbastanza, né evidenti: la galanteria, ond'era colpita quell'opera filosofica, dava qua e là nell'affettazione; le digressioni peccavano in lungo; non picciolo era l'affollamento delle cose.³⁶

6. Al rigore dell'autore sulla propria materia si aggiungeva una ulteriore necessità, fuggevolmente presente nelle *Lettere di Polianzio* e ripresa con vigore e precisione in altri luoghi: quella di far confrontare, vagliare e controllare l'opera da occhi «specializzati» in vari sensi. Il dato non è secondario nel lavoro cui deve sottostare l'opera prima della pubblicazione. Nelle *Lettere di Polianzio* l'argomento compare come di sfuggita, ma è un punto a sfavore della traduzione stessa. Il Caro infatti, avendola composta nell'ultima parte della propria vita, non poté sottoporla al numero di occhi che avrebbero potuta leggerla e migliorarla adeguatamente se avesse avuto più tempo: la questione è affrontata e commentata nel carteggio con Gian Maria Mazzucchelli. Lo stesso egli specifica nella già citata lettera a Saverio Bettinelli del 24 agosto:

E non basta il rivedere le cose [...] di quando in quando con occhio fresco; ci vuole un Quintilio [...], un Attico, un Varchi, con cui conferirle. [...] Sperone Speroni considera con gran ragione, che giova mostrar le cose tue anche ad uno, che ne sappia meno di te: perché il compositore procede dal concetto alle parole, cioè incomincia da quello che gli è noto; e il lettore in contrario va dalle parole al concetto, in virtù delle quali dee farsegli noto lo stesso concetto: e biasima grandemente il Trissino, come colui, che credendosi il più dotto uomo del mondo [...] mai non mostrava le cose sue per consigliarsene con altrui, ma sì per farle ammirare [...].

³⁶ Lettera ad Azzolino Malaspina, 4 febbraio 1764: *ibidem*, X, p. 193.

L'umiltà dell'autore verso il proprio stesso testo implica che il rigore si spinga oltre:

E non crederebb'ella ancora, che fosse talvolta da far pruova di sentire il giudizio di tale, il cui gusto sia totalmente opposto al tuo? Se uno abbonda, per esempio, di fantasia, se dà nel fiorito, cerchi un uomo austero, esatto, che faccia le sue delizie del Fior di virtù, delle vite de' santi Padri [...]. In tal modo non vi farà buoni se non quei tratti di fantasia, che reggono al martello del più sensato giudizio, se non que' fiori, che sieno per dar frutto.³⁷

Così racconterà egli aver fatto costantemente;³⁸ e anche nel caso del *Newtonianismo* diventato infine *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, del quale parlerà in alcune epistole finali, quella al Signor Conte N.N. del 30 ottobre 1763 e quella ad Azzolino Malaspina del 4 febbraio 1764, a tre mesi dalla morte.³⁹ Qui il tarlo del controllo incrociato rivela un particolare assillo, dovuto alla consapevolezza dell'originalità e unicità del tipo di opera rappresentata dal *Newtonianismo*. E nel racconto a posteriori dei giudici da trovare per la lettura del dialogo si elencano i caratteri del testo così a lungo lavorato:

Ma dove trovare chi rettamente giudicasse, se le dottrine contenute in quei dialoghi, se le sperienze quivi descritte erano espote con tal chiarezza, che senza l'ajuto delle figure se ne facesse un giusto concetto? Se in virtù delle sole parole si dipingevano le immagini? Se d'altra parte il libro era scritto con quella disinvoltura, che si conviene a persone, che confabulano insieme? Se per entro ad esso era sparsa quella giocondità, che non si disdice alla filosofia; e se era condito di

³⁷ Questa e la precedente citazione sono tratte dalla lettera a Saverio Bettinelli del 24 agosto 1756: *ibidem*, XIV, pp. 144–150.

³⁸ «Di quanto io ho scritto sulla pittura mi fu facile trovarlo in Ercole Lelli [...]. Quello che ho toccato di musica nel mio Saggio *sopra l'opera* con qual altri doveva conferirlo, che con un Vallotti con un Saratolli con un Martini? Al giudizio del Metastasio ho sottoposto parecchie mie poesie. Col Voltaire, con quell'arbitro di ogni eleganza; col Zanotti, in cui l'accademia di Bologna ha un altro Fontenelle; col Giacomelli, che ha saputo dare alla nostra lingua la greca leggiadria, ho consigliato non poche cose appartenenti al gusto [...]. Il maresciallo Keith degnò considerare alcune mie cose militari; e alcune altre filosofiche Padre Stellini, ingegno veramente sovrano [...]. Né mi fu difficile a vedere, che in materia di lingua poteva darmi di molti lumi un Bressani, che tanto l'ha studiata, un Patriarchi che in essa scrive con tanta maestria» (Lettera al Signor Conte N.N., 30 ottobre 1763, *ibidem*, X, pp. 173–174).

