

Costruire libri «secondo il grado di latitudine»¹: il metodo geografico di Francesco Algarotti

Martina Romanelli

1. Dalla mappa alla geografia critica

Sulla cosiddetta “geografia culturale” di Francesco Algarotti (a riprendere la fortunata espressione di Armando Finodi)² non mancano contributi e studi di vario genere: è un insieme di ricerche, fra edizioni e letture di taglio tematico³, che rivela una cartografia complessa – si va dalle regioni baltiche

- 1** FRANCESCO ALGAROTTI, *Lettere varie*, in *Opere*, 8 voll., Livorno, Marco Coltellini, 1764-1765, VII [1765], p. 276 (lettera al barone N.N., da Berlino, 10 marzo 1752; vi si sostiene che «le produzioni d'ingegno» scaturiscono e si differenziano per natura dei governi e per clima). D'ora in avanti, per le prime occorrenze, si indicherà fra quadre solo la data corrispondente al tomo interessato.
- 2** ARMANDO FINODI, *La geografia culturale di Francesco Algarotti*, in «Semestrale di studi e ricerche di geografia», XXI, 1, 2009, pp. 5-30 (<https://rosa.uniroma1.it/rosao3/semestrale_di_geografia/article/view/15280/14744> [03/2022]).
- 3** Pensiamo anche a studi “localizzati”. Vd. PAOLO PASTRES, *Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi di Augusto III del 1743-1744*, in «Studi germanici», 10, 2016, pp. 9-66; l'ed. a cura di Angelo Morino del *Saggio sopra l'imperio degl'Incas* (Palermo, Sellerio, 1987; ma restano più che rilevanti le osservazioni esposte da Stefania Buccini ne *Il passato degli Incas fra invenzione, storia e utopia*, presentato al Convegno SISSD del 27-29 maggio 2019); i *Viaggi di Russia* (edd. a cura di Ettore Bonora per Torino, Einaudi, 1979; di William Spaggiari per Parma, Guanda, 1991), il *Giornale del viaggio da Londra a Petersburg (1739)* trascritto e annotato da Anna Maria Salvadè (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015) e, di quest'ultima, alcuni passaggi in «*Augusta dominatrice del nord: Caterina II nell'immaginario letterario italiano del Settecento*», in «Studi Sul Settecento e sull'Ottocento», XIV, 2019, pp. 25-37.

al Mediterraneo alle Americhe – nonché generosa per i numerosi spunti di riflessione che offre ai più diversi lettori. In queste pagine, cercheremo perlomeno di abbozzare un'idea di quella che potremmo invece definire una geografia critico-letteraria, e cioè un sondaggio sull'influenza speculativa che alcune nazioni (nello specifico: Gran Bretagna, Francia e Italia) hanno avuto sulla riflessione estetica di un autore che, fra gli anni Trenta e Sessanta del Settecento, ha cercato di interrogarsi sull'opportunità di riformare le belle lettere, di definire un nuovo concetto di poesia e di critica letteraria.

Ora, la scelta di includere nei suoi saggi riferimenti ad autori di nazionalità diverse è sicuramente incoraggiata dall'impostazione sovranazionale dei dibattiti e della pubblicistica di cui Algarotti è attivo partecipante. Eppure, soprattutto in un contesto come quello letterario tale scelta assume un significato strategico, perché risponde a un preciso programma ideologico e rispecchia, allo stesso tempo, un altrettanto netto giudizio sullo spirito nazionale e sul genio linguistico e culturale dei suoi contemporanei. Quello che si può notare, insomma, è che nella costruzione degli scritti teorico-letterari (dalle *Lettere di Polianzio* dedicate alla stroncatura dell'*Eneide* del Caro al *Saggio sopra la rima*), Algarotti provvede a un riordino geografico delle sue fonti, con un'operazione di gerarchizzazione che cerca di associare a ogni "luogo" della sua biblioteca un ruolo che varia a seconda del rilievo dialettico – per come supporta la *demonstratio* sul piano informativo, critico oppure polemico.

Il meccanismo entra in funzione principalmente per lingue e letterature moderne. Le fonti greco-latine, qualora dovessimo pensare a una sorta di geografia storica, non mancano certo di essere sottoposte a una rilettura critica né, appunto, a una periodizzazione interpretativa; tuttavia, restano in questo caso come protette dalla distanza cronologica e dal loro statuto di "classici", che le iscrive di diritto in una categoria peculiare come quella dell'antico. Una categoria sulla quale Algarotti interviene piuttosto raramente e in punta di cesello, se non attraverso un numero limitato di giudizi, brevi e netti (si pensi a quelli su Licofrone o Persio o Giovenale)⁴ e, soprattutto, con allusioni in controluce, che si

4 Nell'ordine, cfr.: FRANCESCO ALGAROTTI, *Lettere di Polianzio intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, in *Opere*, cit., v [1765], p. 189 (perché nella sua versione dell'*Eneide*

fanno vieppiù esplicite solo laddove i poeti dell'età argentea (già Ovidio, in realtà, ma poi soprattutto Lucano, Petronio, Stazio, Silio Italico) fanno da termine di paragone per autori cinque-secenteschi, così da aiutarlo a stigmatizzare, in parallelo, la corruzione del gusto in epoca barocca⁵.

2. La «libertà felice» degli inglesi⁶

Il primo caso su cui ci soffermiamo è quello della Gran Bretagna, l'unica nazione che può essere identificata come modello culturale di riferimento, perché capace di assumere un rilievo critico di segno positivo. Autori e opere inglesi hanno un'alta frequenza a testo e compongono una rosa ampia e decisamente variegata (si va dai poeti elisabettiani a Milton, da Dryden a Pope...); ma l'elemento di maggior rilievo è sicuramente rappresentato dal fatto che la loro presenza risponde a una funzione eminentemente dialettica, di cui Algarotti si serve cioè per dare credibilità, spessore, alle sue teorizzazioni in ambito letterario. Il valore esemplare della tradizione inglese (che poi, in un certo senso, va di pari passo al suo potenziale politico e civile, antitetico rispetto agli esempi negativi ora del contesto francese ora di quello italiano) si evince principalmente da due accorgimenti formali che Algarotti adotta nella sua selezione e nei suoi criteri di composizione: in primo luogo,

Caro incorse in pochi fraintendimenti grammaticali «per non esser Virgilio né Licofrone né Persio»; ID., *Saggio sopra Orazio*, in *Opere*, cit., III [1764], pp. 417-418 («Persio, che con viso arcigno ti predica sempre mai la virtù»; «Giovenale, che mena lo staffile a due mani, e dove arriva leva le bolle o fa sangue», è «invasato dalla bile»).

