

DENISE ARICÒ

Tra Pulcinella e Newton

Linguaggi del gioco e stili della scienza in Francesco Algarotti

1. «*Machinae gesticulantes*»

**S**ul finire dell'estate, nella quiete dell'Appennino bolognese, Francesco Algarotti iniziava la lettera all'amico Francesco Maria Zanotti con parole di questo tenore:

Da due giorni in qua io mi trovo in questa villa di Cadantone, dove vorrei poterci stare dei mesi. Voi sapete quanto io ami a veder muovere e udir parlare quelle macchinette che sono state esaltate in così bei versi latini dall'Addison: e vi so dire che queste che si vedon qui meritano esse sole quel poema. Io godo qui della compagnia del fior di Bologna, dell'Achille di cui voi foste il Chirone, del marchese Albergati, che sa così ben dividersi tra le Grazie e le Muse.<sup>1</sup>

Non sono rare infatti le occasioni in cui, aprendo l'epistolario, veniamo direttamente a sorprendere gli umori del veneziano che, allievo di Eustachio Manfredi, nell'Accademia delle Scienze di Bologna aveva realizzato brillanti esperimenti sulla natura della luce e, dopo il soggiorno nelle principali capitali europee, conversava su argomenti di politica e di letteratura con una lucidità di ricerca coerente e per nulla improvvisata. Può essere utile, dunque, spigolare tra le sue lettere, fertili di scorci e di dichiarazioni, per ricavare una nozione del gioco che nel suo pensiero, vedremo, si combina, da prospettive diverse, con l'attività di collezionista d'arte, di curioso viaggiatore e di convinto newtoniano.<sup>2</sup>

Il giudizio di Algarotti sui versi latini di Joseph Addison ci porta in Inghilterra, dove le «macchinette», cioè gli spettacoli di burattini, avevano interessato anche il fondatore del giornalismo moderno che, non a tutti è noto, aveva esordito nella scena letteraria proprio come autore di poesie neolatine.<sup>3</sup> Per comprendere l'allusione, bisogna dunque aprire i *Musarum Anglicarum Analecta*, un'antologia uscita in due volumi a Oxford nel 1699, dove, accanto ai versi di Addison, comparivano descrizioni di grandiosi sconvolgimenti geologici, di spettacoli pirotecnici, di oggetti scientifici come la sua *Barometri descriptio*, che trovano il

<sup>1</sup> F. Algarotti, *Lettera a Francesco Maria Zanotti a Bologna*, Cadantone 30 agosto 1757, in *Opere*, Venezia, C. Paletese, 1794, t. IX, pp. 341-345. Francesco Albergati Capacelli aveva approfondito i suoi studi scientifici e ottici sotto la guida di Francesco Maria Zanotti, suo «Chirone», coltivando un sapere scientifico e filosofico ispirato ai modelli di Aristotele e di Newton. Tradusse, tra l'altro, il trattatello *Della utilità delle antiche medaglie* di Addison, Bologna, Dalla Volpe, 1760. Vd. E. Mattioda, *Il dilettante «per mestiere»: Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, il Mulino, 1993.

<sup>2</sup> Nota questa disposizione intellettuale G. Ruozi, «Quasi scherzando». *Percorsi del Settecento letterario da Algarotti a Casanova*, Roma, Carocci, 2012, pp. 28-50.

<sup>3</sup> J. Addison, *Machinae gesticulantes, anglice A Puppet-show*, in *Musarum Anglicarum Analecta, sive Poemata quaedam melioribus notae* [...], Oxonii, E Theatro Sheldoniano, 1699, 2 voll., pp. 243-246. Vd. S. Cutler Shershow, *Puppets and 'popular' Culture*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1995.

loro completamento nella descrizione di un microscopio firmata da Thomas Bisse e degli *Experimenta Machinae Pneumaticae* di Henry Stephens in onore di Boyle. Questi *jeux d'esprit* realizzati con uno stile solo apparentemente referenziale, non avevano lo scopo di celebrare o criticare le moderne conquiste della scienza, ma di attirare l'attenzione di un pubblico popolare attraverso la curiosità. Essi mostravano una caratteristica fondamentale della letteratura neolatina: la capacità di adattare il linguaggio e spesso anche il modo di sentire della Roma antica a un tema contemporaneo e, in questo caso, anche scientifico.<sup>4</sup> Tuttavia non si può passare sotto silenzio che il poema conclusivo della raccolta sulle teorie geologiche di Thomas Burnet, firmato da Addison, suggerisce un interesse più profondo per le questioni tecniche, avendo avuto il merito di aprire la strada al poema esametrico di Thomas Gray sulla *Luna Habitabilis* e ai versi di Robert Percy Smith sui *Cartesii Principia* e il *Newtoni Systema Mundanum*.<sup>5</sup>

Quello che aveva più tentato la lettura divertita di Algarotti era stato il *Proelium inter Pygmaeos et Grues commissum*, un esperimento di *mock-epic* nel solco della *Batracomiomachia* omerica e una scena da coloratissimo teatrino delle marionette, le *Machinae gesticulantes*, per l'appunto, che Addison, riecheggiando i *topoi* dell'epica virgiliana, iniziava così: «Admiranda cano levium spectacula rerum, | Exiguam gentem, et vacuum sine mente popellum; | Quem, non surreptis caeli de fornice flammis, | Innocua melior fabricaverat arte Prometheus». <sup>6</sup>

Gli 86 versi che cantavano le glorie dei burattini presentavano la storia di Punch, il Pulcinella naturalizzato inglese, che faceva il suo ingresso subito dopo:

Ludit in exiguo plebecula parva theatro. | Sed praeter reliquos incedit homuncio rauca | Voce strepens; maior subnectit fibula vestem, | Et referunt vivos errantia lumina motus; | In ventrem tumet immodicum; pone eminent ingens | A tergo gibbus; Pygmaeum territat agmen | Maior et immanem miratur turba gigantem. | Hic magna fretus mole, imparibusque lacertis | Confisus, gracili iactat convicia vulgo, | Et crebro solvit, lepidum caput, ora cachinno. | Quanquam res agitur sollemni seria pompa, | Spernit sollicitum intractabilis ille tumultum, | Et risu importunus adest, atque omnia turbat. | Nec raro invadit molles, pictamque protervo | Ore petit nympham, invitoque dat oscula ligno.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Su questi interessi, vd. S. Corso, *Automi, termometri e fucili. L'immaginario della macchina nel romanzo inglese e francese del Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004; e J. Kramnick, *Recent Studies in the Restoration and Eighteenth Century*, «Studies in English Literature 1500-1900», L, 2010, 3, pp. 683-733.

<sup>5</sup> E. Haan, *Vergilius Redivivus. Studies on Joseph Addison's Poetry*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2005, pp. 30-32. Sul panorama italiano, vd. A. Battistini, *Letteratura e scienza nel Settecento*, in A. Battistini, C. Griggio e R. Rabboni (a cura di), *La Repubblica delle lettere, il Settecento e la scuola del secolo XXI*, Atti del Congresso internazionale (Udine, 8-10 aprile 2010), Pisa-Roma, Serra, 2011, pp. 93-100.

<sup>6</sup> J. Addison, *Machinae gesticulantes*, vv. 1-4, in E. Haan, *Vergilius Redivivus*, cit., p. 158. Vd. A. Brillì, *Retorica della satira, con il «Peri Bathous», o «L'Arte d'inabissarsi in poesia» di Martinus Scriblerus*, Bologna, il Mulino, 1973.

