

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 48, 2025

RUBRICA «ILLUMINISTI MERIDIONALI»

Francesco Algarotti: *l'illuminismo riformatore in dialogo con l'arte*

Francesco Algarotti: the Reforming Enlightenment In dialogue with art

GIAN MARIO ANSELMi

ABSTRACT

Il saggio si propone di esaminare l'importante figura di Algarotti, fra i principali Illuministi italiani ed europei, tenuto in grande considerazione in molte Corti e Stati, come esperto e teorico d'arte: ragione, immaginario, stile, cultura e arte (soprattutto figurativa) sono inscindibili fra loro per Algarotti e rappresentano il cuore di quell'Illuminismo a tutto tondo che ormai prevale negli studi rispetto alle vecchie schematizzazioni e Algarotti è a livello europeo uno dei maggiori esempi in tal senso. Il tutto esaminato attraverso il suo fondamentale rapporto di amicizia e collaborazione con il grande Giambattista Tiepolo che non poco dovette alla stretta contiguità con Algarotti e alla presenza assidua di Algarotti a Venezia, città fra le più importanti in Europa per la nuova pittura nel Settecento.

PAROLE CHIAVE: Algarotti, Tiepolo, pittura, classici, rinnovamento, Corti, Venezia

This essay examines the important figure of Algarotti, one of the leading Italian and European Enlightenment thinkers, held in high regard in many courts and states as an art expert and theorist. For Algarotti, reason, imagination, style, culture and art (especially figurative art) are inseparable and represent the heart of the comprehensive Enlightenment that now prevails in studies over older schematizations and Algarotti is one of the greatest examples of this at the European level. This is examined through his crucial friendship and collaboration with the great Giambattista Tiepolo, who owed much to his close proximity to Algarotti and to Algarotti's assiduous presence in Venice, one of the most important cities in Europe for the new painting of the eighteenth century.

KEYWORDS: Algarotti, Tiepolo, painting, classics, renewal, Corti, Venice

AUTORE

Gian Mario Anselmi è Professore dell'Alma Mater Università di Bologna dove è stato a lungo Professore ordinario di Letteratura italiana e di Letteratura italiana medievale. È considerato a livello internazionale uno dei maggiori esperti di Machiavelli, Tasso e di Umanesimo e Rinascimento. Più di recente ha dedicato volumi e studi all'Illuminismo e al rapporto fra la letteratura e i nuovi media. Ha al suo attivo centinaia di pubblicazioni. Fra i suoi ultimi volumi ricordiamo qui: *L'immaginario e la ragione*, Roma, Carocci, 2017; *I passaggi e la cronologia ragionata della letteratura*, Bologna, Pàtron, 2021; *White Mirror. Le Serie TV nello specchio della letteratura*, Roma, Salerno Editrice, 2022; *Erasmus e noi*, Bologna, Il Mulino, 2025.

gianmario.anselmi@unibo.it

Dobbiamo partire da Giambattista Tiepolo¹ per parlare dei protagonisti della cultura settecentesca legati all'arte e di grandissima caratura europea:² a livello di poetica il rimando più immediato della pittura del Tiepolo si stabilisce soprattutto con il melodramma riformato di Pietro Metastasio (1698-1782).³ Con esso la sceneggiatura tiepolesca (nel ciclo di Villa Valmarana)⁴ ha in comune la semplicità della composizione, la precisazione della vicenda in monologhi e duetti, l'impiego misurato del meraviglioso e del coro, a tutto vantaggio della verosimiglianza delle situazioni e del risalto dei protagonisti. Un puntuale riferimento lo troviamo subito nell'episodio in cui Mercurio ordina ad Enea di lasciare Cartagine: nell'atteggiamento smarrito dell'eroe che, ammutolito di fronte alla visione, desideroso di partire ma incerto sul modo di rivolgersi alla regina, e nell'affresco si copre il viso con la mano, l'eco di Virgilio giunge al Tiepolo attraverso Metastasio.⁵ L'affresco è traduzione visiva di una situazione psicologica rintracciabile nella *Didone abbandonata* metastasiana. Sia in Virgilio che in Metastasio scopo della rappresentazione è il coinvolgimento sentimentale dell'osservatore, che si sviluppa a partire dalla conoscenza delle passioni umane e della necessità ossimorica della loro "regolazione" (tema assillante di tutto il dibattito filosofico ed estetico settecentesco).