5 Cfr. ID., *Pensieri diversi*: «regna nello stile di Ovidio un cortigianesco ed una galanteria, quali appunto convenivano a' tempi d'Augusto, e quali non si disdirebbero a quelli di Luigi XIV» (in *Opere*, VII, cit., p. 127). Algarotti riesce in ogni caso a dimostrarsi un lettore obiettivo anche di fronte ad autori prediletti come Virgilio e Orazio: si pensi agli appunti ad un Orazio che «sente del libero», «meno che urban[o]», nelle *Riflessioni intorno alla traduzione delle pistole e satire, o sia sermoni, di Orazio del signor Pallavicini*, in Stefano Benedetto Pallavicini, *Opere*, 4 voll., Venezia, Giambattista Pasquali, 1744, II, p. n.n.

6 ID., *Lettere di Polianzio...*, cit., p. 238.

la tipologia delle pubblicazioni incluse a testo, quindi la loro dislocazione nella struttura stessa del discorso (in esergo, nel corpo-testo e nelle note a piè di pagina).

Anzitutto, va notato che Algarotti sembra trascurare quella che potremmo definire la componente propriamente estetica, o artistica, della produzione in lingua inglese: quello che gli interessa è infatti rintracciarvi una funzione maieutica o, se si preferisce, meta-critica; ragion per cui si dimostra molto ricettivo di fronte a lavori di impostazione didascalica o normativa, poiché è naturale che si adattino più facilmente ad aspettative di tipo teorico. Scorrendo rapidamente le operette, si potrà vedere che si tratta generalmente di:

- articoli di giornale, che affrontano con spirito rinnovato o antiaccademico questioni letterarie di vario tipo (è il caso dell' "arguto" *Spectator* di Addison, ripreso per esempio nel *Saggio sopra la rima*)⁷;
- paratesti (come prefazioni, dedicatorie, note) che gli propongono pagine di un certo interesse tecnico o programmatico e, come a creare una nuova (disallineata) *auctoritas*, giudizi critici sui poeti della tradizione italiana (pensiamo per esempio alla prefazione miltoniana al *Paradise Lost*, incentrata sulla giustificazione o razionalizzazione poetica del *blank verse*; alle prefazioni delle versioni virgiliane di Dryden, che lo aiutano ad approfondire certi nodi sulla tecnica della traduzione e a ripensare in un'ottica diversa l'eredità di poeti come Dante, Petrarca, Ariosto...)⁸;
- operette di taglio metodologico, didascalico o storiografico (*l'Essay on translated verse* di Roscommon, *l'Essay on criticism* di Pope, i *Remarks on the Beauties of Poetry* di Daniel Webb...)⁹;
- studi filosofici (il caso del *New Estimate of Manners and Principle* di Joseph Gordon) e, infine, studi scientifici, come si evince dai pre-

⁷ Cfr. ID., *Saggio sopra la rima*, in *Opere*, III, cit., p. 108.

⁸ Cfr. ID., *Lettere di Polianzio...*, cit., pp. 296-297.

⁹ Cfr. *ivi*, pp. 183, 223 e n., 278 e n., 283 e n., e 297 e n.; dal *Saggio sopra la rima*, cit., p. 82 e n., 88n., 108n.

stiti lessicali, soggetti a rideterminazione semantica, mutuati per esempio da Newton¹⁰.

Anche quando i testi appartengono poi di diritto alla sfera delle belle lettere (si pensi al Pope imitatore delle *Satire* oraziane, ricordato con molto entusiasmo nella *Vita* del Pallavicini), Algarotti si premura di isolare passi che risultano autorevoli non tanto perché sono modelli poetici a cui conformarsi, ma perché i loro contenuti restano legati alla definizione di un “buoncostume” estetico. Obiettività, misura, onestà intellettuale, buonsenso, riformismo¹¹: tutti valori che oppongono al

¹⁰ Cfr. ID., *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, in *Opere*, III, cit., pp. 10-11 e n. (con riferimento a J. Gordon, *A new Estimate of Manners and Principles. Or, a comparison between Ancient and Modern times, in three great articles of Knowledge, Happiness and Virtue*, pt. III, Cambridge, J. Bentham, 1761); ID., *Saggio sopra la rima*, cit., p. 83 (il caso dell'*experimentum crucis*, tratto dalla *Letter of Mr. Isaac Newton, Mathematick and Professor of the University of Cambridge, containing his New Theory about Light and Colours* [...], in «Philosophical Transactions», VI, 80, February 19th, 1672, pp. 3075-3087, ora: DOI: <https://doi.org/10.1098/rstl.1671.0072>). Sul rapporto col lessico scientifico vd. almeno FRANCO ARATO, *Minerva e Venere. Scienze e lettere nel Settecento italiano*, in «Bel-fagor», XLVIII, 5, 1993, pp. 569-584; DANIELA MANGIONE, *Il demone ben temperato. Francesco Algarotti tra scienza e letteratura, Italia ed Europa*, Avellino, edizioni sinesthesie, 2018, specie capp. 2 e 3 (per la sovrapposizione di «tradizione retorica italiana e limpidezza [...] [del] nuovo alveo illuminista», p. 44); MARTINA ROMANELLI, *Tra Aristarco e Galileo: appunti per un glossario critico nelle 'Lettere di Polianzio' di Francesco Algarotti*, in *Letteratura e scienze*, Atti del XXIII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, Roma, Adi editore, 2021 (<<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze/Romanelli.pdf>> [03/2022]).

