

Introduzione

«Vegga sventura»¹. Basterebbe questa laconica confessione al Mazzuchelli sulla versione francese del *Newtonianismo* (1738) a inquadrare lo stato d'animo con cui Francesco Algarotti, nel 1745, aveva dato alle stampe le sue osservazioni critiche sull'*Eneide* di Annibal Caro, proponendole addirittura in doppia e accresciuta edizione. O, almeno, basterebbe, a patto di collocare le *Lettere di Polianzio* nella loro giusta dimensione: non un mero esercizio di stile, apparentemente cattedratico e calcolato, bensì un sintomo di insofferenza verso questioni, ipotesi e soggetti d'indagine storico-letteraria arrivati a un punto massimo e insostenibile di saturazione; una crisi, insomma, un luogo di passo, cruciale nella maturazione del suo sistema critico ed estetico.

Ancora nella stampa Coltellini – a cui approdano dopo ben vent'anni dalla prima edizione, nel 1765 –, e malgrado le continue riscritture che talvolta cancellano di netto interi decenni di prove e risistemazioni stilistiche (la Pasquali del 1757), le *Lettere* ci lasciano un'istantanea piuttosto fedele del progressivo declino (si legga: metamorfosi) di questa prima fase critica. Certo, non si tratta proprio dell'Algarotti più primitivo, che è anche il meno immediato da definire vista la carenza di documenti che caratterizza la storia del *Petronio* (su cui non torniamo qui) e, con la sua, quella di altri ipotetici nuclei variamente dispersi;

¹ Francesco Algarotti a Gianmaria Mazzuchelli (da Venezia, 17 marzo 1751), in Id., *Opere*, edizione novissima, t. IX [1794], Carlo Palese, Venezia 1791-1794, p. 182.

ma, almeno, intercetta già certi interessi tematici (e, con essi, culturali, oltre che di stile) destinati a una lunga fortuna. L'idea delle *Lettere* risale del resto a un periodo denso di sperimentazioni, pressoché contemporaneo (al massimo, di poco slittato in avanti) ai primi sondaggi 'pubblici' che Algarotti compie proprio in campo letterario². Siamo più meno tra il 1742 e il 1745: mentre i focolai teorici della fallita traduzione del *Bellum civile* petroniano, quasi irriconoscibili, vanno a scomparire o scivolano da un progetto editoriale all'altro, Algarotti di fatto lavora alla (lenta, graduale) messa a sistema delle sue inchieste poetiche. Da un lato, complice la commissione ricevuta da Augusto III di Polonia, lavora alacremente alla curatela postuma dell'opera di Stefano Benedetto Pallavicini (1672-1742), traduttore incoerente e quasi *à la mode* di Orazio; il che vale a dire: ha un'ennesima occasione di affinare la propria diffidenza verso la sostenibilità artistica (diremo così, almeno al momento) dell'oggetto-traduzione, con un'iniziativa di stampa che peraltro, dato non secondario, si concretizza nei quattro volumi delle *Opere* proprio nel 1744, a ridosso se non quasi in concomitanza delle *Lettere*³. Dall'altro, dismessi i panni di editore-filologo e, con essi, tutti quei vincoli autoriali che si devono a una qualsiasi operazione editoriale di taglio celebrativo, progetta e, appunto, mette a segno la polemicissima e provocatoria stroncatura dell'*Eneide* pre-baroccheggianti («marinesc[a]», «fredd[a]», «sconci[a]», «pueril[e]») di Caro.

Se le riflessioni critiche su Pallavicini, anche per comprensibili motivi di "convenienza" (editoriale, politica, culturale e sociale)⁵, restano fedeli all'idea di poter ragionevolmente discutere la bontà delle traduzioni poetiche per dedurne, dopo continui e sistematici sondaggi sul campo, una sorta di norma universale, che possa racchiudere in una chiara formulazione i criteri capaci di garantirne tenuta, solidità estetica, in ogni futuro approccio letterario; lo stesso non può tuttavia dirsi dell'impegno su Caro. In altre parole, si tratta di una prospettiva di intervento teorico-applicativo che si rivela profondamente inadatta agli spazi che

² Per un inquadramento biobibliografico e critico di Algarotti, oltre alle varie edizioni delle opere, cfr. almeno le voci in *EI* (a cura di Garzia Raffa e Luigi Tosi) e *DBI* (a cura di Ettore Bonora), quindi: M. Pastore Stocchi, G. Pizzamiglio (a cura di), *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti (1712-1764)*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2014; D. Mangione, *Il demone ben temperato. Francesco Algarotti tra scienza e letteratura, Italia ed Europa*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018 (e-book).