<sup>7</sup> J. Addison, *Machinae gesticulantes*, cit., vv. 18-32, in E. Haan, *Vergilius Redivivus*, cit., p. 158. Proponiamo la traduzione offerta da Yorick figlio di Yorick (P.C. Ferrigni), *La storia dei burattini*, Firenze, Tipografia del Fieramosca, 1884 [rist. anast. Sala Bolognese (BO), Forni, 2002], p. 299: «Una turba minuscola gavazza sopra un teatraccio meschino. Ma sopra gli altri incede un omiciattolo, schiamazzante con voce chiocchia [...] gonfio per una pancia smisurata [...] che mette paura a quella schiera di pigmei [...] e ostenta i vizii del volgo, e ride d'ogni cosa, e tutto manda sossopra. [...] Spesso casca nelle mollizie e colla bocca proterva assale una ninfa dipinta, e bacia per forza quella figura femminile di legno».

Per comprendere questo ritratto di galanteria vivace, che ci consegna un Punch privo dei tratti moralmente eversivi e satanici acquisiti più tardi, bisognerebbe ricordare la lenta metamorfosi subita da Pulcinella, le cui origini, legate all'atellana e ai personaggi comici di Plauto, vanno rinvenute nel teatro delle Guarattelle napoletane, che Addison aveva visto durante il suo viaggio in Italia, nel 1700.<sup>8</sup> Emigrato per l'Europa attraverso gli spostamenti delle compagnie girovaghe, si era trasformato nel Polichinelle francese e, in Inghilterra, in Mr. Punch, da attore in carne ed ossa a marionetta e poi burattino dagli occhi roteanti, come lo avrebbe descritto il giovane Fielding nella commedia *The Author's Farce, with Puppet-show call'd: The Pleasures of the Town* e Swift nelle celebri strofe intitolate *The puppet-show*.<sup>9</sup> Dello scaltro e irriverente 'zanni' napoletano gli erano rimasti solo la gobba, la pancia e il grosso naso adunco: al posto del camicione bianco e del floscio cappello semi-conico, PUNCHINELLO veste un abito variopinto, che ricorda molto quello dei *Court Fools*, dai toni sgarbati, così come il cappello, a corno o a tricorno, con sonagli e pennacchi.

E, sempre Addison, 'rovesciando' parodicamente i versi di Virgilio e Properzio, osserva che nelle coreografie non mancava nessuno degli artifici impiegati in Francia e in Italia per produrre e alimentare l'inganno ottico, come i fili perpendicolari tesi davanti alla scena per ingannare l'occhio dello spettatore.<sup>10</sup>

L'allusione, nell'esordio, a Prometeo, il titano bugiardo e irri-guardoso che, mescolando la terra con l'acqua e riscaldandole al calore del fuoco, aveva modellato l'uomo, per Algorotti trasformava quella raccolta di esercizi accademici nella celebrazione di un moderno paradigma del sapere che non si aspettava più, come nel mondo antico, che la verità arrivasse dall'alto, ma la considerava una meta da raggiungere con investigazioni e paziente lavoro.<sup>11</sup> Così i burattini si portavano dietro soprattutto la rivalutazione dell'abilità fabril: ogni parte di queste piccole figure era infatti articolata e sostenuta alla sommità da un insieme di fili metallici che si riunivano nelle mani dell'abile burattinaio:

Truncos opifex et inutile lignum | Cogit in humanas species, et robore natam | Progeniem telo efformat, ne-  
xuque tenaci | Crura ligat pedibus, humerisque accommodat arcos, | Et membris membra aptat, et artubus  
insuit artus. | Tunc habiles addit trochleas, quibus arte pusillum | Versat onus, molique manu famulatus in-  
erti | Sufficit occultos motus, vocemque ministrat.<sup>12</sup>

Questo mondo di fantasia apparentemente svagata offriva anche il codice satirico adatto per riflettere su questioni serie come la politica contemporanea e criticare personalità di spicco del Paese. Il linguaggio scanzonato di Punch permetteva il capovolgimento della

<sup>8</sup> Vd. G. Cruikshank, *Punch and Judy, with Illustrations Designed and Engraved by G. Cruikshank. Accompanied by a Dialogue of the Puppet-Show, an Account of its Origin, and of Puppet-Plays in England* (1828), New York, Rimington & Hooper, 1929.

<sup>9</sup> R. Paulson, *Don Quixote in England. The Aesthetics of Laughter*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1998 e B. M. Norton, *The Spectator and Everyday Aesthetics*, «Lumen», XXXIV, 2015, pp. 123-136.

<sup>10</sup> J. Addison, *Machinae gesticulantes*, cit., vv. 11-14, in E. HAAN, *Vergilius redivivus*, cit., p. 158.

<sup>11</sup> Vd. A. Battistini, *Il mito di Prometeo in età moderna: dal peccato di 'hybris' alla virtù della 'curiositas'*, in R. Diana (a cura di), *Le 'borie' vichiane come paradigma euristico. 'Hybris' dei popoli e dei saperi fra moderno e contemporaneo*, Napoli, I quaderni del Lab, 2015, pp. 191-208.

<sup>12</sup> J. Addison, *Machinae gesticulantes*, cit., vv. 75-82, in E. HAAN, *Vergilius redivivus*, cit., p. 160.

prospettiva e una riduzione scalare di personaggi famosi tale da suggerire a Robert Leach, sulle orme di Michail Bachtin, l'ipotesi che questi spettacoli fossero l'espressione di una nuova cultura della classe lavoratrice in rapida crescita nella Gran Bretagna, alla fine del XVIII secolo.<sup>13</sup> I *puppet plays* raggiunsero l'apice della notorietà con i *glove puppets*, quando cioè i burattini iniziarono ad avere un proprio ruolo definito accanto alle marionette. La vita teatrale nella Londra del Settecento era regolata severamente, ma a Tennis Court, nella Brewer Street e a Southwark-Fair vennero costruiti sontuosi teatrini meccanici di cui, a dire di Tobias Smollet nell'*Adventure of Roderick Random* (1748), non esisteva passatempo più alla moda che un cicisbeo potesse offrire alla sua dama. I teatri, ricorda il Punch di Addison, nel tempo non solo erano divenuti più confortevoli per accogliere un pubblico più socialmente variegato, ma si distinguevano per diversi ordini, rispondenti a tariffe variamente modulate.<sup>14</sup> Nella Londra degli anni Venti e Trenta dove Algarotti aveva soggiornato, il mercato librario e culturale cominciava a confrontarsi con la realtà del pubblico popolare della città, si leggeva Swift, si apprezzavano i romanzi di Defoe e di scrittrici come Delarivier Manley e Eliza Haywood; tutti potevano farsi un'opinione davanti alle stampe satiriche del giovane Hogarth. Erano anche gli anni in cui Addison nel suo periodico «Spectator» introduceva la metafora del «teatro» come simbolo della vita urbana e moderna: la città forniva infatti il nuovo «spettacolo» ai cittadini, attori e, a un tempo, pubblico.<sup>15</sup>

Anche i saggi di Addison e dell'amico Richard Steele che comparvero tra il 1709 e il 1712 nel «Tatler» e nello «Spectator», nati per educare il gusto della nascente *middle class* londinese, erano stesi con una prosa viva e chiara, comprensibile a lettori non specialisti, e spesso firmati con lo pseudonimo di 'maschere' appartenenti a personaggi urbani, che non lasciavano spazio ai graffi del comico o della satira, ma erano in grado d'impegnarsi in discussioni su temi d'attualità con uno stile piano e controllato. Isaak Bickerstaff, inventato da Swift per le sue satire sulle falsità della scienza astrologica e adottato da Steele, editore del «Tatler», Sir Roger de Coverley, col suo aristocratico disprezzo per il denaro e i commercianti, e Sir Andrew Freeport, portavoce della 'prudencia' borghese, rappresentavano le moderne icone del 'gentiluomo', nelle diverse accezioni che il termine ha assunto nella cultura inglese tra Sette e Ottocento.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> R. Leach, *The Punch & Judy Show. History, Tradition and Meaning*, London, Batsford Academic and Educational, 1985, pp. 29-76 e 37. Si allude allo spazio pubblico «controculturale» costituito dalla piazza del mercato di cui ha parlato M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. di M. Romano, Torino, Einaudi, 1979, pp. 158-214 (ed. or. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva Izd., Chudož. Literatura, 1965).