¹¹ È un sistema di (auto)controllo delle *défaillances* stilistiche. Ogni citazione (unica eccezione, un riferimento alla versione di Dryden di Verg., *Aen.*, IV, v. 237 nelle *Lettere di Polianzio*, stigmatizzata da Algarotti con una propria traduzione critico-interpretativa) è “corretta” dal giudizio costruttivo di altri inglesi, secondo un gioco di rispecchiamenti reciproci. Caso esemplare sono i giudizi su Dryden: da Pope ad esempio deriva l'assunzione del «famoso Dryden, che è il Caro dell'Inghilterra, autor copioso [con *copious* in Pope] che non conobbe quell'arte così importante nello scrivere, [...] l'arte di distornare [*the last and gratest art, the art of blot*]» (FRANCESCO ALGAROTTI, *Lettere di Polianzio...*, cit., p. 240 e n.) e da Smith deriva invece una parafrasi interpretativa della fiacchezza stilistica dovuta alla metrica ritmica (la

peggior difetto della classe intellettuale moderna, ossia la acribia velenosa (la «rabbia [...] della critica» delle *Lettere di Polianzio*, la sua opera più “inglese” fra tutte), un nuovo «ragionevol metodo di giudicatura»¹².

Come accennavamo sopra, la stessa dislocazione delle fonti, che troviamo molto raramente amalgamate in infratesto se non sotto la forma di traduzioni e, al contrario, più frequentemente citate in nota e in esergo (con la possibilità di vederle tornare poi parallelamente nel finale del saggio, contribuendo a stabilizzare il testo nella sua perfetta struttura ad anello), conferma l'assimilazione profonda proprio del “metodo” inglese.

In primo luogo, le note a piè di pagina non si limitano a fornire al lettore dei semplici rinvii bibliografici, ma ricostruiscono le origini di un glossario critico spesso allusivo, figurato, atipico se pensato in relazione alla terminologia della retorica tradizionale e al canone con cui il pubblico italofono ha più familiarità.

Per esempio, la rima, oggetto di continue recriminazioni e fulcro tematico delle discussioni sulla metrica moderna, viene definita una «bella barbarità» sulla base delle opinioni di Dryden (che parlava di una «fair barbarity»), oppure una «gruccia che aiuta e regge il debole, al forte è d'impaccio», tanto che lo ostacola nel «salire sulle cime del Parnaso», su esempio di quanto denunciato da Smith («At best a crutch, that lifts the weak along, | Supports the feeble, but retards the strong»; «But with meaner tribe I'm forc'd to chime, | And wanting strength to rise, descend to rhyme»); o ancora la prosodia e la ritmica vengono parago-

weakness del Poem to the memory of M. Philips, «And Dryden of't in rhyme his weakness bides», esemplificata in «epiteti inutili o flosci [...] parabole bolse [...] sentenze vote», che si legge nel *Saggio sopra la rima*, cit., p. 78 e n.).

- 12** «[...] piacemi seguire quel ragionevol metodo di giudicatura inglese, che debba ognuno esser sentenziato da' suoi pari. Parrebbe mi che inglese cittadino appellar potesse per avventura da italiana sentenza; dove, condannato all'incontro nel suo proprio Parnasso, rassegnarsi conviengli pure alla legge e subirne il rigore» (FRANCESCO ALGAROTTI, *Lettere di Polianzio...*, cit., p. 279; c.vo nostro). Significativa la chiosa: un poeta inglese potrebbe facilmente ricorrere in appello ribaltando le sorti del processo poetico tentato dall'Algarotti poiché le accuse gli sono mosse da un avvocato inattendibile, collega di giudici tendenziosi, mentre ben altre conseguenze avrebbero i giudizi espressi in Inghilterra, nazione «laconi[ca]» (ivi, p. 233) e all'avanguardia.

nate a «un eco del sentimento» su esempio di quanto scritto nell'*Essay on criticism* di Pope («'Tis not enough no harshness gives offence, | The sound must seem an Echo to the sense») e le ottime traduzioni, come auspicava il conte di Roscommon (*Essay on translated verse*) a un sincero e profondo rapporto di amicizia fra poeta e poeta¹³.

Va infine ricordato che, sempre nell'ottica di mostrare/proporre al lettore un modello etico-critico, le opere inglesi sono le uniche a poter figurare in esergo ai saggi letterari, insieme alle autorità antiche. Basta scorrere rapidamente l'opera per vedere che le citazioni inglesi vengono grossomodo equiparate a quelle dai classici e possono addirittura sostituirvisi, soccorrendo o al principio della *varietas* linguistica (per cui le *Lettere di Polianzio*, di argomento filologico, dedicate a una rilettura del testo virgiliano, latino, sono introdotte da una citazione a tema-versione del Roscommon) o a “gemellaggi” di profonda sintonia intellettuale. Quest'ultimo è il caso del *Saggio sopra Orazio*. Testo a dir poco capitale (sia perché uno degli ultimi a essere scritti sia perché richiese sicuramente all'Algarotti un forte investimento sul piano non solo intellettuale, ma anche personale, umano, dacché è dedicato a quell'autore che è «il mio poeta, il mio studio e la mia delizia, e che io [...] rivolgo *manu diurna et nocturna*»¹⁴, e a cui si augurava di poter somigliare almeno «in qualche

¹³ Nell'ordine: ID., *Saggio sopra la rima*, cit., p. 96 e n. (da Dryden, *To the Earl of Roscommon on his excellent Essay on translated verse*, v. 23); ivi, p. 104 e n. (da Smith, *A poem to the memory of M. Philips*, vv. 93-94); ivi, p. 108 (da Pope, *Essay on criticism*, pt. II, v. 365); ID., *Lettere di Polianzio...*, cit., p. 278 (e vd. la nota di Algarotti, che cita il conte di Roscommon, *Essay on translated verse*, vv. 96 e 98-99). Per le fonti inglesi: JOHN DRYDEN, *Sylvae, or The second part of Poetical miscellanies*, London, Jacob Tonson, 1702, p. n.n.; ALEXANDER POPE, *An essay on criticism*, with notes of William Warburton, London, Henry Lintot, 1749, p. 52; EDMUND SMITH, *The works of Mr. Edmund Smith, late of Christ-Church*, Oxford, Bernard Lintot, 1719, p. 82; WENTWORTH DILLON, CONTE DI ROSCOMMON, *Essay on translated verse*, London, Jacob Tonson, 1684, p. 7 («And chuse an *author* as you chuse a *friend* | [...] | Your *thoughts*, your *words*, your *stiles*, your *souls* agree, | No longer his *interpreter*, but *he*»).