³ Stiamo ad oggi risistemando i materiali pallaviciniani di Algarotti, perciò al momento dobbiamo rimandare alla consultazione della nostra tesi di dottorato.

⁴ F. Algarotti, *Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, in *Id., Opere*, t. V [1765], per Marco Coltellini, in Livorno 1764-1765, pp. 221 e 277 (vd. *infra*, pp. 56 e 59).

⁵ Per via la commissione imperiale (visto il ruolo di palazzo di Pallavicini: *segretario, consigliere e poeta della maestà di Augusto III re di Polonia, elettore di Sassonia*, come recita il titolo del ragguaglio biografico posto a inizio del t. I delle *Opere* Pasquali) e per via della comune appartenenza all'Arcadia (centrale nella carriera del poeta patavino, nella costruzione della sua fortuna); elementi ai quali e, va convintamente riconosciuto, a sgombrare soprattutto ogni sospetto, la tenera e sincera *pietas* verso l'autore patavino.

le *Lettere di Polianzio* esigono dal dibattito inter-nazionale sul costume letterario e civile dell'epoca moderna, giacché ne evidenzia solo stridenti distonie, ineliminabili, che anzi disordinano le coordinate del discorso poetico e le sue basi argomentative, sfuggendo a ogni facile categorizzazione. Il «microscopio dello spirito»⁶ che rivela le minime increspature del testo poetico e delle sue forme, di fatto, spinge il discorso verso un punto di rottura definitivo.

Vero è che, come nel caso dei primi esperimenti letterari, nelle *Lettere di Polianzio* la traduzione in quanto *genre* resta un elemento imprescindibile e ancora sufficientemente autonomo (sicuramente più che nel caso dell'Orazio intravisto nella versione rassetata della *Vita di Stefano Benedetto Pallavicini* di un decennio più tardi). Le *Lettere*, nella loro veste di micro-epistolario fittizio, cifrato in una trama onomastica arcadico-galante⁷, hanno infatti lo scopo principale di discutere e demolire l'*Eneide* di Annibal Caro proprio in quanto traduzione; inoltre, Algarotti tende ad applicare al testo più o meno le stesse tecniche di lettura (e di analisi didascalica, *ad verbum*) che aveva adottato nelle *Riflessioni* sull'Orazio di Pallavicini.

Divisa in tre sezioni, che accolgono in misura tendenzialmente disomogenea⁸ un insieme di nove missive ipoteticamente spedite dal Veneziano⁹ nell'arco di circa tre mesi (dal 4 settembre al 14 dicembre 1744), l'opera infatti giudica l'*Eneide* sulla base di una griglia retorica e stilistica già sperimentata per le pallaviciniane *Satire ed Epistole*. Interi poscritti e intere porzioni del corpo-lettera sono occupati da schede bilingui intervallate da chiose e giudizi di diversa estensione e dal diverso corollario bibliografico (che solitamente si rifà ai commentatori antichi e agli editori-traduttori francesi); e le porzioni di testo incriminate, «manifest[e] pruov[e]»¹⁰ di un'operazione controversa, sono indicizzate sotto le tre, canoniche, famiglie di errori a cui era stata già ricondotta la sintomatologia generale del testo tradotto:

1. gli *abbagli* («grossolan[i]») ¹¹ nell'interpretazione grammaticale del testo, come potrebbe essere il caso del fraintendimento del valore tempo-

⁶ F. Algarotti, *Lettere di Polianzio...*, cit., p. 289 (vd. *infra*, p. 118).

⁷ Ma non soltanto: non va trascurato il riferimento alla figura di Pollione nella dedica di Thomas Gray, che avrà anche un'eco più tarda nel *Saggio sopra la rima*, e anzi già dalla versione più remota. Per un Algarotti politico vd. l'introduzione di Bartolo Anglani al *Saggio sopra Orazio*, Osanna, Venosa 1991, pp. 15-17 e 31.

⁸ Tuttavia, le tre scansioni interne derivano dalle tre *plaquettes* originarie, le quali, benché contenessero un numero variabile di lettere (tre nella prima sezione, due nella seconda, quattro nell'ultima), presentavano esattamente la stessa lunghezza. Per i dettagli vd. *infra*, pp. 153-156.

⁹ Soltanto la versione intermedia del 1757 indica i luoghi di Paluello e Venezia.

¹⁰ F. Algarotti, *Lettere di Polianzio*, cit. p. 281 (vd. *infra*, p. 112).

¹¹ Ivi, p. 190 (vd. *infra*, p. 33).