<sup>14</sup> J. Addison, *Machinae gesticulantes*, cit., vv. 9-10, in E. HAAN, *Vergilius redivivus*, cit., p. 158.

<sup>15</sup> Su queste cornici retoriche è intervenuto R. Paulson, *Life as Journey and as Theater. Two Eighteenth-Century Narrative Structures*, «New Literary History», VIII, 1976, 1, pp. 43-58. Sul fenomeno bifocale del vedere e dell'essere veduto, cfr. J. Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, trad. it. di A. Fantini, Milano, Medusa, 2006 (ed. or. *Idea del Teatro. Con un grabado*, Madrid, El Arquero, 1958).

<sup>16</sup> M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2002, pp. 413-461; R. Squibbs, *Urban Enlightenment and the Eighteenth-Century Periodical Essay. Transatlantic Retrospects*, London, Palgrave MacMillan, 2014, pp. 31-44 e 62-72; S. Black, *Social and Literary Form in the Spectator*, «Eighteenth-Century Studies», XXXIII, 1999, 1, pp. 21-42.

## 2. *Homo rhetoricus*

L'esperimento dello «Spectator» era seguito con curiosità in Italia, come del resto in Francia e in Germania, dove ne erano state allestite anche traduzioni. Le pagine, che arrivavano in lingua originale nelle mani di Magalotti, presto iniziarono a essere imitate: Gozzi realizzò l'«Osservatore», Baretti «La frusta letteraria», Carlo Denina il «Parlamento Ottaviano»; Foscolo le proponeva come modello cui ispirarsi nel *Parere sulla istituzione di un giornale letterario*. Algarotti conosceva da tempo il *Cato* di Addison e, oltre alle riflessioni del *Viaggio in Italia*, ne aveva condiviso l'impegno di realizzare una 'riforma del gusto', anche femminile, dedicando numerosi saggi alla nozione del *wit*, cioè dell'argutezza, e dei limiti da assegnare al comico e al ridicolo.<sup>17</sup>

Consapevole dei profondi ritardi della cultura italiana, più che usare le pronunzie graffianti della satira come aveva fatto Pope nel *Rape of the Lock* ridicolizzando i riti vuoti della nobiltà, o la trama frastagliata del *Tristram Shandy* di Sterne, che irrideva le certezze della scienza e della morale con i suoi bruschi trapassi e i vuoti della pagina in cui il lettore era chiamato a mettere ordine, Algarotti riteneva utile sfruttare il registro capovolto dell'ironia, la leggerezza digressiva del genere didascalico, la stilizzazione maliziosa della parodia, valutando il gioco retorico dell'antitesi su cui si basavano le «studiate proporzioni» del poemetto *The Fan* di Gay, ironico tributo in distici eroici alla vita mondana, il cui centro dinamico è la devozione al ventaglio.<sup>18</sup> Scrivendo allo Zanotti da Venezia, lodava inoltre le commedie dell'amico Goldoni per il linguaggio del suo Arlecchino, di cui apprezzava «assai più una felice storpiatura di parole» che «i più studiati bisticcj del mondo».<sup>19</sup>

Anche se l'impressione generale che si riceve da queste pagine è di una brillante eleganza, di un controllo mondano anche nella confidenza, Algarotti appare un illuminista pienamente calato in un moderno orizzonte di problemi. Convinto del colloquio con l'Europa della scienza, che lo orientava verso un ideale di ricerca organizzata e, soprattutto, della sua divulgazione, aveva maturato l'idea che il teatro e il giornalismo avrebbero potuto giocare un ruolo importante nella formazione di un pubblico più ampio. I suoi contributi a progetti di riforme culturali discussi con politici di statura europea come Guillaume Du Tillot, mini-

<sup>17</sup> M.N. Powell, *Performing Authorship in the Eighteenth-Century English Periodicals*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2012, pp. 13-48; sull'influenza esercitata da Algarotti, vd. I. Grundy, *Lady Mary Wortley Montagu, Comet of Enlightenment*, Oxford, Oxford University Press, 1999; C. Carosi, *Joseph Addison e la nascita di una identità nazionale dalle pagine di quotidiani e periodici nell'Inghilterra d'inizio Settecento*, in B. Alfonzetti-M. Formica (a cura di), *L'idea di nazione nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, pp. 147-158; L. Miller, *Reading Popular Newtonianism. Print, the 'Principia' and the Dissemination of Newtonian Science*, Charlottesville (VA), University of Virginia Press, 2018, pp. 103-138.

<sup>18</sup> Sulla precoce conoscenza di Swift e degli altri soci dello *Scriblerus Club*, cfr. D. Aricò, *Algarotti tra Orazio e Swift*, in G. Baldassarri (a cura di), *Le forme del comico*, Atti del XXI Congresso Adi (Firenze, 6-9 settembre 2017), Firenze, Società Editrice Fiorentina, in corso di stampa; e V. Papetti, *John Gay, o dell'eroicomico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1971, pp. 23-32.

<sup>19</sup> F. Algarotti, *Al Signor Francesco Maria Zanotti a Bologna*, Venezia 13 novembre 1754, in *Opere*, t. IX, pp. 283-285.

stro del ducato di Parma e Piacenza, gli valsero, non a caso, l'appellativo di Pietro Verri di «uomo di testa», vicino al Maffei e a Ludovico Antonio Muratori.<sup>20</sup>

Alla luce di queste premesse, non stupisce l'attenzione dedicata anche a marionettisti, vere attrazioni popolari, come Martin Powell, un burattinaio-impresario, presto divenuto una presenza assidua nelle pagine del «Tatler» e dello «Spectator». Dopo aver viaggiato in Italia, Francia, Spagna e Germania, nel 1711 aveva fondato a Londra il 'Punch's Theatre' di burattini di legno proprio sotto le gallerie del Covent Garden, di fronte alla chiesa di St. Paul. Una lettera comparsa nello «Spectator» nel marzo 1711 è la testimonianza più eloquente della popolarità di cui godevano gli spettacoli di Powell, che faceva una temibile e vincente concorrenza anche alle prediche quotidiane del parroco; la cosa era arrivata a tal punto, scriveva indignato il sagrestano, che il burattinaio aveva ardito di annunziare l'inizio del suo spettacolo nell'ora stessa della predica, servendosi del suono delle sue campane.<sup>21</sup> Algarotti doveva averlo visto durante il suo soggiorno londinese, passeggiando per il Covent Garden, luogo di ritrovo preferito dalla gente alla moda, e dove le gesta di Punchinello e degli altri piccoli attori di legno erano celebrate in farse, tragicommedie, satire, ma pure in brani tratti da opere di Shakespeare e trasposizioni dall'Opera Italiana, in cui la preziosità degli abiti e l'accuratezza delle scenografie non era inferiore a quelle del teatro con attori in carne ed ossa.