Che Enea resti a Cartagine o (come nella *Liberata* di Tasso, sempre ripresa a Villa Valmarana) che Rinaldo indugi sulla soglia del Giardino di Armida è concesso solo

¹ Cfr. M. LEVEY, *Gli ultimi anni in Italia*, in ID., *Giambattista Tiepolo: la sua vita, la sua arte*, Mondadori, Milano 1988, pp. 213-255.

² Per un quadro generale, si vedano G. RUDE', *L'Europa del Settecento. Storia e cultura*, Laterza, Bari 1974 e G.M. ANSELMi, *L'immaginario e la ragione*, Carocci, Roma 2017. Un'ampia e completa sintesi della storia letteraria del Settecento si legge in W. BINNI, *Il Settecento letterario*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da N. Sapegno ed E. Cecchi, Garzanti, Milano 1968, VI, pp. 307-704. E a seguire in tutte le altre grandi storie letterarie editi nei decenni a noi vicini da Laterza, Einaudi, Salerno, UTET.

³ Si rinvia a A.L. BELLINA – B. BRIZI, *Il melodramma*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, Veri Pozza, Vicenza 1985, V, pt. 1, pp. 337-400; W. BINNI, *Poetica e poesia nel Settecento italiano*, in ID., *L'Arcadia e il Metastasio*, La Nuova Italia Ed., Firenze 1963, pp. IX-XLIII e pp. XXII-XXIII. Cfr., per un punto rilevante sugli studi, *Il Melodramma di Pietro Metastasio*, a cura di E. Sala Di Felice e R. Chiara Lumetti, Aracne, Roma 2001.

⁴ Si rinvia a A. MARIUZ, *Villa Valmarana ai Nani*, in *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, a cura di R. Pallucchini, Alfieri Edizione d'Arte, Venezia 1978, I, pp. 259-263; R. PALLUCCHINI, *Gli affreschi di Giambattista e Giandomenico Tiepolo alla villa Valmarana di Vicenza*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1945; M.E. AVAGNINA, *Villa Valmarana ai Nani a San Bastiano di Vicenza*, in EAD., *Tiepolo. Le ville vicentine*, Guide Artistiche Electa, Milano 1990, pp. 59-94; M. GEMIN e F. PEDROCCO, *Affreschi di Villa Valmarana «ai Nani» presso Vicenza*, in *Giambattista Tiepolo: dipinti. Opera completa*, Arsenale Ed., Venezia 1993, pp. 438-447; M. GEMIN e F. PEDROCCO, *Di nuovo a Vicenza*, in *Giambattista Tiepolo: dipinti. Opera completa* cit., pp. 169-179; R. MENEGGOZZO, *Villa Valmarana ai Nani*, in EAD., *Nobili e Tiepolo a Vicenza. L'artista e i committenti*, Edizioni Nuovo Progetto, Vicenza 1990.

⁵ Cfr. M. PRAZ, *Mnemosine. Parallelo fra la letteratura e le arti visive*, Mondadori, Milano 1971; W. BINNI, *Teatro e immagini nel Settecento italiano*, in ID., *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, La Nuova Italia Ed., Firenze 1963, pp. 273-285.

nel presente immutabile della pittura. A causa della loro palese teatralità perciò anche le scene più drammatiche riguardanti le disavventure di Enea o di Armida perdono la loro tragicità estrema e i sentimenti suscitati nello spettatore divengono vaghi e indefiniti, all'origine del moderno e romantico *patetico* e *sentimentale* (Schiller). Un effetto simile a quello che ottengono i personaggi del teatro di Metastasio nel momento in cui, proiettando il loro dramma nella sfera del possibile, confessano di recitare, e nell'osservatore rimane un indefinito senso sentimentale appunto del doloroso patetico. Nella finzione consapevole c'è la possibilità per Metastasio di conciliare ragione e sensibilità e di fare in modo che i contrasti degli affetti possano risolversi nella mente che li sa riconoscere, conducendo così sempre la vicenda umana verso il lieto fine, presupposto irrinunciabile dei suoi drammi. Metastasio dà libero corso ai sentimenti, forte del fatto che, guidati dalla ragione, non condurranno mai alla «protesta delle passioni»: egli infatti insiste sul valore pedagogico del teatro che, attraverso la trattazione «cartesiana» degli affetti, offre esempi di virtù morali. Sentimento e passioni, ragione e immaginario, finzione teatrale ed equilibrata catarsi raggiungono il necessario punto oraziano di equilibrio e di *medietas* richiesto al saggio del Secolo dei Lumi.⁶