¹⁴ Lettera di Francesco Algarotti a N.N. (Venezia, 4 maggio 1754), in *Opere*, ed. novissima, Venezia, Carlo Palese, 1792, IX, p. 274.

Martina Romanelli

minimo lineamento»¹⁵), viene siglato nientemeno che dal Pope dell'*Essay on criticism*, con un motto diremmo cristallino, che sottolinea un'etica fraterna della lettura e dell'intuizione poetica, e cerca di coniugare la franchezza del giudizio a una più privata affinità elettiva¹⁶:

<i>Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua</i>	Latino	«Atque ego cum Graecos facerem, natus mare citra, Versiculos, vetuit me tali voce Quirinus» (Hor., <i>Sat.</i> , I, X, vv. 39-40)
<i>Saggio sopra la lingua francese</i>	Latino	«... sectantem levia nervi deficiunt animique...» (Hor., <i>Ars poet.</i> , vv. 26-27)
<i>Saggio sopra la rima</i>	Latino Inglese	«For dances, flutes, Italian songs and rhyme May keep up sinking nonsense for a time» (Duke of Buckingham, <i>Essay on poetry</i> , vv. 11-12) e «Plurima, quae invident pure apparere tibi rem» (Hor., <i>Sat.</i> , I, II, v. 100) [cfr. il finale: Hor., <i>Sat.</i> , II, I, vv. 169-170, e Pope, <i>Essay on criticism</i> , II, vv. 364-365]
<i>Saggio sopra Orazio</i>	Inglese	«A perfect judge will read each work of wit With the same spirit that its author writ» (Pope, <i>Essay on criticism</i> , II, vv. 33-34)
<i>Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro</i>	Inglese	«How many ages since has Virgil writ! How few are they, who understand him yet!» (Roscommon, <i>Essay on translated verse</i> , vv. 196-197)
<i>Vita di Stefano Benedetto Pallavicini</i>	Latino	«Scribebat carmina maiore cura quam ingenio» (Plin. Sec., <i>Ep.</i> , III, VII, 5)

15 ID., *Saggio sopra Orazio* (lettera a Federico II di Prussia), in *Opere*, III, cit., p. 368 (ma vd. BARTOLO ANGLANI, *L'Orazio di Francesco Algarotti*, in Francesco Algarotti, *Saggio sopra Orazio*, Osanna, Venosa, 1991, pp. 11-35).

16 Nella prima versione (*Saggio sopra la vita di Orazio*, Venezia, Stamperia feniziana, 1760) si leggeva un esergo oraziano, di senso simile («Ille velut fidis arcana sodalibus olim | Credebat libris: neque si male cesserat, inquam | Decurrens alio, neque si bene; quo fit, ut omnis | Votiva pateat veluti descripta tabella | Vita senis. Sequor hunc»; da *Sat.*, II, I, vv. 30-34).

3. Fra i «legislatori del bel parlare», in Francia¹⁷

Di segno opposto, la gestione delle fonti francesi. Ora, la Francia, nazione la cui letteratura si regge sulle norme di un'Accademia sorta «in tempo [...] che erasi fatto man bassa sulle libertà»¹⁸, è per ovvi motivi l'interlocutore verso cui un intellettuale italiano del primo Settecento è storicamente più sensibile¹⁹. Algarotti ha del resto alle spalle una serie di controversie italo-francesi (tra cui spicca la polemica Orsi-Bouhours) che agiscono continuamente sui suoi meccanismi mentali; lo stesso fanno inoltre delle iniziative concorrenziali al tutto personali e/o intraprese agli esordi del suo percorso letterario²⁰, perfettamente coerente, d'altro canto, col desiderio comune alla sua generazione e non solo di riacquistare all'Italia una posizione di rilievo progressivamente degradata col secolo precedente, nell'ambito di una cultura europea il cui baricentro si è ormai spostato verso altre latitudini. L'atteggiamento, ostile, ha dunque a propria garanzia una frequentazione e una conoscenza a dir poco capillari della pubblicistica francese.

È importante notare, per prima cosa, che la stessa politica ostativa viene adottata pressoché trasversalmente. Se questa scelta di campo ci appare comprensibile per opinioni che Algarotti apertamente non condivide (l'elogio espresso ad esempio da St. Évremond sull'uso del verso rimato nella poesia epica; la diatriba sulla sintassi “naturale” o “inversa”, a cui è

17 FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la lingua francese*, in *Opere*, III, cit., p. 36. Per le successive osservazioni sul *Saggio sopra la rima* vd. anche le note all'edizione 2021 (Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 31-32, 42-43).

18 ID., *Saggio sopra la lingua francese*, cit., p. 59. Evidente il contrasto con la realtà inglese, in cui si riconosce «una forma di politico reggimento per cui assicurata è la libertà al cittadino, per cui è dato ad ognuno di spiegare il valor suo e non è per niente offesa la dignità dell'uomo» (lettera a Thomas Villiers, premessa al *Saggio sopra la rima*, cit., p. 68).

19 Non possiamo ripercorrere qui natura e ramificazioni della polemica italo-francese che sta alle spalle di Algarotti. Si recuperi integralmente CORRADO VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

20 Cfr. MARTINA ROMANELLI, *Il "Bellum civile" di Petronio nella traduzione (perduta) di Francesco Algarotti*, in «LEA – Lingue e Letterature di Oriente e di Occidente», 9, 2019, pp. 209-279. DOI: <https://doi.org/10.13128/lea-1824-484x-10987>.

sostanzialmente dedicato l'intero *Saggio sopra la lingua francese*²¹; tuttavia, si nota immediatamente che Algarotti prova ad accerchiare e di stringere in una morsa tutta la cultura d'oltralpe, preoccupandosi di non lasciarle alcuna via di fuga e sottraendole perfino il diritto di parola su quelle criticità (come l'eredità del Barocco, l'assimilazione a-critica e pedante della tradizione...) che sarà lui, in quanto portavoce di una classe intellettuale rinnovata, a rimproverare ai propri connazionali. Per dirlo con le parole di Ruozzi, quel suo «modo di citare [in cui] prevale l'accostamento sagace, la comparazione a un tempo insolita e persuasiva, esemplare, non pedante, caratterizzata da sottile ed elegante arguzia»²², è l'arma prediletta dell'Algarotti polemist, attratto da particolari strategie di controffensiva culturale, spesso meno limpide di quanto ci si aspetterebbe.