Nel «Tatler» del 1709 trovava spazio la recensione di due recite, entrambe attribuite a Powell. Le marionette, capeggiate da Punch, erano entrate solo nel secondo atto, ma il pubblico gradì lo spettacolo come molto istruttivo e il giornalista non mancava di ricordare il modo rispettoso con cui Punch si era inchinato a fine rappresentazione, scusandosi per la pioggia che, nel frattempo, aveva inzuppato il tendone sopra il teatrino.<sup>22</sup> A quest'abile manipolazione del linguaggio scenico, l'impresario aggiungeva la forza della notorietà: nel gennaio del 1710 veniva rappresentato con successo uno spettacolo di *puppets* nel quale Punchinello e la sua brontolona compagna Judy, accompagnati dal «doctor Faust», facevano impallidire, assicurava il «Tatler», la nuova opera italiana di Haymarket, la strada dove si ergeva il Queen's Theatre, e lo stesso Punchinello, secondo l'opinione del gentil sesso lì convenuto, uguagliava i meriti del famoso cantore Carlo Nicolini. Sempre attento a intercettare i sentimenti del pubblico indirizzandoli verso una moderna teoria del *taste*, Addison in un altro numero del periodico pubblicava la curiosa notizia che le dame inglesi del suo tempo, non appena il cartellone ne annunciava l'arrivo, correvano in folla al teatrino di Powell, per vedere ogni mese una marionetta femminile, Lady Jane, che viaggiava senza posa da Parigi a Londra, per recare in Inghilterra l'ultimo modello francese.<sup>23</sup> Del potere persuasivo esercitato da Powell sulla 'pubblica opinione' si era accorto presto anche il mi-

<sup>20</sup> G.M. Anselmi *L'immaginario e la ragione. Letteratura italiana e modernità*, Roma, Carocci, 2017, p. 91 ricorda che Algarotti aveva fondato a Bologna l'Accademia degli Indomiti, tesa a incoraggiare i giovani studiosi. Ma vd. pure A. Campana, *Eustachio Manfredi e le dinamiche della poesia*, Bologna, Pàtron, 2018.

<sup>21</sup> J. Addison, «Spectator», n. 14, Friday, March 16, 1710-1711, London, Tonson, 1739, vol. I, pp. 60-61; e R. Leach, *The Punch and Judy Show*, cit., cap. 2, p. 18.

<sup>22</sup> R. Steele, «Tatler», n. 16, Tuesday, May 17, 1709, London, Printed for C. Bathurst et al., 1709, vol. I, pp. 127-133.

<sup>23</sup> J. Addison, «Spectator», n. 277, Thursday, January 17, 1711-1712, London, Tonson, 1738, vol. V, pp. 102-105.

nistro Lord Chesterfield che, durante i disordini del 1710 a Moorfield causati da contrasti religiosi, aveva ordinato a Powell di rappresentare Punch come un «profeta», per neutralizzare la pericolosità ideologica dei ‘fanatici francesi’.<sup>24</sup> Non meraviglia che il suo biografo Thomas Burnet, nel *A Second Tale of a Tub, or, The History of Robert Powel the Puppet-Show-Man*, lo definisse «uno dei gestori più straordinari del meccanismo umano», alludendo proprio all’incantesimo prodotto sul pubblico dai «suoi cavi perfettamente invisibili».<sup>25</sup>

In realtà, non è sfuggito ai critici moderni l’atteggiamento contraddittorio che gli intellettuali dell’epoca nutrivano nei confronti della Londra settecentesca, la più grande metropoli europea del secolo, cuore del commercio, grazie al suo porto, e della finanza nazionale; sede della Borsa e dei principali istituti di credito, la Banca d’Inghilterra e le Compagnie dell’India Orientale e dei mari del Sud. Questo febbrile movimento sociale ed economico era osservato con sospetto dal poeta John Denham, che si ritraeva inorridito davanti all’idea di uomini che, come formiche, si affannano a prevenire bisogni immaginari, mentre Addison, in una celebre pagina dello «Spectator» si compiaceva della variegata assemblea di uomini e cose «che trasformano questa metropoli in una specie di emporio mondiale». Un’immagine, questa, che ad Algarotti piaceva almeno quanto quella teatrale, tanto da assumerla nel suo repertorio lessicale, considerandola incompatibile con quella di ‘moderna Babilonia’ cantata da Gay nella *Beggar’s Opera*, o del Fleet Ditch che sversa nel Tamigi rifiuti e liquami, nella *Dunciad* di Alexander Pope.<sup>26</sup>

Ma è ora di fare ritorno a Bologna, perché il marchese Francesco Albergati, citato nella lettera da cui ha preso avvio la nostra inchiesta, oltre al teatro in legno smontabile creato nella dimora in via Saragozza, in quella di Zola Predosa disponeva di uno spazio capace di ospitare trecento spettatori, dove recitava con altri ‘dilettanti’ commedie e tragedie, italiane e francesi, tradotte di suo pugno.<sup>27</sup> Collocata com’è nel 1757, l’epistola di Algarotti nasce nel periodo più intenso di quest’attività dilettantesca, che vede a Bologna Carlo Goldoni e al suo fianco amici e ammiratori quali Pier Jacopo Martello e Flaminio Scarselli, docente dell’Università e autore di sei commedie di cui Algarotti esprime un giudizio lusinghiero; l’Albergati aveva accompagnato Goldoni a visitare l’Accademia Clementina e l’Istituto delle Scienze, e probabilmente nel corso di quelle occasioni il veneziano conobbe i rispettivi segretari, Giampietro, scrittore e storico dell’arte e Francesco Maria Zanotti, scienziato e poeta, figli del celebre attore Giovanni Andrea, che aveva fatto fortuna alla corte di Francia. In questi primi decenni del secolo, in una fase d’intenso sperimentalismo dominato

<sup>24</sup> J. Addison, «Spectator», n. 14, Friday, March 16, 1710-1711, London, Tonson, 1739, vol. I, pp. 68-70. Sull’intuito teatrale di Powell, vd. W.J. Lawrence, *Marionette Operas*, «The Musical Quarterly», X, 1924, 2, pp. 236-243.

<sup>25</sup> London, J. Roberts, 1715, *Introduction*, pp. XXVI-XXVII. La sostituzione di ‘Robert’ per il vero nome di Powell, ‘Martin’, fu fatta per rendere più efficace l’evidente satira su Robert Harley, conte di Oxford.

<sup>26</sup> F. Gregori, *Lo spazio anomico dell’eccesso: la satira urbana nel primo Settecento inglese*, «Prospero», X, 2003, pp. 33-54.

<sup>27</sup> Cfr. F. Fido, *L’avvocato di buon gusto. Nuovi studi goldoniani*, Ravenna, Longo, 2008, pp. 69-79; C. Goldoni, *Teatro di società*, a cura di E. Mattioda, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 3-39; P.D. Giovanelli (a cura di), *Goldoni a Bologna*, Atti del Convegno (Zola Predosa [BO], 28 ottobre 2007), Roma, Bulzoni, 2008.

dall'oralità, gli intellettuali erano spinti da questa moderna idea del gioco a cercare di costruire una cultura moderna, palestra di virtù civili e scuola di saperi tecnici.<sup>28</sup>

Quello che sembra attirare l'attenzione di Algarotti era proprio il meccanismo che regolava i movimenti dei burattini, generando l'illusione della loro vitalità. Come lui, se n'erano occupati matematici da Leonardo da Vinci a Gianello Torriani, ma fra tutti ci sembra degna di nota la testimonianza di Girolamo Cardano che, durante uno dei suoi viaggi, era giunto in Sicilia, dove dichiarava di essere rimasto colpito dalla bravura di due marionettisti che, ricorrendo a un meccanismo capace di utilizzare un solo filo, erano riusciti a far muovere due marionette di legno danzanti in perfetto unisono col canto.<sup>29</sup>