Nel melodramma metastasiano come in Tiepolo campeggia l'espressione di una vitalità patetica, bisognosa di lieto fine; è la ripresa di elementi tassiani e del secondo Cinquecento, idillici, elegiaci, immaginosi, filtrati alla luce di una concezione arcadico-razionalistica, a conferma di una predilezione per Euripide, l'*auctor* per eccellenza a cui erano care le fluttuazioni del cuore di personaggi come Agamennone nell'*Ifigenia in Aulide*.

Tali riscontri letterari finiscono per suggerire un altro fondamentale interlocutore di Tiepolo e protagonista della cultura europea settecentesca: parliamo di Francesco Algarotti, probabile ideatore, o quanto meno ispiratore, del programma iconografico della decorazione in Villa Valmarana, autore lui stesso di una *Iphigenie en Aulide*, uno dei due libretti con cui l'Algarotti concludeva il *Saggio sopra l'opera in musica*, proprio del 1755, a neppur due anni dalla scelta di Giambattista di analogo soggetto per la sala d'ingresso della palazzina.⁷ Intenditore d'arte e collezionista, frequentatore delle più selezionate *élites* intellettuali europee e straordinario divulgatore scientifico, poligrafo, il conte Francesco Algarotti (1712-1764) ebbe non poca influenza sulla fantasia del Tiepolo, con cui strinse un'affettuosa amicizia. Nel suo

⁶ Si veda E. RAIMONDI, «Ragione» e «Sensibilità» nel teatro metastasiano, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1967, pp. 249-267.

⁷ Cfr. G. NATALI, *Francesco Algarotti*, in *Id.*, *Settecento*, Vallardi, Milano 1950, pp. 1134-1148.

Saggio sopra l'opera in musica del resto non manca di suggerire di desumere i soggetti librettistici non solo dai classici greci e latini ma anche dalle opere dell'Ariosto e del Tasso.

Il *Saggio* dell'Algarotti si può considerare di gran peso nell'ambito della letteratura e delle arti per il ruolo notevole che ebbe nella storia delle controversie settecentesche sul melodramma. Tale saggio varca i confini disciplinari e tra le pagine si intrecciano riflessioni sulla pittura, sull'architettura e sulla rima. Utili alla storia del gusto sono i capitoli nei quali Algarotti discute della natura del melodramma: una volta stabilito che l'unità del melodramma deve essere fissata dal libretto, «tela su cui il poeta ha disegnato il quadro che ha da esser colorito dipoi dal maestro di musica»,⁸ per quanto riguarda la scelta dei soggetti, è preferibile che si fondino su «un'azione seguita in tempi o almeno in paesi da' nostri molto remoti ed alieni, che dia luogo a più maniere di meraviglioso, ma sia ad un tempo semplicissima e notissima»⁹ (è la linea che da Tasso conduce ad Alfieri). Della musica dirà che ha ormai perduto la sua antica «gravità» e che dovrà subordinarsi alla poesia e non blandire le orecchie ma commuovere gli animi, essere espressione degli affetti. Le arti del canto e della recitazione dovranno aspirare ad una naturalezza ispirata e non obbedire ai capricci dei virtuosi. Idee che, solo a ricordarne alcune, ben si collegano ai propositi di Apostolo Zeno e di Metastasio di ridare dignità all'opera in musica. D'altra parte la corrispondenza tra l'Algarotti e Metastasio sta a dimostrare la grande ammirazione del veneziano per il poeta cesareo; lo difese dalle accuse dei francesi ed elogiò la «nettezza», la «facilità», la «grazia», la «pienezza di sentimento», la «varietà»,¹⁰ che non avrebbero trovato facilmente degli imitatori dopo di lui. Perché aveva creato una poesia che non temeva il confronto con quella degli antichi ma piuttosto aveva saputo «rifare dell'opera quello ch'era stata all'origine: una tragedia recitata per musica», allo scopo di «muovere il cuore, dilettere gli occhi e gli orecchi senza contravvenire alla ragione»:¹¹ ovvero proprio una sintesi mirabile non solo dell'estetica illuministica ma della natura stessa profonda di quella stagione. La speculazione teorica di Algarotti è in gran parte debitrice agli Arcadi della Colonia Renia bolognese, per il loro particolare culto della correttezza, della purezza formale e della limpida chiarezza dei sentimenti e della loro espressione;¹² ma ben si capisce

⁸ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Per Marco Coltellini in Via Grande, Livorno 1763, p. 13. Si veda anche in ID., *Saggi*, a cura di G. da Pozzo, Laterza, Bari 1963.