3.1 Disorientare

Iniziamo osservando fonti apparentemente neutre, che non hanno un rilievo critico accentuato ma, al massimo, sono fonti-filtro, serbatoi da cui ricavare notizie bibliografiche o storiche, pagine d'antologia.

Caso esemplare, quello del *Théâtre des Grecs* (1730) dell'abate Pierre Brumoy, citato nel *Saggio sopra la rima*. Nei due volumi del *Théâtre*, l'abate riporta un'antologia delle versioni francesi dai tragici greci, citando, tra gli altri, autori più che celebri, e ordinariamente apprezzati anche da Algarotti, come Corneille e Racine. Nel *Saggio sopra la rima*, che pure attinge a piene mani al lavoro dell'abate (e i mss. preparatori confermano che Algarotti ha compulsato con un certo entusiasmo e un interesse realmente positivo i due volumi), la vocazione puramente informativa della fonte viene tradita: anzi, è piegata a uno dei passaggi più concitati della requisitoria, quello in cui si stanno illustrando con aperta *vis pole-*

21 Vd. MARIO PUPPO, *Appunti sul problema della costruzione della frase nel Settecento*, in *Critica e linguistica nel Settecento*, Verona, Fiorini, 1975, pp. 135-140; TINA MATARRESE, *Il Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 53-60, 119-125, 128-133 e 136-138 (e fonti).

22 GINO RUOZZI, *Forme in prosa di Francesco Algarotti*, in *Quasi scherzando. Percorsi nel Settecento letterario da Algarotti a Casanova*, Roma, Carocci, 2012, p. 34.

mica tutte le «sconciature»²³ imposte al testo dall'uso pedissequo della metrica tradizionale, fondata sulle forme chiuse e dunque sull'uso della rima – istituzionalizzata tra i più moderni proprio dai francesi.

Il gran Cornelio recando in francese quel forte passo della *Medea* di Seneca,

Jas. *Obiicere crimen quod potes tandem mihi?*

Med. *Quodcumque feci.*

lo disforma anch'egli traducendolo con i seguenti versi:

Med. *Oui je te le reproche et de plus [...]*

Jas. [...] *quels forfaits?*

Med. *La trahison, le meurtre et tous ceux que j'ai faits.*

Né più felicemente l'esatto Racine tradusse da Euripide quel tragicissimo luogo della *Fedra*:

Φα. Ὅς τις πόθ' οὔτος ἐσθ' ὁ τῆς Ἀμαζόνης;

Τρ. Ἰππόλυτον αὐδάς; Φ. σοῦ τὰδ', οὐκ ἐμοῦ κλύεις.

Phedr. [...] *Tu connois le fils de l'amazone,*

Ce prince si longtems par moi-même opprimé.

Oen. *Hyppolite, grands dieux!*

Phedr. [...] *C'est toi qui l'a nommé*²⁴.

Una volta che si tenta di ricostruire la storia bibliografica del passo, tratto di peso dal *Théâtre*, si scopre infatti che nelle accuse mosse al Corneille che ha «disformato» Seneca e all'«esatto Racine» che ha fatto lo stesso con Euripide, di loro e di Brumoy non resta alcuna traccia: tutto è letteralmente assorbito da suggestioni diverse, inquinato dai ritorni ossessivi di altre memorie letterarie. Per esempio, nella critica all'«esatto Racine», indebito imitatore/traduttore di Euripide, «esat-

²³ FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la rima*, cit., p. 83.

²⁴ Ivi, p. 85.

to» non è un calco dal Brumoy (che di fatto neanche viene nominato a testo)²⁵, ma è una staffilata diretta all'interlocutore/nemico *in absentia* dell'operetta, ossia quel Jean Bouhier, presidente dell'Académie Française, che Algarotti aveva attaccato in alcuni progetti editoriali, poi semidistrutti, agli inizi della sua carriera di scrittore (vd. n. 20), e che con toni anche piuttosto ungulati e corrosivi aveva difeso i «rimeurs les plus exacts, tels que Racine», a discapito di coloro che sceglievano di comporre in sciolti, ossia, italiani e inglesi:

Autre chose est, je l'avoue, des vers non rimez des italiens et des anglois. Ce sont les inventeurs de la nouvelle poésie qu'on veut mettre en règne parmi nous. Mais y prennent-ils autant de plaisir, qu'aux vers rimez? C'est à eux à en juger²⁶.

3.2 Assecondare

Metodo simile è quello adottato per fonti apparentemente complici, utili cioè a esaltare segnali di autocensura da parte degli stessi francesi. Pensiamo in particolare alle ricche citazioni dall'amico Voltaire (il «sovrano artefice»)²⁷ e dal «dotto Fenelono»²⁸ nel *Saggio sopra la lingua*

25 Che Brumoy sia la fonte – in certi casi suppletiva dell'originale o pressoché paritaria – lo si evince dalle carte preparatorie e, al di là di un controllo letterale sulle pubblicazioni del tempo, anche dalla menzione diretta dell'abate nel *Saggio sopra l'opera in musica*, ove Algarotti dichiara di aver «seguito Racine» e di essersi «servito [...] delle sue parole medesime; e dove Euripide, della traduzione di Brumoy; ben sicuro che il poeta greco non si poteva meglio esprimere in francese» per la stesura dell'*Iphigénie en Aulide*, in calce al *Saggio* (ID., *Saggio sopra l'opera in musica*, in *Opere*, cit., II [1764], p. 326).

26 JEAN BOUHIER, *Préface*, in *Poème de Pétrone sur la Guerre Civile entre César et Pompée, avec deux Epitres d'Ovide. Le tout traduit en vers françois avec des remarques et des conjectures sur le poème intitulé Pervigilium Veneris*, Amsterdam, Changuoin, 1737, p. XII. Per la polemica con Bouhier, vd. nota 19.

27 FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la rima*, cit., p. 72.

28 *Ibidem*.

francese e nel *Saggio sopra la rima*²⁹ – ne daremo notizia d'insieme, non potendo fare una lettura *mot par mot* soprattutto del primo, che rimane istruttivo soltanto nel suo complesso.