Si deve a Francesco Saverio Quadrio una descrizione dettagliata, tra le prime di questo genere, del teatro di burattini, cui il gesuita vedeva interessate non solo persone «grossolane», ma pure quelle «scienziate». Vi si ammiravano

uscire ed entrare, passeggiare e trattenersi come se vive persone fossero, i fantocci, che sono ordinariamente composti col capo di carta pesta, col busto e con le coscie di legno, con le braccia di corda, e con le mani e colle gambe di piombo. E tutti bene vestiti con serici drappi di vari colori, con le loro scarpette, cappelli, cuffie e altri ornamenti soliti nelle vive persone a vedersi.<sup>30</sup>

Non occorre ricordare che la Compagnia di Gesù aveva sempre affidato al teatro un'alta funzione educativa utile a modellare il comportamento della futura classe dirigente per i ruoli cui li avrebbe chiamati la scena del mondo. Il resoconto si arricchisce di particolari tecnici sugli allestimenti scenici che all'attenzione di Algarotti sembrano un'autentica celebrazione delle facoltà creative dell'*homo faber*, capace di muoversi tra la componente ludica e quella drammatica del meccanismo teatrale e del suo linguaggio.<sup>31</sup> Viene anzi il sospetto che l'orecchio straordinariamente esercitato di Algarotti sia stato mobilitato anche dalle pronunzie critiche di Emanuele Tesauro, che nel *Cannocchiale aristotelico* e nella *Filosofia morale* aveva creato un'analogia tra il comportamento verbale e il sistema di convenzioni regolato dalle liturgie di corte. La sua teoria dell'elocuzione arguta si apriva alle fallacie linguistiche dei giochi verbali, associando proprio l'inganno realizzato dal giocoliere che manovra le marionette all'attenzione tecnica e razionale delle scoperte dell'ottica.<sup>32</sup> Nelle pagine di Tesauro, che riscrive e aggiorna Aristotele con la logica sperimentale di Galileo, Algarot-

<sup>28</sup> Sul rapporto tra gioco e cultura, vd. J. Huizinga, *Homo ludens*, trad. it. di C. von Schendel, Milano, il Saggiatore, 1967 (ed. or. *Homo ludens*, Amsterdam, Pantheon, 1939); sul 'dilettantismo', M. Calore, *Il teatro in villa nel Settecento: splendore e crisi dell'aristocrazia bolognese*, «Strenna storica bolognese», xxxiv, 1984, pp. 71-95; G. Guccini, *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo*, in *Il teatro italiano del Settecento*, Bologna, il Mulino, 1988, vol. I, pp. 177-203.

<sup>29</sup> G. Cardano, *De rerum varietate libri xvii*, Basileae, H. Petri, 1557, l. xiii, cap. 63, p. 638. Su cui, cfr. Ph. Butterworth, *Magic on the Early English Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 131-134.

<sup>30</sup> F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1744, vol. III, parte II, l. II, dist. III, capo III, particella VII, p. 248.

<sup>31</sup> Sul teatro di Collegio, vd. A. Battistini, *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 185-238.

<sup>32</sup> Vd. P. Campanini, *Marionette barocche. Il mirabile artificio*, Azzano san Paolo (BG), Junior, 2004, pp. 94, 119, 128-129; e M. Arnaudo, *Sul significato del giocoliere nel 'Cannocchiale aristotelico' di Emanuele Tesauro*, «Studi Secenteschi», L, 2009, pp. 3-14.



ti, sia pure senza citarlo apertamente, aveva trovato un'idea del teatro come sintesi di rapporti precisi tra la realtà e l'immaginario, uno spazio in cui manipolare il linguaggio e plasmarlo secondo il ruolo imposto dalla vicenda, comica o drammatica. Un ethos scenografico che Lanham ha indicato con la nozione di *homo rhetoricus*, scegliendone a emblemi nella cultura occidentale Ovidio e Laurence Sterne.<sup>33</sup>

### 3. Il «Laocoonte de' Polcinelli»

Di questa esplorazione avviata da Algarotti tra i livelli della parola, in cui si confrontavano, in modo complementare, giudizio e ingegno, la maschera di Pulcinella ci offre una sintesi eloquente, testimoniata da una lettera inviata in quegli stessi anni al collezionista Pierre-Jean Mariette. Il conte veneziano nel suo viaggio pittoresco tra le ville della Romagna si era soffermato ad ammirare le decorazioni della villa del conte Cesare Merenda, a Forlì, e nel suo resoconto sostava sui disegni di Giovanni Agostino Ratti, il «Borchignano», che rappresentano 'la vita di Pulcinella': «Nel primo bruciasi la sua casa; ed egli, qual novello Enea, si salva per mezzo alle fiamme insieme con la sbigottita sua famigliola; dove a traverso della mezza maschera si vede il volto di Pulcinella mirabilmente atteggiato di lagrime di dolore».<sup>34</sup> Dopo aver letto l'esercizio di mock-epic di Addison, impegnato nelle combinazioni più libere e inquiete di registri diversi, l'accostamento tra il protagonista della commedia dell'Arte e il leggendario eroe troiano suona del tutto naturale, come, forse, la spiegazione addotta:

Tanto più mi chiamarono a sé così fatti disegni, quanto che io credo di possedere i più belli polcinelli del mondo, di mano del celebre nostro Tiepoletto. Il nostro comune amico abate di Saint-Non, così grande amatore di ogni cosa bella, ne ha voluto ricopiare alcuni: ed ella ne vedrà uno tra gli altri di schiena, che facendo acqua al muro si accorge di un mal giuoco fattogli dalla sua Licori; e in ogni parte della persona esprime così bene il dolore, che chiamar si potrebbe il 'Laocoonte de' Polcinelli'. E con questa picciola farsa finirà la seria mia lettera.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Per la nozione di 'homo rhetoricus' e quella complementare di «homo seriusus», vd. R.A. Lanham, *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*, New Haven-London, Yale University Press, 1976, pp. 1-36. Sul rapporto fra argutezza e ridicolo, *true e false wit*, che avvicina ancora Algarotti ad Addison, stiamo allestendo un contributo dal titolo *Francesco Algarotti e «la bruttezza che innamora»*.

<sup>34</sup> F. Algarotti, *Lettere sopra la pittura, Al Signor Giovanni Mariette a Parigi, Bologna 10 giugno 1761*, in *Opere*, cit., t. VIII, 1792, pp. 191-192. Il disegno menzionato da Algarotti è una rara acquaforte conservata negli 'Archivi di Teatro Napoli' (ATN), col titolo 'Pulcinella infelice', Coll. Torre di San Giorgio, III H I 23.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 191-192. L'incisione 'Punchinello facendo acqua', 222 × 142 mm, dalla collezione personale di Algarotti, passò a quella di Julius Lessing, direttore nel Kunstgewerbermuseum a Berlino. Infine fu acquistato dalla Galerie Cailleux di Parigi, poi se ne sono perse le tracce. Vd. A. Bettagno-M. Magrini, *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, Vicenza, Neri Pozza, 2002, vol. I, p. 283; V.S. Goldman, 'The Most Beautiful Punchinelli in the World'. A Comprehensive Study of the Punchinello Drawings of Giovanni Battista Tiepolo, A Dissertation presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, April 2012, Princeton, UMI n. 3499961, UMI Dissertation Publishing, ProQuest LLC, Ann Arbor, 2012, fig. 25, p. 481 ([si consulta anche on-line](#)).