- rale di *ubi* in Verg., *Aen*, V, v. 126, che ricorda gli equivoci pallaviciniani sul senso letterale e univoco di *substringere aurem* di Hor., II, V, v. 95¹²;
2. gli «esempi [...] di luoghi ne' quali ha il Caro con bassezza tradotta l'altezza del canto virgiliano»¹³, cioè o andando a macchiare con «inezie»¹⁴ e «scon[ezze]»¹⁵ il *sacer pudor Vergilii* – quello del dramma di Didone – o andando a *slungare* e *snervare* i concetti tersi ed essenziali dell'originale, attribuendo insomma un tono puerile e pre-baroccheggianti al registro sostenuto del poema (di contro, si pensi alla «immaginetta del vaporoso orizzonte» di Hor., *Ep.*, II, XVI, vv. 6-7, che nella resa di Pallavicini «svanisce del tutto, come certi colpi maestri, e che danno anima al quadro, svaniscono il più sovente nelle copie»¹⁶;
 3. i casi in cui Caro «ha peccato contro il costume, mescolando alle antiche cose non so che di moderno»¹⁷ e provocando quello «sconcio miscuglio»¹⁸ che ricorda la «dissonanza»¹⁹ di un *toupet* o di una spolverata di cipria che, per una scena di toeletta tipicamente moderna, irrompono in Hor., *Sat.*, II, VII, vv. 34-35²⁰, e sono quindi la causa di uno di quei veri e propri «mostri [...] fra' parti d'ingegno»²¹ di cui ad Algarotti capita più volte di parlare.

In questo modo, le *Lettere* diventano molto facilmente un assemblaggio di episodi critici o, meglio, un'analisi condotta e presentata per *saggi*²². Al massimo (ma questo vale per le edizioni Albrizzi-Coltellini, assai meno per la versione Pasquali del 1757, quella intermedia), vi si possono riconoscere e mettere in relazione proprio strutture chiuse, circolari e ricorrenti, che soltanto attraverso l'estravaganza di alcuni passaggi delle *Lettere novelle* e, nell'insieme, delle *Lettere ultime* si può dire che autorizzino un effettivo senso di lettura lineare e progressivo. Entrando tuttavia nel loro meccanismo (strutturale, tematico, lin-

¹² Ivi, pp. 191-192 (vd. *infra*, p. 34). Per Pallavicini vd. la *Vita di Stefano Benedetto Pallavicini*, in Id., *Opere*, cit., t. VIII [1765], p. 11, e le *Riflessioni intorno alla traduzione delle Pistole e Satire d'Orazio*, in S.B. Pallavicini, *Opere*, t. II, appresso Giambattista Pasquali, in Venezia 1744, (e, al momento, la nostra tesi di dottorato).

¹³ F. Algarotti, *Lettere di Polinzio...*, cit., p. 224 (vd. *infra*, p. 63).

¹⁴ Ivi, p. 220 (vd. *infra*, p. 45).

¹⁵ Ivi, p. 277 (vd. *infra*, p. 59).

¹⁶ F. Algarotti, *Riflessioni...*, cit., p.n.n.

¹⁷ F. Algarotti, *Lettere di Polinzio...*, cit., p. 224 (vd. *infra*, p. 63).

¹⁸ *Ibidem* (vd. *infra*, sempre *ibidem*).

¹⁹ F. Algarotti, *Riflessioni...*, cit., p.n.n.

²⁰ Ivi, pp.n.n.

²¹ Ivi, p.n.n.

²² Secondo Bonora le *Lettere* «non hanno l'ambizione di riuscire formalmente organiche» (E. Bonora, *Consensi e dissensi intorno all'«Eneide» del Caro*, ora in Id., *Stile e tradizione. Studi sulla letteratura italiana dal tre al cinquecento*, Istituto editoriale Cisalpino, Milano-Varese 1960, p. 93). Sui tre criteri di lettura e decostruzione nelle *Lettere* vd. le puntuali osservazioni di D. Mangione, *Il demone ben temperato...*, cit., pp. 33-35.

guistico), le *Lettere di Polianzio* sono un'opera molto più complessa e innovativa di quanto appaia. La stessa rilettura del Caro è infatti in larga parte una sorta di pretesto (ottimo, naturalmente) per aprirne una che, attaccando frontalmente l'*Eneide*, ricade in obliquo sulle frange del (mal)costume critico ed estetico dell'intera modernità.