Sicuramente, il caso-Fénelon, endoscheletro dell'intero *Saggio sopra la lingua francese*, è il più limpido fra i due. La complicità che Algarotti trova nelle sue ipotesi di riforma (affidate alla *Lettre à l'Académie française*, principalmente artt. v-vii, in cui spicca il concetto della parola poetica – negata ai francesi – come *parole animée*) ha nei fatti gioco facile, perché lega la requisitoria contro la pretesa supremazia del francese (paratattico e semanticamente depotenziato)³⁰ a una figura *désalignée*, implicitamente già anti-sistemica e anti-gallica, non solo perché bandita dalla corte di Luigi XIV (e sappiamo che la corruzione del costume politico e del gusto vanno di pari passo; vd. *supra*), ma perché stilisticamente isolata e inimitata (il *Télémaque* per cui era stata coniata, con un fiorire di pubblicazioni anche entusiastiche, la fondamentale categoria della *poésie en prose*, rimase caso a sé).

Già con Voltaire il discorso assume forse quell'ambiguità che vedremo, coi suoi chiaroscuri, nei casi più articolati. Questo accade perché Algarotti si scontra con una sorta di strabismo ideologico che coinvolge i *philosophes*. Quel Voltaire, amico di vecchia data e quasi fraterno, intento a lamentare la differenza con l'italiano, quindi la difficoltà di scrivere poesia servendosi di una lingua prosastica, in cui niente «peu[t] produire une harmonie sensible [...] pour distinguer la prose d'avec la versification» (*Discours sur la tragédie*) e in cui l'invenzione deve «marcher comme notre prose dans l'ordre précis de nos idées», rinunciando alla suggestione delle figure di costruzione, nel rispetto del «génie de notre langue [qui] est la clarté et l'élégance» (*Préface all'Edipe*), è lo stesso Voltaire che tutto sommato non disconosce *clarté* e *élégance* come categorie del

29 Pressoché assenti le fonti francesi nel *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, che ha una trazione latino-centrica.

30 Nei fatti (lo notava anche l'apprezzatissimo D'Alembert) il potenziamento del francese ha un'origine quantitativa (incremento dei lemmi) e non sostanziale (sfumature del *sèma*).

gusto quasi assolute, connaturate a quella cultura francese che è, a differenza della italiana, l'interprete della modernità e dove, se *clarté* ha una valenza principalmente nosologica³¹, *élégance* ha una sicura accezione estetica di taglio positivo, ben diversa, si direbbe, dalla forza *barbare* e *sauvage* di cui scrive Diderot (che non viene ricordato, sebbene *De la poésie dramatique* sia del 1758, coevo ad altre fonti riprese per l'aggiornamento della terza stampa del *Saggio sopra la rima*). C'è una sorta di *malaise* – complice la vicinanza affettiva – che porta Algarotti a glissare sull'attrito teorico con l'amico, preferendo riempire il vuoto dialettico (mai una reprimenda, nei fatti) con tattiche equivoche, come l'immedesimazione discreta in altri scrittori e polemisti che con Voltaire entrarono in conflitto diretto. È il caso, se restiamo sul *Saggio* – e sulla definizione del concetto di poesia, nientemeno – della polemica animata da Scipione Maffei, impegnato a difendere, nel 1745, la sua *Merope* da una inopportuna traduzione in rima fattane da Voltaire: caso espressamente citato con favore da Algarotti, proprio in chiusura del *Saggio*, in una posizione strutturalmente e speculativamente privilegiata, a significare sia il messaggio più profondo del suo impegno teorico sia un progresso dialettico ormai emancipato dall'egemonia francese.

3.3 Riadattare

Sia il binomio Bouhier/Brumoy sia il caso Voltaire denunciano un problema non trascurabile sull'uso delle fonti francesi. Non perché Algarotti le adulteri (sarebbe un'accusa ingiusta, considerato che è un lettore corretto), ma perché a prevalere su scelta e taglio delle fonti è la sua missione di teorico – non senza zone d'ombra, è vero. Restiamo sul *Saggio sopra la rima*, con un passo in cui si descrivono le qualità poetiche della lingua italiana, assicurate dalla sua musicalità («sonorità», «prosodia non muta ma espressa»), dalla sua sintassi articolata e ricca

31 Per Algarotti vale una sorta di *mélange* scientifico-letterario, a patto che si anticipi la categoria della *chiarezza* in senso leopardiano (ne abbiamo parlato altrove).

di figure di costruzione («libertà di sintassi») e un genio della lingua essenzialmente evocativo (il potenziale connotativo della lingua, gli «ardiri», il «dizionario tutto poetico»).

A così fatta necessità non va già sottoposta la lingua italiana, figliuola primogenita della latina e congiunta di qualche affinità con la greca. In essa lingua varia sonorità di parole, una prosodia non muta ma espressa e libertà di sintassi non picciola; essa riceve volentieri le figure grammaticali, è ricca di vocaboli e di maniere, non manca di ardiri, ha un dizionario tutto poetico.

La forza suasoria del passo (sintassi, terminologia, *dispositio*), si ricava con un attento lavoro di cesello, dopo aver opportunamente de-strutturato, riadattato e ribaltato di segno sia le lunghe note a piè di pagina (dalla *Lettre sur la musique française* di Rousseau e dai *Mélanges de littérature* di D'Alembert) sia lacerti variamente sparsi nei paragrafi e nelle note precedenti del testo e inizialmente associati, sebbene senza calchi insistiti, alla descrizione (*tranchante*) del diretto concorrente: la lingua francese.