L'amicizia che legava Algarotti a Giambattista Tiepolo, chiamato affettuosamente 'Tiepoletto', può spiegare come mai possedesse una raccolta di dodici acquarelli con «i più belli polcinelli del mondo» da esibire allo sguardo degli amici.<sup>36</sup>

I suggerimenti elargiti da Algarotti all'amico pittore nella realizzazione dei cicli di Villa Cordellina, nel 1740, i soggetti storici proposti per le tele da collocare nella Galleria di Dresda, due anni dopo, sono a loro volta ispirati a un ideale di compostezza eroica che Algarotti avrebbe chiamato da «sublime patetico».<sup>37</sup> Negli esercizi grafici di Tiepolo, che possiamo immaginare anche stavolta ispirati da Algarotti, la maschera perde il carattere irriverente che aveva negli *scherzi* di Anton Maria Zanetti e di Marco Ricci, per assumere le pose meditative e quasi tragiche di un antieroe. Pulcinella viene rappresentato con la bocca aperta in un urlo, l'orecchino di perla, la gorgiera, segno di nobiltà, e un cappello svettante, a cono lungo e senza falde. Mangia gnocchi, sfoga i bisogni corporei elementari e dorme. Se pure esprime le più elementari passioni dell'uomo, la caricatura opera una sorta di smascheramento dell'individuo, e, come auspicava la critica illuminista, diventa un momento di verità, opposta alla finzione delle favole, che oltrepassava le apparenze per puntare a una raffinata anti-idealizzazione dell'uomo.<sup>38</sup>

Anche Giandomenico Tiepolo, figlio di Giambattista, firmò centoquattro disegni dedicati alla storia di Pulcinella, chiamati *Divertimento per li ragazzi*. Algarotti tra i pezzi più enigmatici che arricchivano la sua collezione privata ne vantava uno dal titolo *Il mondo nuovo*, realizzato da Giandomenico in una prima versione nel 1757, oggi nella foresteria di Villa Valmarana, e anni dopo, nel 1791, una seconda per la sua dimora di Zianigo. Nel primo disegno Pulcinella appare spensierato in una scena di Carnevale veneziano, mentre una massa di popolani, nobili e borghesi, visti di spalle, in fila attende di curiosare attraverso una finestrella nel casotto del 'Mondo nuovo', dove una lanterna magica proietta immagini esotiche illustrate dal ciarlatano salito su di uno sgabello. Nel successivo, eseguito dopo anni di sconfitte economiche e militari, quando Venezia sembra oscillare tra un passato glorioso e un avvenire incerto, Pulcinella è l'unico personaggio di profilo, tra i tanti visti di schiena, accalcati ancora intorno alla baracca. Il teatro viene osservato al rovescio, dalle quinte anziché dalla platea; non è la maschera a esibirsi sul palco, sono gli spettatori a recitare senza saperlo, diventando oggetto d'indagine sotto l'occhio malinconico del pittore.

Il titolo dei dipinti alludeva a quelle scatole magiche, chiamate anche 'pantoscopi' o 'vedute d'ottica' i cui nomi, «illusions optiques», «perspective box», «peepshow», «guckkasten», testimoniavano la diffusione nell'intera Europa del Settecento. Algarotti doveva averne viste numerose a San Marco, nella piazza che per il Garzoni era diventata già da

<sup>36</sup> Vd. G.A. Selva, G. Volpato (a cura di), *Catalogo dei quadri, dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della Galleria del fu Sig. conte Algarotti*, Venezia, s.n.t., 1776, p. LIV.

<sup>37</sup> P. Pastres, *Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744*, «Studi Germanici», x, 2016, pp. 9-66; Id., *Le dediche agli scritti sulla pittura di Francesco Algarotti*, «Archivio Veneto», VI s., XIII, 2017, pp. 75-106. Per una nozione di 'sublime' molto simile, vd. A. Jolles, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 408-411.

<sup>38</sup> Vd. V.S. Goldman, *The Most Beautiful Punchinelli in the World'*, cit., pp. 202-210; e R. De Maio, *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, Milano, Sansoni, 1989.

tempo il luogo di ritrovo di ciarlatani e teatranti improvvisati come i «perspettivi, ovvero ottici» (disc. XXXV), invano minacciati d'espulsione da un bando del 1760.

Se la lanterna magica nel Seicento offriva un compendio d'immagini legate alla fantasia popolare nutrita dai racconti dei pellegrini e dei viaggiatori medievali, il pantoscopio nel secolo successivo era invece un teatro in miniatura che traduceva e divulgava lo spirito dell'*Encyclopédie*, sostituendo all'arte combinatoria e analogica moderne bussole della navigazione verso i paesi descritti nei loro viaggi da esploratori e intellettuali come Louis-Antoine Bougainville e Goethe. Regalava, diremmo, il Gran Tour più economico che esistesse attraverso la storia e il mondo conosciuti. Ecco perché nei *Rusteghi* di Goldoni, Lunardo e Simone che si fanno vanto di non conoscere una commedia, di dormire all'opera, di aver risparmiato denaro e rifiutato, fin da bambini, il 'Mondo nuovo', scelgono l'emarginazione e l'autoesclusione sociale.<sup>39</sup>

La presenza del 'Mondo nuovo' tra le collezioni di Algarotti non sembra dunque dettata dal desiderio di stare al passo col mercato dei consumatori o di interpretare alacramente il loro gusto, ma piuttosto collocarsi alla luce di un edonismo intellettuale in tutto corrispondente a una poetica del piacere sereno che del riso fa ironia. È proprio Pulcinella con la sua camera ottica a ricondurci infatti nei territori del paradigma teatrale dell'apparenza consapevole, in cui Algarotti, autore di una riforma del melodramma che anticipa quella di Gluck, si muove con consumata perizia, tra gioco e razionalità, e si rivolge così agli aspiranti pittori:

Per via di una lente di vetro e di uno specchio si fabbrica un ordigno, il quale porta la immagine o il quadro di che che sia, e di un'assai competente grandezza, sopra un bel foglio di carta dove altri può vederlo a tutto suo agio, e contemplarlo. E cotesto occhio artificiale, Camera Ottica si appella. Non dando essa l'entrata a niuno altro lume fuorché a quello della cosa che si vuol ritrarre, la immagine ne riesce di una chiarezza e di una forza da non dirsi.<sup>40</sup>

Quest'«occhio artificiale», che Algarotti accosta al telescopio e al microscopio, tanto celebrati dalla poesia barocca, aumenta le potenzialità del cristallino e della retina, di cui ha dato, nel passo che precede il nostro testo, ragguagli tecnici mai sottratti all'uso economico dell'informazione. La camera ottica, aggiunge Algarotti, è apprezzata dal pittore di prospettiva, «per ciò che si spetta agli sfuggimenti, agli scorci, allo sfondato del quadro, e per essa, ajutata che sia dalla lineare, riescono 'dolci cose a vedere, e dolci inganni'». <sup>41</sup> E, per esemplificare gli effetti di questa pittura parlante, sceglie e adatta proprio un verso del se-

<sup>39</sup> Cfr. C.A. Zotti Minici (a cura di), *Il Mondo Nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, Milano, Mazzotta, 1988; Id., *Dispositivi ottici alle origini del cinema. Immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*, Bologna, Clueb, 1998, pp. 79-81, anche a proposito del poemetto in ottave *Il Mondo Novo* di Goldoni.

<sup>40</sup> F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, Livorno, M. Coltellini, 1763, p. 67.