Criticare Caro come autore concettoso e prebarocco chiaramente rientra fra le intenzioni di Polianzio, il quale – da uomo del suo tempo – non poteva non riconoscere o stigmatizzare determinati atteggiamenti stilistici. Le *Lettere* giudicano l'*Eneide* il prodotto di una mentalità artefatta, che conferma la decadenza, rispetto all'antichità classica rappresentata dalla figura ieratica di Virgilio, di una modernità costretta (o auto-costrettasi) in una poetica a dir poco minore, attratta da preziosi giochi tecnici ed eruditi, ma nei fatti autoreferenziale e vuota, fondata insomma su una sensibilità stilistica che appare già di fatto sbilanciata verso le soluzioni intollerabili del Barocco (di qui, i riferimenti al «Virgilio marinesco» e alla fortunata categoria dei *bischiacci* fonololessicali)²³.

Allo stesso tempo, tuttavia, la critica di Caro si sovrappone in modo molto fluido e quasi del tutto naturale all'intero contesto culturale che, nei secoli successivi alla pubblicazione dell'opera, ha fondamentalmente avallato il suo messaggio ideologico ed estetico. Ivi compresi gli stessi intellettuali primo-settecenteschi (Crescimbeni, Salvini ... direttamente menzionati nel testo), che non a caso sono i destinatari di invettive o di richiami ironici che colpiscono con molta precisione tra file e file di «sapienti» che pronunciano responsi censori «dal tripode e dalla sacra cortina»²⁴, che si sono autoproclamati guardiani «de' cinquecentisti, e molto più de' trecentisti maestri loro»²⁵, e che sembrano aver giurato di far da cerberi, di essere pronti a inquisire *a priori* ogni minima eterodossia, perché «nelle fredde tombe [nessuno osi] violar le sacre ceneri de' morti»²⁶. Quello di Bembo, Caro o Castelvetro è insomma un mondo erudito che genera alcune perplessità che vanno ben oltre la loro epoca, soprattutto perché trovano una sorprendente vitalità nel contesto primo-settecentesco. In una realtà di per sé in continuo fermento, fatte poche e trascelte eccezioni (Muratori e Zeno, fondamentalmente), i grandi riformatori della cultura si mostrano infatti piuttosto passivi di fronte a un testo così distante per stile e per interpretazione delle vicende di Enea dal suo originale e dal gusto rinnovato che cerca di reagire proprio al Barocco. Pur essendosi «purgat[i]» «dalle sozzure del Seicento» i lettori e i critici contemporanei «pa[iono] – scrive Polianzio – non conceder gran fatto a se stess[i] la libertà di esaminare: quanto sever[i] co' seicentisti, altrettanto de' cinquecentisti, e molto più de' trecentisti maestri loro,

²³ Per la forma retorica dei *bischiacci*, vd. il commento (principalmente *infra*, p. 53n.). Per la citazione, ivi, p. 221 (vd. *infra*, p. 59).

²⁴ Ivi, p. 245 (vd. *infra*, p. 82).

²⁵ Ivi, p. 251 (vd. *infra*, p. 87).

²⁶ Ivi, p. 245 (vd. *infra*, p. 82).

ciec[hi] ammirat[ori]»²⁷; e l'*Eneide*, per questo, continua ad essere celebrata come uno dei capidopera della modernità, consacrata in forma di modello «ormai dall'approvazione non interrotta di presso che dugento anni»²⁸. Lo aveva del resto già indicato molto chiaramente il Bonora: l'«idea stessa di classicismo a cui si richiamavano gli arcadi [...] mal disponeva a una critica organica dello stile barocco e a un'interpretazione delle origini storiche del fenomeno e, in particolare, dei rapporti tra il Seicento e il Cinquecento»²⁹.

Un'ottica simile, figlia di «un'attitudine mentale profonda, radicata e poco convenzionale fra letterati italiani»³⁰, comincia quindi già a creare un disorientamento ideologico notevole, che mette in luce delle criticità molto più serie: una fragilità estetica diffusa e quasi congenita a tutta la cultura moderna. Cos'è infatti che interessa ad Algarotti? Alla fine dei giochi, in quale direzione vanno i lunghi cataloghi bilingui e, insieme a questi, tutti quei paragrafi di prosa, teorica e/o analitica, che li intervallano e li racchiudono, sigillati dal gentile formulario epistolare? Perché, ad esempio, su cosa l'antecedente delle *Riflessioni* e queste *critiche osservazioni* siano simili è abbastanza chiaro, lo abbiamo visto poco sopra. Ma cosa le distingue? Su cosa Algarotti concentra realmente le sue inchieste poetiche? Cos'è che viene portato all'attenzione di Ermogene e degli altri lettori? Cosa rende l'*Eneide* un'opera di plagio, un'appropriazione «marinesc[a]», «fredd[a]», «sconci[a]», «pueril[e]»³¹ del poema di Virgilio e, quindi, quasi un corpo estraneo alle faccende di bella (e buona) letteratura? Scorrendo i cataloghi folti di citazioni, si evince abbastanza presto che esiste una categoria di errori, un vizio pregiudiziale, che richiama il più delle volte le attenzioni di Polianzio. È chiaro fin dalle prime battute: la critica, distanziandosi così dalle *Riflessioni* su Pallavicini, riduce le categorie di errori essenziali da tre a due³²:

In due modi – scrive infatti Polianzio nella prima lettera – può dall'autor suo deviare un traduttore [...]. L'un modo è grammaticalmente, poeticamente l'altro. Il primo non è per conto niuno da sofferirsi [...]; l'altro, che il più ordinario è, consiste nello sfigurare il carattere dell'autore che rappresentar vuoi, copioso apparir facendo quello che è conciso, fiorito quel ch'è severo o che so io [...].³³

Si profila uno schema mentale (o estetico) di base, che tuttavia è evidentemente sbilanciato a favore della categoria del così detto “errore poetico”, senza

²⁷ Ivi, p. 251 (vd. *infra*, p. 87).

²⁸ Ivi, p. 208 (vd. *infra*, p. 29).

²⁹ E. Bonora, *Consensi e dissensi...*, cit., p. 91. Per approfondire un inquadramento storiografico del Cinquecento, che in effetti godé di una buona fortuna editoriale e critica grazie soprattutto agli ambienti dell'Arcadia, cfr. alcuni contributi in G. Bucchi, C.E. Roggia (a cura di), *La critica letteraria nell'Italia del Settecento. Forme e problemi*, Longo Editore, Ravenna 2017 (in particolare Spaggiari, Juri, Rabboni e Vagni).

³⁰ D. Mangione, *Il demone ben temperato...*, cit., p. 34.

³¹ F. Algarotti, *Lettere di Polianzio...*, cit., pp. 221 e 277 (vd. *infra*, pp. 56 e 59).

³² Benché poi la tripartizione venga a tratti riproposta nei poscritti di Polianzio.

³³ Ivi, p. 189 (vd. *infra*, p. 30).

che la devianza grammaticale acquisisca particolare rilievo (sono infatti pressoché inesistenti i casi di cattiva comprensione del testo latino nell'*Eneide* e, forse, più argomento da vespe aristofanee che altro)³⁴. Quella dell'errore poetico è una sorta di macro-categoria che, a quanto si vede, ha acquisito al suo interno le due restanti: essa ingloba tutto ciò che contribuisce alla connotazione estetico-letteraria del testo (idee primarie e accessorie, si direbbe, attingendo dal lessico tecnico del tempo), il che significa che Algarotti ha cercato di riunirvi un insieme di elementi plurimi che vanno dal significato determinante delle forme e degli schemi comunicativi (sintattici, strofici, ritmici) alla coscienza linguistica, figurale, culturale dell'autore (racchiusa nell'insieme delle scelte lemmatiche, morfologiche, timbriche e sintattiche del testo). Come si può intuire, si tratta di una categoria piuttosto complessa: fa riferimento a tutto quanto potrebbe indicare il concetto di poesia, praticamente opaco nella sua essenza reale (è «quel punto quasi che indivisibile») ³⁵, e che dovrebbe cogliere in questa forma un insieme estremamente significativo ed essenziale di elementi eidetici e semantici. Altrove, Algarotti proverà a definirlo come «dolce incantesimo», connotato da un'assoluta «maggioranza e dignità»³⁶ di tono di potenziale evocativo.

È proprio su questo terreno che Polianzio spinge il discorso. Quello che stona nell'*Eneide* è la sua incapacità complessiva di ascoltare e restituire la poetica virgiliana nei suoi elementi costitutivi. Caro «snerv[a] con prolissità soverchia»³⁷ lo stile sublime e netto di Virgilio, capace di per sé di «essere con parsimonia di parole evidentissimo»³⁸; ne «deform[a]»³⁹ la psicologia (l'ordine morale-cognitivo che costituisce il suo sistema di conoscenze, competenze e strategie di lettura e interpretazione del reale o degli oggetti) «collo apporvi puerili concetti e non suoi»⁴⁰; Caro «deturpa»⁴¹ Virgilio, si prende la libertà di «fals[are]»⁴² i suoi esametri «quasi per ischerzo, come esercitazione e simulata pugna per addestrarsi alla composizione d'un poema che meditava»⁴³:

Che dite voi, caro il mio Ermogene, di sì fatte rappresentazioni di Virgilio, di questi sconci atteggiamenti dati ad una vestale; che certamente vestale chiamar puossi il mantovano cigno per la castità del suo stile.⁴⁴

³⁴ Il caso degli intellettuali (e traduttori) tardo-cinquecenteschi (Quattromani, Udine).