⁹ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica* cit., pp. 19-20.

¹⁰ F. ALGAROTTI, *Raccolta inedita di Pensieri diversi sopra materie filosofiche, e filologiche*, in ID., *Opere*, Per Marco Coltellini in Via Grande, Livorno 1764, VII, p. 56.

¹¹ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica* cit., p. 19.

¹² In generale, cfr. almeno E. BONORA, *F. Algarotti dall'Arcadia della scienza ai saggi letterari e filosofici* [1969], in ID., *Parini e altro Settecento* cit., pp. 105-127; G. SAVOCA, *Giuseppe Parini*, Bonanno, Acireale-Roma 2016; E. BONORA, *Parini e altro Settecento: fra classicismo e illuminismo*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 116.

come la teoria svolta da Algarotti abbia soprattutto come presupposto la riforma metastasiana. Non è tuttavia solo all'apoteosi del Metastasio che si deve ridurre il significato del *Saggio*, e neppure alle prove dell'*Enea in Troia* o dell'*Iphigénie en Aulide*, bensì sono da rileggere le lucide pagine critiche dove egli è riuscito a dire che cosa dovesse essere l'opera in musica per rispondere ai gusti di una società che voleva ridurre anche i grandi classici a misure aggraziate e a un ordine razionale. A Venezia più che altrove il teatro era un modo di vivere socialmente, non solo riflesso di vita e di costume, ma vita e costume esso stesso. È in funzione pertanto della società veneziana che il concetto di "riforma" musicale e teatrale (componente decisiva in Goldoni) va coinvolgendo motivi psicologici, etici ed estetici di attualità e di vitalità continua.¹³ Soltanto gli interventi dello Stato, dirà Algarotti, e del Sovrano illuminato potranno correggere i difetti dell'opera in musica, facendo diventare l'arte drammatica «il più gran monumento eretto alla pubblica felicità ed alla gloria dell'ingegno umano».

Alla Valmarana perciò Tiepolo allestisce pittoricamente un vasto palcoscenico sulla cui scena si muovono, secondo i ritmi settecenteschi del Metastasio e i suggerimenti di Algarotti, i personaggi letterari preferiti dal committente, come se Tiepolo avesse colorato fantasiosamente i versi del Metastasio.

La scelta del Tasso come conclusione al percorso, attraverso le diverse esperienze letterarie, è pertanto assecondata dall'intrinseca vocazione teatrale del testo, a cui Tiepolo si avvicina attraverso la mediazione della tradizione settecentesca.¹⁴

Ci troviamo perciò di fronte a una precipua complessità culturale e letteraria/teatrale del ciclo e della sua connessione con tutta la cultura del tempo.

Basti soffermarsi sulle parole del maestro e principe della letteratura illuministica, Voltaire (1694-1778), che dedica un intero capitolo al Tasso nel suo *Essai sur la poésie épique* del 1754. Emergono singolari attenzioni della cultura illuministica verso certa nostra tradizione letteraria, grazie al tramite di personalità che con questi ambienti vennero in contatto, fra cui un ruolo particolare rivestì appunto Francesco Algarotti.

¹³ Si rinvia a M. BONICATTI, *Problemi di storia della critica sui Guardi e sulla cultura nel Settecento veneziano*, in «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», t. CXXIV (Classe di scienze morali, lettere ed arti), a. 1965-1966, pp. 433-462; T. WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel sec. XVIII in Venezia* [ristampa dell'edizione di Venezia 1897], Forni Ed., Bologna 1978, p. LXXX; A. GROPPPO, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637, in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi fin l'anno presente 1745. Posto in luce da Antonio Groppo. Con tutti gli scenari, varie edizioni, ed aggiunte fatte a' Drammi stessi, ristampa dell'edizione di Venezia 1745*, Forni Ed., Bologna 1977.