³⁹ Per quanto concerne l'evoluzione di alcuni aspetti dell'opera mi permetto di rimandare a Daniela Mangione, «Ma... i dialoghi scientifici sono tra le opere piu difficili»: *retoriche della scienza divulgata nella saggistica di Francesco Algarotti*, in *Tropen und Metaphern im Gelehrten Diskurs des 18. Jahrhunderts*, a cura di Elena Agazzi, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2011, pp. 107–118.

quell'arte, per cui un sistema di fisica impegna l'animo di chi legge come un fatto storico, e forse anche come un avvenimento romanzesco? I dotti non potevano essere giudici competenti di una tale opera; o perché sapevano la materia, e troppo era difficile per giudicarne tornare ignoranti; perché innamorati di un certo stile, che sonosi formati negli antichi autori di nostra lingua, quasi ella fosse una lingua morta, e non più nelle bocche degli uomini. Gli ignoranti né meno; o perché nulla distinguono dall'uno all'altro stile, o perché, nulla avendo mai considerato de' lor dì, erano incapaci di quell'attenzione, che per intendere le dottrine esposte in quel libro era pur necessaria.⁴⁰

7. Si direbbe una assidua ricerca della *perspicuità*, stilistica e semantica, quella che Algarotti persegue nel proprio vasto, insistente, continuo lavoro di scrittura. Lo sfuggire l'eccesso e la ridondanza stilistica, l'evitare «la superfluità che sazievole diviene» hanno lo scopo di collaborare alla definizione più chiara possibile del concetto, che possa così beneficiare della trasparenza e precisione delle parole.⁴¹ Il suo lavoro è principalmente teso a questo scopo; e all'intero preciso e meticoloso processo non è estranea, ovviamente, l'educazione scientifica che caratterizzò la formazione di Algarotti. Il peso, anzi, della preparazione scientifica su quella umanistica è stato forse troppo spesso citato solo nominalmente e quasi mai soppesato in ambito letterario – tanto che, a tutt'oggi, il *Newtonianismo* sembra opera più adatta agli studi dei dipartimenti di Filosofia della Scienza che di Italianistica.⁴²

L'idea del testo letterario procede da un sapere scientifico che fonde i principi classicisti, che Bonora vedeva affacciarsi, con uno sguardo curioso e libero da lise pastoie accademiche;⁴³ la «strettezza» delle parole tutte indispensabili al progetto auspica d'emulare la stessa necessità della dimostrazione; e allo stesso modo procede un rinnovamento linguistico che andrebbe più a fondo scandagliato. E quasi queste tendenze si sinte-

⁴⁰ Lettera al Signor Conte N.N., 30 ottobre 1763, in Algarotti, *Opere*, ed. Palese, X, pp. 174–175.

⁴¹ Algarotti, *Lettere di Polianzio*, cit., p. 223.

⁴² La prima edizione del *Newtonianismo per le dame* (1737) è consultabile in Rete grazie all'International Centre for the History of Universities and Science del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Bologna, all'indirizzo «http://137.204.24.205/cis13b/bsco3/intro_opera.asp?id_opera=32», a cura di Massimo Mazzotti. Di storici della scienza e filosofi anche molti degli interventi in *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, a cura di Renzo Cremante e Giovanna Gronda, Bologna, il Mulino, 1984.