³⁵ Ivi, p. 237 (vd. *infra*, p. 75).

³⁶ F. Algarotti, *Saggio sopra la rima*, ora nell'ed. a cura di Martina Romanelli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021, p. 30 e n.

³⁷ F. Algarotti, *Lettere di Polianzio...*, cit., p. 189 (vd. *infra*, p. 31).

³⁸ Ivi, p. 255 (vd. *infra*, p. 90).

³⁹ Ivi, p. 200 (vd. *infra*, p. 31).

⁴⁰ *Ibidem* (vd. *ibidem*).

⁴¹ Ivi, p. 216 (vd. *infra*, p. 55).

⁴² Ivi, p. 199 (vd. *infra*, p. 40).

⁴³ Ivi, p. 282 (vd. *infra*, p. 113).

⁴⁴ Ivi, p. 217 (vd. *infra*, p. 56).

E infine nella sua «ricostruzione dell'ethos dei personaggi alla luce di un temperamento “moderno”»⁴⁵ Caro infrange il vincolo di correttezza che lo lega all'*Eneide* latina, facendo venir meno un patto tacito, ma essenziale, che vincola il traduttore all'autore prescelto in virtù di un obbligo morale (ben sottolineatogli dai teorici inglesi)⁴⁶.

Più l'intransigente Polianzio prosegue nella sua requisitoria, tuttavia, più il problema sembra sfuggirgli di mano; o, perlomeno, più la sostenibilità di un'idea canonica di traduzione sembra diventare un paradosso. Il traduttore («il cui fine è senza dubbio quello di correre in altra lingua la medesima strada» dell'originale, «la cui mercè nostri fannosi i pensamenti altrui») ⁴⁷, per non esser tacciato di plagio e «fals[o]»⁴⁸, dovrebbe infatti sforzarsi di far corrispondere a un vincolo epistemologico e poetico pregresso (la corrispondenza: appercezione / concetto / parola / sistema comunicativo) un vincolo simile e il più possibile aderente, benché derivato dalla propria coscienza tecnica e poetica individuale, geograficamente o cronologicamente o “spiritualmente” disallineata rispetto al testo di partenza.

Se si scorrono integralmente le *Lettere*, infatti, si comincia a notare che Polianzio, nel tentativo di circoscrivere meglio i suoi sondaggi poetici, accumula in serie altri casi di traduzione, tutti accomunati da una generale incapacità di restituire, nella lingua di arrivo, il «punto quasi che indivisibile» dell'originale. Tutti gli altri traduttori, che vanno dai pessimi versificatori cinquecenteschi⁴⁹ all'«ingegnoso» Le Franc⁵⁰, dal «corretto e giudizioso» Addison⁵¹ a quel Dryden «che [...] fece [per] primo sentire la regolata armonia e il maestoso andamento de' versi» in Inghilterra⁵², tutti, uno dopo l'altro, messi alla prova su Virgilio o su qualsiasi altro autore anche meno ostico, falliscono nell'impresa (e il riferimento entusiastico alle *Georgiche* del Frugoni va considerato, probabilmente, almeno in parte un omaggio di maniera)⁵³. Fondamentalmente, nessuna delle tre forme di traduzione (letterale, mista, imitativa) riesce a rispondere in modo adeguato al suo originale e a rappresentare, di conseguenza, una possibile alternativa all'esperienza di Caro.

⁴⁵ In generale, vd. D. Poli, *Annibal Caro e la ricerca dell'epica perduta*, in D. Poli, L. Melosi, A. Bianchi (a cura di), *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*. Atti del Convegno di Studi (Macerata, 16-17 giugno 2007), eum, Edizioni Università di Macerata, Macerata 2009, pp. 247-285 (con bibliografia, e soprattutto pp. 256-273). Ma la citazione è da C. Santini, *Strategie e tecniche per 'tradurre' l'Eneide: Annibal Caro e la vicenda di Didone*, ivi, p. 212.

⁴⁶ Essenziale soprattutto il filtro-Roscommon. Vd., nelle *Lettere di Polianzio*, *infra*, p. 62.

⁴⁷ Ivi, pp. 189 e 229 (vd. *infra*, pp. 30 e 67).

⁴⁸ Ivi, p. 199 (vd. *infra*, p. 113).