In primo luogo, Algarotti si appropria, traducendo, delle fonti francesi che avallano le sue posizioni (dimostrare quanto superfluo sia, per i poeti italiani, il supporto eufonico della scrittura in rima). Il segmento «In essa lingua varia sonorità di parole, una prosodia non muta ma espressa», ricalca, certo, il Rousseau che parla dell'italiano come di una lingua «douce, sonore, harmonieuse et accentuée plus qu'aucune autre» e il D'Alembert che nota quanto la lingua italiana sia «riche [...] en excellente musique vocale», ma riprende a contrario anche tasselli utilizzati, nel paragrafo appena precedente (e con una polemica traduzione-parodia), per descrivere le *défaillances* della lingua francese, che è lingua di «poca armonia, [...] troppa regolarità, [con] un andamento sempre uniforme e altri simili difetti». Trattasi, come poi dichiarato dalle stesse note a piè di pagina, dell'abate Prévost (fonte sempre antitetica, stando ai mss.), che sulla rivista *Le pour et le contre* descrive «[l]a cadence du vers françois [qui] est peu sensible par le grand nombre de nos e muets»; lo storico antagonista Bouhier, che nella *Préface* al *Recueil de traductions en vers françois* sottolinea che «[chez les Grecs et les Latins] la prononciation [était] chargée d'accens plus marquez»; ancora

Voltaire, che nel *Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke* lamentava l'assenza di «une harmonie sensible».

Lo stesso procedimento viene poi adottato anche per il segmento sulla «libertà di sintassi non picciola» e sulle molte «figure grammaticali» (principalmente: anastrofe, *enjambement*), per cui Algarotti poteva richiamarsi *toto corpore* al *Saggio sopra la lingua francese* e alle sue fonti (Fénelon soprattutto, che vi è onnipresente), quindi alle posizioni autocritiche di Voltaire e di D'Alembert – mutuando, dal primo, la mancanza di «libertéz», e, dal secondo, il ritratto di una lingua francese «sévère [...] dans ses lois [...] uniforme dans sa construction [...] gênée dans sa marche».

Quando tuttavia il discorso tocca un elemento delicato come il «dizionario tutto poetico» dell'italiano, ossia proprio quella «ricc[hezza] di vocaboli e di maniere [...] di ardiri» che gli permettono di elevarsi a unico idioma adatto alla poesia, i meccanismi dialettici di Algarotti si fanno più complessi. Algarotti, è vero, attinge ancora una volta a D'Alembert: il francese è «aussi difficile à manier [...] aussi ingra[t], aussi traînan[t]»; e l'italiano «vari[é]», «flexible» «susceptible des formes différentes qu'on veut lui donner», tanto da spiccare in fatto di traduzioni (massimo esempio di potenziale semantico-suggestivo). Eppure, il sistema regge anche grazie a un energico intervento di censura preventiva operato sull'altra autorità francofona, Rousseau. Se infatti si ricolloca il frammento rousseauiano nella sua sede originale, si vede che Algarotti lo ha tacitamente decontestualizzato o, meglio, neutralizzato, per prevenire il rischio di cadere in contraddizione, in una fallacia dialettica e bibliografica che lo avrebbe poi costretto a ritrattare sulla funzione positiva attribuita al ginevrino. Se Rousseau elogiava infatti l'intrinseca armonia e la musicalità della lingua italiana, tratto concorrenziale rispetto all'elemento-rima, dare integralmente credito alla *Lettre* poteva rivelarsi controproducente, visto che nel complesso è proprio alla musicalità dell'italiano (e a quella soltanto), in astratto, che Rousseau ascrive il suo “mordente” poetico:

Or s'il y a en Europe une langue propre à la musique, c'est certainement l'italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse, et accentuée plus

qu'aucune autre [...] [da qui, Algarotti omette:] l'avantage de la langue italienne est manifeste sur ce point: car il faut remarquer que *ce qui rend une langue harmonieuse et véritablement pictoresque*³² *dépend moins de la force réelle de ses termes que de la distance qu'il y a du doux au fort entre les sons qu'elle employe* [...]³³.

Niente di più rischioso, appunto, per una lingua che per Algarotti poteva invece dirsi poetica proprio grazie alla stratificazione storica, semantica, del proprio dizionario, e a differenza di un francese impoverito dalla modernizzazione imposta dall'Académie, che

[...] si mise a purgarla di moltissime voci e maniere di dire, o come troppo ardite, o come rancide, o come malgraziose o di tristo suono. Di moltissimi diminutivi e superlativi la spogliò, di parecchi addiettivi che esprimevano la qualità delle cose, di alcuni relativi che non poco facevano alla chiarezza. La volle meno contorta, nella locuzione più piana ed agevole che non era dianzi, di un andamento sempre eguale, talmente che nel periodo la collocazione delle varie particelle della orazione fosse sempre la istessa, e la venne assoggettando alle regole più severe ed inesorabili della sintassi; e fu chi disse che l'Accademia dando a' francesi la grammatica, avea loro levato la poesia e la rettorica³⁴.

4. L'Italia, o il «paese delle antichità»³⁵

Passando infine agli autori italiani, la tecnica di costruzione rischia quasi di apparire sfuggente. Algarotti include nei saggi letterari una quantità notevole di riferimenti colti, ma li orienta quasi esclusivamente verso testi poetici (Dante, Petrarca, Ariosto, Chiabrera, Rolli...). La presenza di pagine teoriche o storiografiche (o la rilettura dei suddetti autori in questo senso) è, nei fatti, piuttosto ridotta, soprattutto se confrontata con

32 Poetica, capace di evocare immagini e idee suggestive. Su *pictoresque* vd. il *Dictionnaire européen des Lumières*, a cura di Michel Delon, Paris, PUF, 2007.

33 JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettre sur la musique française*, s.e., 1753, p. n.n. (c.v.o nostro).

34 FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la lingua francese*, cit., pp. 45-46.

35 Lettera a Lord Harvey (20 settembre 1739), in ID., *Lettere varie*, cit., p. 217.

la fruizione “tecnica” riservata ai contesti culturali stranieri: leggendo, è vero che si percepisce la lezione sotterranea di un Muratori o di un Gravina, soprattutto se si pensa alla persistenza di particolari tracce semantiche (è il caso dell'*energia* muratoriana, per fare un esempio, o di certe metafore fisico-optometriche che si possono ricondurre ad Anton Maria Salvini); purtroppo, i nomi a cui Algarotti riconosce a tutti gli effetti la dignità di interlocutori critici, e non di fonti documentarie e incolore, sono davvero pochi (appunto Gravina e, a tratti, il Salvini)³⁶.