⁴³ Bonora, *Introduzione*, cit., p. 189.

tizzavano nella lettera dedicatoria a Federico II preposta all'edizione definitiva dei *Dialoghi*:

Tous les ouvrages, de quelque genre qu'ils soient, demandent l'homme tout entier. Mais j'ose dire, qu'un des plus difficiles c'est le dialogue scientifique: sur tout lorsque les figures de géométrie, et les termes d'art doivent en être bannis; qu'il faut remplacer les uns par des équivalents pris dans les objets les plus connus, et les autres par le secours des descriptions. Mais ce seroit, Sire, abuser de votre tems, et peu connoître votre génie, que de vouloir vous prouver, combien il est difficile d'instruire l'esprit en parlant toujours à l'imagination, de suivre la méthode la plus rigoureuse et la cacher en même tems, et de donner à un traité de physique l'agrément, pour ainsi dire, d'une pièce de théâtre. Le style n'a pas moins de difficultés. La propriété des mots, la sagesse dans les métaphores, la justesse et la sobriété dans les comparaisons sont l'effet des talents, et de cet art plus rare encore que les talents, de cet art le plus difficile de tous, l'art d'effacer.⁴⁴

Ma alle categorie condivise della retorica e del pensiero europei Algarotti sovrappone e aggiunge altra attenta cura: quella verso le *peculiarità* della lingua italiana, che egli può con precisione focalizzare anche grazie al privilegio di un competente confronto con le lingue europee e con le lingue classiche. Per mostrare e comprendere tale attenzione potrebbero bastare forse il *Saggio sopra la lingua francese*, quello *Sopra la rima* e il *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, che anche il severo Bonora riteneva bastevole a «mettere in sospetto di fronte all'accusa» di un Algarotti troppo leggero e privo di fondamenti di vero pensiero critico.⁴⁵ Continuava Algarotti infatti nella lettera dedicatoria a Federico II:

Il résulte encore de la langue italienne une nouvelle difficulté pour ce genre d'ouvrages, qui doivent rendre l'air et le tour de la conversation familière. Notre langue n'est, pour ainsi dire, ni vivante ni morte. Nous avons des auteurs d'un siècle fort reculé que nous regardons comme classiques; mais ces auteurs sont parsemés de tours affectés et de mots hors d'usage. [...] Sans capitale et sans cour il nous faut écrire une langue presque idéale, craignant toujours de choquer ou les gens du monde, ou les savans des académies; et dans cette carrière on n'a pour guide que le goût, dont il est si difficile de fixer les loix.⁴⁶

⁴⁴ Algarotti, *Dialoghi*, cit., pp. 4–5.

⁴⁵ Bonora, *Introduzione*, cit., p. 196.

⁴⁶ Algarotti, *Dialoghi*, cit., p. 5.

E forse aggiungendo ulteriore sfumatura ventilava il nuovo approccio alla lingua e alle cose – alla lingua perché alle cose – la Marchesa dei *Dialoghi*, quando sibillinamente, davanti alla spiegazione della rifrazione dei raggi allo specchio, osservava: «... chi m'avesse l'altr'eri parlato di raggi [...] io avrei creduto un tal linguaggio quel solito formulario che per vecchia tradizione suol ripetere la galanteria». ⁴⁷

Quasi in forma di gioco viene sottolineata la distanza fra linguaggio e stile della tradizione italiana e una nuova lingua e un nuovo stile arricchiti dal e modulati sul nuovo pensiero. È implicato nel gioco l'illuminismo europeo: ma questo è innestato sulla tradizione italiana, come seguendo e mostrando il filo rosso di "un'altra" scuola, quella galileiana e rappresentata, con Galileo, dai pensatori che avevano ruotato attorno all'Accademia dei Lincei. ⁴⁸ È, questa, una mediazione di cui Algarotti consapevolmente cerca di essere interprete.

Ed è questo lo stesso intento che dunque lo porta, accanto ad uno stile che persegue la chiarezza, a coniare nuove immagini, figure, metafore, con una capacità inventiva che non sarà del tutto còlta dalla tradizione successiva. Algarotti, specie nei *Dialoghi*, ma non solo, dà vita *per perspicuità* ad una serie di metafore che si direbbero eredità dei «barocco-moderati»: lascito cioè delle riflessioni che in ambito italiano erano state compiute, per esempio, nel *Trattato dello stile e del dialogo* di Sforza Pallavicino e che usavano la metafora come punto d'incontro verso il lettore. ⁴⁹

Omero è «camera ottica della poesia», il nuovo prisma – con il quale Algarotti stesso lavorò per i propri studi – diventa un emblema delle passioni: esse, come il prisma, «ne mostrano le cose fuori del loro debito luogo», ⁵⁰ mentre la Marchesa dei *Dialoghi* propone di paragonarlo «al vero spirito» perché «le cose semplici non vengono punto da esso alterate; nelle composte sa discernere, separare e distinguere i vari ingredienti che entrano nella composizione loro»; ancora, un raggio di sole ora diventa

⁴⁷ *ibidem*, p. 33.