⁴⁹ Vd. *infra*, p. 115.

⁵⁰ Ivi, p. 238 (vd. *infra*, p. 76).

⁵¹ *Ibidem* (vd. *infra*, *ibidem*).

⁵² Ivi, p. 273 (vd. *infra*, p. 104).

⁵³ Vd. *infra*, p. 79.

Non aiuta, per esempio, una versione a calco, che potrebbe apparentemente rispondere proprio al bisogno di aderire e conformarsi maggiormente all'originale. Il *verbum cum verbo reddere* è infatti solo una traduzione di servizio, ancorata al significato primario ed elementare del discorso. Lo si vede nell'esempio da Anton Maria Salvini, che traducendo Addison come un «fedel vocabolario» ne dà una copia millimetrica, mantenendone addirittura una parvenza formale nell'eguale numero di versi⁵⁴.

Oh cou'd the Muse my ravish'd breast inspire
With warmth like yours, and raise an equal fire!
Unnumber'd beauties in my verse shou'd shine,
And Virgil's Italy shou'd yield to mine.

Oh l'estatico mio petto ispirasse
Musa con un furor simile al vostro!
Infinite bellezze avria'l mio verso,
Cedera di Virgilio a quel l'Italia.

Una scelta, nota immediatamente Polianzio, che si espone a una serie di inconvenienti, «allorché nulla dandoci della poesia ci to[glie] con quella ancora la vera sentenza dell'autor loro»⁵⁵: non solo mantiene inalterato il diaframma culturale e storico che può intercorrere fra originale e traduzione, la cui spiegazione dovrebbe essere delegata alle competenze del lettore o a delle chiose esplicative⁵⁶, ma cerca di far combaciare sistemi grammaticali e geni linguistici estranei (nel tentativo di forzare la costituzione naturale del ricevente sulla base dell'originale)⁵⁷ e rischia di cadere proprio nell'*errore poetico*, ossia di generare freddezza, tecnicismo, snervatura nel testo d'arrivo. Tutti difetti che le impediscono di connotarsi come elaborato poetico-letterario dacché ne blocca in parte o *in toto* quella che Algarotti definisce la «reale sentenza»⁵⁸ del testo, evidentemente capace di prescindere da un'aderenza stretta al contenuto.

Ma anche spostandosi al polo opposto, «se si attende al genio della lingua [d'arrivo] come far si dee»⁵⁹ e dunque si traduce *poeticamente*, difficile ottenere una versione «spiritualmente» esatta, capace di interpretare il senso, l'*intentio poetica* dell'originale. Persino la versione d'autore che Polianzio propone nella lettera dell'11 settembre 1744 in concorrenza diretta dell'apatista fallisce il colpo. E non perché sia mediocre, ma perché cercando di applicare una tecnica libero-imitativa, l'unica a garantire la «reale sentenza» del testo, ne riesce a comunicare solo il senso generale, il suo trasporto immaginifico e tonale, il senso d'insieme, attraverso un'equivalenza che è tuttavia ancora una volta approssimativa e che si espone a un rischio di contraffazione culturale o, principalmente, poetico-identitaria:

⁵⁴ Ivi, p. 208 (vd. *infra*, pp. 47-48).

⁵⁵ *Ibidem* (vd. *infra*, p. 47).

⁵⁶ E su questo Algarotti si era già espresso, ad un'altezza molto vicina alle *Lettere*, nelle *Riflessioni* del 1744.

⁵⁷ Vd. *infra*, p. 49.

⁵⁸ Ivi, p. 208 (vd. *infra*, p. 47).

⁵⁹ *Ibidem* (vd. *infra*, *ibidem*).

Oh cou'd the Muse my ravish'd breast inspire
 With warmth like yours, and raise an equal fire!
 Unnumber'd beauties in my verse shou'd shine,
 And Virgil's Italy shou'd yield to mine.

O accender degni di tua bella fiamma
 Nel petto mio qualche scintilla Apollo!
 Miei versi allor le belle ausonie piagge,
 Mio canto avran di nuova luce asperso;
 E forse anco alla mia ceder vedrai
 Di Virgilio l'Italia i primi onori.⁶⁰