<sup>41</sup> Ivi, p. 191, su cui vd. C. Occhipinti, *Percorsi settecenteschi nella cultura figurativa europea. Il Piranesi, Mariette, Algarotti*, Roma, Universitalia, 2013.

condo canto della *Gerusalemme liberata*, dove il magico e il reale, l'instabilità e la coesione si sfidano, ma si implicano continuamente.<sup>42</sup>

Di questo processo d'osmosi tra realtà e finzione, in cui l'occhio dello spettatore governa lo spettacolo, mentre lo ammira, Algarotti ha modo di parlare anche in una pagina importante del *Saggio sopra l'opera in musica*, dove, a proposito dell'impiego artistico della luce, sostiene che il lume va «compartito qua più e là meno». Gli oggetti, nella sua mente, s'insediano in uno spazio vero, entrando a far parte di una realtà misurabile, e anche quando nella rappresentazione entra l'esotico o l'illusionismo, non per questo cessa di essere scientifico. Si ascolti:

Ben può ognuno ricordarsi di que' teatrini che vanno sotto il nome di vedute Ottiche Matematiche [che] sogliono rappresentar porti di mare, combattimenti tra armate navali e simili altre cose. Il lume vi è introdotto a traverso di carte oliate, che ne smorzano il troppo acuto; e la pittura ne viene a ricevere un tale sfumamento, un tale accordo, che nulla più. Ed io mi ricordo, in occasione di uno di que' sepolcri che soglionsi fare in Bologna, di alcune grossolane pitture di quadratura ch'erano su per li muri della Chiesa, e di alcune statue che meglio si direbbero fastellacci di carta, le quali, ricevendo similmente il lume a traverso di certe carte oliate poste ne' lunettoni, parevano finite con l'anima, benché vicine all'occhio, e di purissimo marmo.<sup>43</sup>

I riferimenti di cui è ricca la citazione, in particolare le carte oliate usate per raggiungere effetti di trasparenza, esprimono il bisogno di conferire unità al quadro visivo, regolando l'intensità della luce come fa il pittore – ma anche un coreografo – che manipola i colori e i volumi per realizzare una scena armoniosa. Né sfugge la predilezione, tutta galileiana, dei dettagli, che immergono la logica raffinata della teoria nel mondo concreto degli oggetti quotidiani. Algarotti, convinto che la danza «ha da dipingere continuamente col gesto», a sua volta era pittore di bozzetti e abile incisore, e aveva quindi le carte in regola per affermare con decisione che «nel mescolare il vero col falso ci vogliono le più grandi cautele e finezze perché l'uno non smentisca l'altro e il tutto paja di un pezzo».<sup>44</sup>

#### 4. «In guisa tal, che l'ape sembra un drago»

Giunti alla tappa finale della nostra inchiesta, dovrebbe risultare chiaro che l'esplorazione dell'immaginario ludico e quella, parallela, della visione scientifica, per Algarotti, educato al

<sup>42</sup> Ivi, p. 69; modifica T. Tasso, «Dolci cose ad udire, e dolci inganni», in *Gerusalemme liberata*, II, LXIX, v. 551. Sull'importanza di Tasso e del coinvolgimento sentimentale dello spettatore nella poetica di Algarotti, vd. G.M. Anselmi, *L'immaginario e la ragione*, cit., pp. 80-81.

<sup>43</sup> F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, M. Coltellini, 1763, pp. 68-69. Forse un'eco del «fastel» ariostesco, in *Orlando furioso*, x, 19, v. 4. Su queste dichiarazioni, che anticipano la riflessione di Francesco Milizia e Jean-G. Noverre, vd. C. Grazioli, *Luce e illuminotecnica a teatro tra XVIII e XIX secolo*, «Maske und Kothurn», LIV, 2008, 3, pp. 51-66; A. Peroni, *Alla corte di un principe 'caro alle Muse'. Francesco Algarotti e le riforme del melodramma*, «Studi Settecenteschi», xxiii, 2003, pp. 83-147.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 54 e 68. Vd. M. Santifaller, *Alcuni "griffonages" su stagno di Francesco Algarotti e la grafica di Giambattista Tiepolo*, «Arte Veneta», xxxii, 1977, pp. 135-144; P. Pastres, *I disegni inediti di Francesco Algarotti ed il capriccio con San Francesco della Vigna di Antonio Visentini, Francesco Zuccarelli e Giambattista Tiepolo*, «Atti dell'Accademia 'San Marco' di Pordenone», xvii, 2015, pp. 553-586.

sensismo di Locke, si devono iscrivere entro i segni e le leggi della natura. Ciò che le muove non è infatti il piacere della stravaganza mistificatrice, quanto l'attenzione tecnica e razionale. Ci soccorrono, una volta di più, alcune pagine in cui recensisce per Eustachio Zanotti, successore del Manfredi nella cattedra di astronomia e elegante scrittore, *Le api* di Giovanni Rucellai. Considerato l'archetipo della poesia agronomica e didascalica del Settecento, noto anche agli studiosi di zoologia, il poema di Rucellai, uscito nel 1539, può anche considerarsi l'esordio della descrizione microscopica, ricco com'era di osservazioni sulle membra delle api esaminate con l'ausilio di uno specchio concavo, che ne ingrandiva le proporzioni «in guisa tal, che l'ape sembra un drago». <sup>45</sup> Rucellai esaltava il carattere sorprendente delle immagini ingrandite da questo strumento di metamorfosi mirabili, mentre per Algarotti

con quel suo microscopio ha veduto delle proboscidi e delle spade che le api non hanno di sorte alcuna, e non ha saputo vedere quelle piccioline trombe che ne mostrano i nostri microscopi, con cui elle suggono il mele da certi follicelli de' fiori; e que' cucchiarini, con che raccolgono da' fiori quella polviglia, che è la materia della cera; e simili altre cose belle che hanno raccolto i naturalisti intorno a questo ingegnossissimo e nobile insetto.<sup>46</sup>

Nel concertare questo enunciato, dove accanto all'effetto straniante dell'ironia convive il gusto del termine tecnico, Algarotti doveva avere in mente le pagine dell'*Apiarium* di Federico Cesi del 1625 o la splendida tavola della *Melissographia*, rappresentante un trigono di api, emblema del Barberini, offerta dall'intero consorzio linceo a papa Urbano VIII. E poiché la nozione di progresso che Algarotti ricava dalla scienza è la costruzione di una 'macchina' cui tutti contribuiscono con la loro opera, dal suo archivio mentale non potevano mancare neppure le pagine del *Persio tradotto in verso sciolto*, pubblicato da Francesco Stelluti nel 1630, dove il suo sguardo, abituato a pesare gli oggetti, avrà sostato sull'illustrazione realizzata da Matteo Greuter, raffigurante l'imenottero in una visione d'insieme ingrandita e in alcuni dettagli, che diventa il manifesto di una rivoluzione nella mentalità e nel metodo osservativo. Tutte queste riflessioni, con l'armatura lessicale ed esemplificativa che le accompagna, ci portano nelle sale accademiche e in quelle della corte fiorentina, dove Francesco Redi nella lettera sulle *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti* (1668) in più occasioni avevano avuto modo di smentire Rucellai che, seguendo Virgilio, aveva sostenuto la tesi della nascita delle api dalle carni putrefatte di un toro.

Si capisce bene, a questo punto, perché, a differenza di Rucellai, incapace di separare ricerca scientifica e pratica spettacolare, per Algarotti e per gli uomini di scienza, tra i quali egli si annovera, il microscopio sia la «bussola de' filosofi» che avrebbe permesso un viaggio nella conoscenza di un universo estremamente ridotto, come il telescopio aveva propiziato le nuove avventure siderali, fondendo insieme il ricordo delle imprese gloriose di Galileo con l'esperienza di un paziente lavoro quotidiano. E con una di quelle formule che gli riuscivano tanto bene, osservava: « se l'occhio di una mosca, che pare una picciola promi-

<sup>45</sup> G. Rucellai, *Le api* [1539], Bologna, D. Guidotti e G. Mellini, 1746, v. 984, p. 176, su cui vd. V. Ilardi, *Renaissance Vision from Spectacles to Telescope*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2007, pp. 45-46.