⁴⁸ Indispensabili al riguardo sono Eraldo Bellini, *Umanisti e lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Antenore, Padova, 1999, e Id., *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, ETS, 2009.

⁴⁹ Ho approfondito questi aspetti in Mangione, «Ma... i dialoghi scientifici sono tra le opere più difficili», cit., e in *Retorica, 'scienza', pubblico: percorsi lessicali tra Agostino Mascardi e Sforza Pallavicino*, in *La letteratura degli italiani. Centri e periferie. Atti del XIII congresso ADI*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2011.

⁵⁰ Algarotti, *Dialoghi*, cit., p. 36.

«una matassa di fili di diverso colore»; e per definire il nuovo modo di guardare la realtà nascono nuove metafore come «adoperare gli occhi abbastanza» o «vedere con gli occhi della fronte» e non, cartesianamente, solo con gli «occhi della mente». ⁵¹

8. Algarotti non sembra dunque sottrarsi al demone dello stile, creatura fra le più italiane. Il demone lavora in lui alla stregua di quanto avviene e avverrà nella migliore tradizione nazionale. Tuttavia, pur ostinatamente ossessivo nei modi, il demone prende direzione propria, e giunge a una sorta di moderazione. Succinta deve essere la mole del testo; unitario il messaggio nella varietà; ⁵² perspicui il linguaggio e le metafore; dissimulato il lavoro di lima mentre ineludibile è il confronto con le letterature europee e con studiosi 'specialisti', secondo «quel ragionevol metodo di giudicatura inglese, che debba ognuno esser sentenziato da' suoi pari» ⁵³ e quasi a ricordare che davvero «La vera Accademia è una capitale» composta «dal fiore di una gran nazione». ⁵⁴

La forma della ricerca algarottiana, contaminata dalla chiarezza, dalla sobrietà e dal levare che sono suggeriti dal metodo scientifico, si offre come un ibrido che sovrappone tradizione retorica italiana e limpidezza, e dall'una rimanda all'altra – con una sorta di ricchezza dissimulata che fu, forse, a lungo non compresa. Algarotti dirà d'aver lavorato ed operato, nella cura dei propri testi, in particolare i *Dialoghi*, perché «era soprattutto da castigare quella pazza di casa [...] della fantasia». ⁵⁵ Finzione dicotomica («Colui che senza punto offender la ragione ne sa mettere più in gioco la fantasia, convien dire che non poco abbia meritato degli uomini», non a caso osserverà) tesa, al solito, a minimizzare e ad abbassare: giacché, a leggerli, il *Newtonianismo*, i *Dialoghi*, *Il Congresso di Citera*, a nessuna

⁵¹ *ibidem*, pp. 70, 73, 16 e 96.

⁵² Si legga l'ultimo dei *Pensieri diversi*, dove, riferendosi alla Pittura, compie lo stesso percorso seguito nel discutere dell'*Italia liberata dai Goti* di Trissino: «Dirò bene che la Pittura ha questo di comune con l'arte dell'Eloquenza; che nelle composizioni dell'una come dell'altra tutte le cose hannosi da acquistare fede per la sembianza di verità che si vuole dar loro, che una cosa ha come da nascer dall'altra, e nella varietà sopra tutto ha da regnare la unità, nel che sta la bellezza» (Algarotti, *Pensieri diversi*, cit., pensiero 383, p. 235).

⁵³ Algarotti, *Lettere di Polianzio*, cit., p. 279.

⁵⁴ Lettera a Voltaire del 10 dicembre 1746, in Algarotti, *Opere*, ed. Palese, IX, p. 85.

⁵⁵ Lettera ad Azzolino Malaspina del 4 febbraio 1764: *ibidem*, X, p. 198.

fantasia rinunciarono, impersonando anzi una dialettica fra scienza e letteratura che difficilmente in seguito si sarebbe ritrovata, e che ebbe forse Algarotti come ultimo baluardo.⁵⁶ Demone dello stile, rigore e «quella pazza di casa della fantasia» hanno convissuto qui in un'idea di testo dominata da uno sguardo insolito, nuovo, non convenzionale, a cavallo tra scienza e letteratura - temperate finalmente insieme.

Daniela MANGIONE
Ricercatore indipendente
danielamangionex@gmail.com

⁵⁶ Algarotti, *Dialoghi*, cit., p. 150.