Algarotti, di fatto, mette in campo una serie di accorgimenti retorico-stilistici completamente sbilanciati in favore della lingua ricevente e del suo *genio*. Da un lato, la sintassi tutto sommato piana di Addison si trasforma in periodi plastici, in cui si moltiplicano le anastrofi e le anafore rafforzative che cadenzano il tono ispirato del corpo centrale del testo: gli oggetti, grammaticalmente sovrapponibili («Miei versi [...] Mio canto») sono ordinati a inizio verso e il soggetto («le belle ausonie piagge») e il suo verbo («avran di nuova luce asperso») restano incolonnati in clausola, separati dal modulo ritmico ricalcato proprio dalle due figure di stile. Dall'altro, al movimento retorico ne corrisponde uno ideo-poetico, figurale, che adatta le intenzioni di Addison alle corde del suo traduttore: la Musa viene sostituita da Apollo (che è forse più presente nella memoria oraziana di Algarotti?) e, mentre l'immagine dell'ispirazione al canto tutto sommato non traballa troppo, nell'opporre scintilla e fiamma⁶¹, le generiche bellezze («unnumber'd beauties») spalancano un immaginario personale, amplificato e arricchito di elementi o di possibili memorie letterarie del tutto assenti nell'epistola, sino a culminare in quelle «ausonie piagge» che son praticamente un mezzo calco o da Orazio o da Virgilio⁶².

Possibile a questo punto ritenerla un equivalente dell'originale? Possibile definirla traduzione e non invece *imitazione*, che concede certo molto più all'originalità del poeta, sul modello per esempio di quel «Pope, che volendo pur tramandare alcuni sermoni di Orazio nella sua lingua, ha scelto d'imitarli più tosto che di tradurli, ritenendo bensì l'ossatura, dirò così, e gli atteggiamenti del poeta latino, ma sostituendovi abiti e personaggi inglesi; a guisa di prudente dipintore che imita bensì l'attitudine e il gesto di antica statua, ma la veste poi e l'adorna come conviensi al suo soggetto»⁶³ Alla fine, come avrebbe poi scritto anni dopo il D'Alembert, l'«impossibilité où il [*scil.* le traducteur] se trouve de rendre son original trait par trait, lui laisse une liberté dangereuse»⁶⁴.

⁶⁰ Ivi, p. 209 (vd. *infra*, p. 48).

⁶¹ Qui Algarotti gioca molto bene su *warmth*, che è opposto a *fire*.

⁶² Capita che sia Orazio sia Virgilio indichino l'Italia col nome di Ausonia: cfr. Hor., *Carm.*, IV, 4, v. 56; Verg., *Aen.*, III, v. 477 o *Aen.*, IX, v. 136. Da notare, a riallacciarsi a un'altra memoria vicina ad Algarotti (una memoria di mediazione se si vuole), che Pallavicini, traducendo l'ode, per rendere *Ausonias urbes* parlava di «itale terre» (S.B. Pallavicini, *Il canzoniere d'Orazio*, in Id., *Opere*, cit., t. I, p. 175).

⁶³ F. Algarotti, *Riflessioni...*, cit., p.n.n.

⁶⁴ J.-B. Le Rond D'Alembert, *Observations sur l'art de traduire en général et sur cet essai de traduction en particulier*, préface à l'*Essai de traduction de quelques morceaux de Tacite*, in Id., *Mélange de littérature, d'histoire et de philosophie*, nouvelle édition, t. III, aux Dépens de la Compagnie, Amsterdam 1759, p. 6.

Con un brusco cambio di prospettiva – sicuramente anche sofferto, vista la vicinanza del *Petronio* –, nel discorso algarottiano, che tutto sommato regge bene, nelle sue strutture e nei suoi pilastri tematici, si crea una fondamentale ‘frattura teorica’. Al crollo paradigmatico dell’oggetto-traduzione sembra rispondere un invito a focalizzarsi sul presente, a valutare con un’ottica diversa proprio quegli elementi che facevano da reagenti incompatibili nel tentativo di incontro fra culture diverse (la metrica, la lingua e la poetica stessa dell’autore). Sono questi ad acquisire un risalto teorico quasi assoluto, a diventare il tema di una riflessione sul presente e su una riforma possibile del gusto, che cerca di capire come agire su una contemporaneità apparentemente impreparata e vulnerabile di fronte al «punto quasi che indivisibile» della poesia. Dalla sua, ha come assimilato i meccanismi della traduzione: passando da “genere” a “categoria” estetica o, meglio, epistemologica e comunicativa, si può così spiegare (e avverrà di fatto nel *Saggio sopra la rima* o, a suo modo, nella prosa ingannevole della *Nereidologia*) il processo logico-compositivo che tiene attiva l’«ardente fornace simile al nostro Vesuvio» della lingua dei poeti⁶⁵.

⁶⁵ F. Algarotti, *Dialoghi sopra l’ottica newtoniana*, in Id., *Opere*, cit., t. I [1764], p. 280.