Da un lato, questo potrebbe farci pensare che la letteratura in lingua venga considerata di evidente prestigio, superiore alle altre correnti europee, esemplare, capace di illustrare se stessa e le forme del bello scrivere senza la necessità di ricorrere, tratto per tratto, alla precettistica. Dall'altro, soprattutto se si considera che Algarotti scrive, certo, per riscattare la tradizione nazionale di fronte ai suoi detrattori, ma anche per favorirne una riforma complessiva, è probabile che l'attutimento della bibliografia critica in lingua sia dovuto al ruolo che ritaglia per se stesso nel dibattito sul moderno: lo scontro generazionale è, sebbene in una forma polemica non chiassosa come per altri contemporanei, molto insistito, sia verso progenitori disconosciuti – i petrarchisti, i poeti barocchi o marinisti – sia verso gli stessi maestri o i compagni di strada (come Stefano Benedetto Pallavicini, simbolo di un esperimento mancato, di una generazione di scrittori che non è riuscita a imporre, né a se stessa né agli altri un effettivo cambio di passo nelle consuetudini estetiche e compositive nonostante continue e apparentemente determinate sperimentazioni)³⁷.

Intendiamoci: non è raro che Algarotti concordi o entri in polemica più o meno dichiarata con i teorici e gli storiografi conterranei. In testi più remoti, come le *Lettere di Polianzio*, ci sono certamente casi più espliciti (pensiamo ai tributi a personalità come Muratori o Zeno e,

36 Vd. MARTINA ROMANELLI, *Tra Aristarco e Galileo...*, cit., p. n.n. Esempio opposto Crescimbeni, autore dei volumi sulla *Volgar poesia*, trattato alla stregua di una fonte-repertorio.

37 Vd. FRANCESCO ALGAROTTI, *Vita di Stefano Benedetto Pallavicini*, in *Opere*, cit., VIII [1765], pp. 5-19 (e, al momento, la nostra tesi di dottorato).

al contrario, alle censure su figure come Crescimbeni); ma il rapporto tende comunque a presentarsi sotto una forma latente. Pensiamo a Gravina o a Quadrio: autori, entrambi, piuttosto importanti per la costruzione del discorso metrologico e storiografico, in Algarotti, sebbene con esiti e fenomenologie opposte (Gravina è frequentissimamente citato, il nome di Quadrio latita e si rinviene solo negli appunti autografi). Gravina, ad esempio, è uno dei *magistri* con cui Algarotti vive un rapporto di tipo ambivalente proprio sul piano critico: è un autore che gli risulta in certi casi (come per la valutazione sull'opportunità di abolire del tutto la scrittura in rima) troppo drastico, troppo appesantito dalla «nausea»³⁸ verso le forme chiuse; allo stesso tempo tuttavia è un autore che viene salutato addirittura come il Galileo «[d]elle lettere umane» (nella *Vita di Stefano Benedetto Pallavicini*)³⁹, insomma un paladino del nuovo corso primo-settecentesco, un antidoto all'Arcadia tradizionalista e conservatrice di Crescimbeni e una valida alternativa a posizioni ideologiche ed estetiche che sente di non condividere – come, appunto, quelle di Francesco Saverio Quadrio, che vengono letteralmente demolite, polverizzate, punto per punto, nel *Saggio sopra la rima* e proprio in difesa di Gravina⁴⁰.

Il fatto è che probabilmente Algarotti si pensa come erede ideale di una tradizione di lettori, a un'altezza cronologica che ritiene abbastanza matura per poter compiere un salto di qualità. È lui, «volontario» nella «milizia» regolare dei critici di professione (per come dichiara

38 GIAN VINCENZO GRAVINA, *Della ragion poetica*, in *Della ragion poetica libri due e Della tragedia libro uno*, 2 voll., Venezia, Angiolo Geremia in Campo di S. Salvatore all'insegna della Minerva, 1731, I, p. 189.

39 FRANCESCO ALGAROTTI, *Vita di Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., p. 7.

40 Se Quadrio sostiene che l'uso della rima era già condiviso con una certa consapevolezza estetica presso gli antichi, in *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 4 voll., Bologna, Ferdinando Pisarri, 1739, I, p. 726 (dicendosi contrario a Gravina sulla distinzione fra prosa e poesia dovuta a «quella grossolana, violenta e stomachevole [concordanza] delle desinenze simili» a partire dal periodo barbarico-medioevale: vd. la p. 72 dell'ed. cit. della *Ragion poetica*). Ma cfr. FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la rima* (ed. 2021), cit. pp. 33n. e 48-55.

nelle *Lettere di Polianzio*)⁴¹ a farsi garante di una avvenuta elaborazione critica, obiettiva, delle fonti, che possono continuare ad agire sullo sfondo dei suoi testi senza tuttavia ingombrarlo troppo nel dialogo che sarà lui, in prima persona, a portare avanti con gli interlocutori stranieri e con le nuove generazioni. Un progetto che, naturalmente, non poteva prescindere da nuovi valori: gusto, capacità di giudizio, competenza, principio di verità, buonsenso, lealtà, ossia «cortesia nelle cose di lettere»⁴² fraterna e spirituale. Come, appunto, poteva insegnargli «quel grandissimo ingegno della nostra età, Alessandro Pope»⁴³:

'Tis not enough, *taste, judgment, learning*, join;
In all you speak, let *truth and candour* shine:
That not alone what to your *sense* is due,
All may allow; but seek your *friendship* too⁴⁴.

Riassunto Scrivendo di letteratura (traduzioni, metrica, stilistica...), alla scelta di autori e testi appartenenti a latitudini diverse Francesco Algarotti associa un preciso programma ideologico e un altrettanto netto giudizio sullo spirito nazionale dei contemporanei. Un riordino geografico delle fonti, insomma, che si articola e trasfigura tra sodalizi, punte polemiche e, non ultime, ambiguità sfuggenti.

Abstract Writing about literature (translations, metrics, stylistics...), Francesco Algarotti associates the choice of authors and texts belonging to different latitudes with a precise ideological program and an equally clear judgment on the national spirit of his contemporaries. In short, a geographical reorganization of his sources, which is articulated and transfigured between partnerships, polemics and, last but not least, elusive ambiguities.

⁴¹ ID., *Lettere di Polianzio...*, cit., p. 294.

⁴² Ivi, p. 268.

⁴³ ID., *Vita di Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., p. 13.

⁴⁴ ALEXANDER POPE, *An essay on criticism*, pt. III, vv. 562-565 (p. 52 dell'ed. cit.); c.vo nostro.