<sup>46</sup> F. Algarotti, *Lettera al Signor Eustachio Zanotti, Astronomo dell'Istituto a Bologna, Potsdam 15 maggio 1747*, in *Opere*, cit., t. IX, pp. 121-129; vd. il commento in M.L. Altieri Biagi, B. Basile (a cura di), *Scienziati del Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, pp. 606-610.

nenza quasi che informe, si guarda col microscopio, egli apparisce non esser che un composto di migliaia e migliaia di piccioli occhi, come alcune stelle nebulose nel cielo si vedon col cannocchiale esser un formicaio di migliaia di piccole stelle». <sup>47</sup>

L'enfasi immaginosa con cui si chiude il frammento ci potrebbe condurre a riflettere su quella «poesia della scienza» di cui Algarotti offre spesso esempi cospicui. In realtà ogni «provincia» del sapere per il veneziano richiede un codice, un *medium* appropriato. I confini del linguaggio figurato e di quello referenziale sembrano segnati con maggiore ricchezza di rilievi in una missiva vergata nel febbraio del 1746, dove lo scrittore ha l'agio di sfoderare le armi della sua arguzia satirica parlando della polemica che aveva visto Newton accusato di aver rubato a Isaac Voss la teoria della natura composta della luce. La disputa, racconta, lo aveva incuriosito al punto di procurarsi una copia del *De natura lucis* di questo «erudito, antiquario, teologo». <sup>48</sup>

Il lettore si avvede già da questo preambolo e dall'armamentario retorico sfoderato che Algarotti mira a ridurre la burbanza del Voss, riconoscendogli con finta compunzione una sequenza impressionante di titoli volta a smascherare la sua tesi declassata al rango di pasatempo. Per Algarotti, chi legga le sue pagine si accorge subito che «potrebbero quelle parole aver virtù di abbagliare coloro che non hanno la vista così sottile, o che in quel libro altro appunto leggere non vi vogliono che quelle sole parole. [...] Il non toccar l'ottica sarebbe per lui stato il migliore; e il non entrare similmente in cose astronomiche». <sup>49</sup> La riduzione scalare di questo 'indovino', che crede di saper 'penetrare' i segreti della natura, ma non riesce a comprendere quanto l'ottica sia un settore complementare all'astronomia e alla geografia, avviene sull'asse metaforico della vista; le parole di Voss hanno la virtù di «abbagliare» e, quindi, di oscurare le cose.

Dall'incapacità di utilizzare strumenti osservativi appropriati, quali il prisma, «coltello anatomico della scienza dell'ottica», che assicura la precisione necessaria per condurre queste esperienze, derivano al Voss grossolane fallacie, involte in una densa cortina fumogena, simbolo eloquente di un sapere misterico e inutile, che degrada comicamente questo studioso a mago rinascimentale – o se si preferisce, a maschera di docente ancorato al paradigma aristotelico - dal linguaggio volutamente incomprensibile. <sup>50</sup>

Fatto è, precisa Algarotti, che la vera fonte di Newton erano state proprio alcune osservazioni trovate nella *Micrographia* del Hooke e poi perfezionate. La nozione di progresso che Algarotti ricava dal metodo di Newton non ha nulla di rivoluzionario, perché riafferma, con il rispetto della tradizione, il valore del passato, e viene quindi assunto a paradigma di quel lungo viaggio alla ricerca di 'indizi' che, secondo il venerato Bacone, è la strada

<sup>47</sup> F. Algarotti, *Il newtonianismo per le dame, ovvero Dialoghi sopra la luce e i colori*, Napoli [ma Venezia], S. n. [ma G. Pasquali], 1737, p. 114.

<sup>48</sup> F. Algarotti, *Lettera al Signor Marchese [...], Dresda 26 febbrajo 1746*, in *Opere*, cit., t. IX, pp. 66-77. La missiva ricompare, con data diversa, nelle «Nuove Memorie per servire all'istoria letteraria», vol. XIII, t. I, datata *Di Villa 26 febbrajo 1759*, pp. 296-304; Algarotti, che su questi temi sarebbe tornato nel *Saggio sopra il Cartesio*, allude a J. Vossius, *De lucis natura et proprietate*, Amstelodami, Apud L. & D. Elzevirios, 1662.

<sup>49</sup> Ivi, p. 67.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 71-72.

verso il progresso del sapere, in un clima di cooperazione che dovrebbe ricusare la polemica *ad hominem*.<sup>51</sup>

Il lettore percepisce sottotraccia l'archetipo del *Saggiatore* e la sua battaglia contro quelle che Galileo aveva chiamato «girandole verbali». Anche nella prosa di Algarotti la domestica naturalezza ubbidisce a un piano di proselitismo culturale mai dimentico del vincolo strettissimo tra scienza e vita civile. C'è differenza, puntualizza infatti, tra l'ipotesi di una novità e l'invenzione della novità stessa, tra il linguaggio del vero e quello dei paralogismi. E conclude con una riflessione metalinguistica:

Inventori in filosofia hanno a chiamarsi non quelli che gittano sulla carta un pensiero o una conghiettura, ma quelli che considerano un principio da ogni lato, lo appropriano a' fenomeni, e con la scorta della geometria la corrispondenza dimostrano in tutte le particolarità e minutezze della causa agli effetti. [...] Tale è il linguaggio della precisione e della verità.<sup>52</sup>

Ed ecco, in fine di lettera, affacciarsi, come un attore a fine recita, il Voss, maestro di greco di Cristina di Svezia, che

non attese mai allo studio della natura, e diede di che ridere quando uscì volle dalla sua sfera, e inframmettersi di dar sentenza nelle materie scientifiche. Era uomo di grande erudizione così profana come sacra; ma un cervello bizzarro, che beveasi facilmente, e prendeva a sostenere qualunque opinione, purché avesse dello strano e del mirabile. [...] La frega di dir cose fuori de' sistemi che correvano al tempo suo, ha fatto che e' siasi in qualche asserzione riscontrato col vero, benché egli l'abbia derivata da' falsi suoi principj, come appunto i maniaci si abbattono talvolta a fare una qualche azione da filosofi.<sup>53</sup>

Il volto saturnino del letterato «chiuso nella sua sfera» nel secolo dei Lumi si secolarizza, ma sotto lo sguardo divertito di Algarotti con uno sberleffo linguistico si trasforma in maschera grottesca e la pagina diventa 'magicamente' il palcoscenico di una rappresentazione ludica che invita lo spettatore a entrare nella dinamica del suo intreccio teatrale.

denise.arico@righibo.istruzioneer.it  
(Liceo scientifico statale «A. Righi» – Bologna)

<sup>51</sup> Vd. R. D. Purrington, *The First Professional Scientist. Robert Hooke and the Royal Society of London*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2009, pp. 135-145.

<sup>52</sup> F. Algarotti, *Lettera al Signor Marchese*, cit., p. 75.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 76-77. Algarotti aveva reperito queste notizie in J.-P. Nicéron, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres*, Paris, Briasson, 1730, t. XIII, pp. 127-143, su cui E. Jorink-D. van Miert, *Isaac Vossius (1618-1689) between Science and Scholarship*, Leiden-Boston, Brill, 2012.