¹⁴ Cfr. R. GUERRINI, *Il Tiepolo e la stanza del Tasso a Villa Valmarana*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1985, pp. 345-355 e G.M. ANSELMINI, *Gli universi paralleli della letteratura*, Carocci, Roma 2003, cui si rimanda per una più ampia bibliografia.

E qui ritorna opportuno di nuovo tornare proprio su di lui, Algarotti, interlocutore principe di Voltaire e Metastasio. Lo straordinario palcoscenico artistico veneziano toccò infatti un momento culminante verso la metà del Settecento, quando ritornerà sulla scena il conte Algarotti, riconosciuto nella posizione di primo piano tra i mecenati del secolo soprattutto per i suoi gusti e per gli strettissimi rapporti con i maggiori artisti del tempo, in particolare con il Tiepolo e il Canaletto. Alla Villa Valmarana si sarebbe realizzata perciò l'esortazione dell'Algarotti, che Tiepolo non avrà certo mancato di considerare, e che, prima del suo *Saggio sopra la pittura* (1762), ben esprimeva in una lettera indirizzata a Giampietro Zanotti del 1756, intorno all'"utilità" non piccola che avrebbero i pittori «se avessero a lato chi li dirigesse, come gli eroi di Omero avevano quasi sempre alle costole un Dio»,¹⁵ e soprattutto in un'età in cui, sostiene ancora Algarotti, i pittori sono «poco o niente studiosi». ¹⁶ Se costoro fossero guidati «da una mente ad essi superiore non cadrebbero in molti errori in cui cadono alla giornata; quello che conviene servirebbe loro di scorta in ogni loro fantasia, e non dipingerebbon cose che hanno ripugnanza col luogo in cui sono dipinte»; ¹⁷ quella «mente» che nel *Saggio* Algarotti meglio dirà essere «un uomo discreto e dotto» che il pittore «possa consultare al bisogno». Nell'elogiare Tiepolo in realtà Algarotti ebbe la possibilità di mostrare che Tiepolo aveva imparato dagli antichi per il tramite dei suoi stessi consigli di letterato e poligrafo.

Sebbene infatti Algarotti poi si allontani da Venezia, è facile ipotizzare che Tiepolo abbia continuato ad esserne influenzato; le osservazioni di Algarotti avranno forma definitiva nel più tardo *Saggio sopra la pittura*, quando parla dei libri ritenuti necessari alla formazione del pittore e all'interno di quel corso di istruzioni a cui il giovane deve sottoporsi: in primo luogo «i poemi di Virgilio e d'Omero sovra tutti, che de' pittori è il re». ¹⁸ Per Algarotti il pittore deve essere uomo dotto, «non ha da essere sornio di certe cognizioni, né sprovvisto al tutto di libri. Credono i più che il solo libro utile a' pittori sia la Iconologia, o vogliam dire le Immagini del Ripa, o qualche altra simile leggenda»; ¹⁹ «il pittore perfetto» dovrà piuttosto conoscere «la storia sacra, la romana, la greca» ²⁰ a cui aggiungere le *Metamorfosi* di Ovidio, il Vinci e Vasari. È pur noto che l'Algarotti fu in amichevole contatto con l'ambasciatore inglese Joseph Smith e col suo *milieu* e che l'inglese restò affascinato dalle singolari

¹⁵ Francesco Algarotti al sig. Giampietro Zanotti, in ID., *Lettere pittoriche*, a cura di G.G. Bottari e S. Ticozzi, Silvestri, Milano 1822, VII, p. 393.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*, p. 394.

¹⁸ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, in ID., *Opere scelte*, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1822, vol. I, p. 133.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ivi*, p. 134.

teorie artistiche del giovane e brillante letterato e dalla proposta di «un nuovo genere [...] di pittura, il quale consiste a pigliare un sito dal vero, e ornarlo dipoi con belli edifizij [...]. In tal modo si viene a riunire la natura e l'arte, e si può fare un raro innesto di quanto ha l'una di più studiato su quello che l'altra presenta di più semplice».²¹

Nel maggio del 1743 Algarotti ritorna a Venezia in qualità di intermediario e consulente artistico del principe elettore di Sassonia e re di Polonia Augusto III. Questi, dopo la morte del padre nel 1733 e la conclusione della guerra di successione polacca con la pace di Vienna (1738), intende dedicarsi interamente alla trasformazione della capitale della Sassonia, Dresda, in una città di respiro europeo e polo artistico più rilevante del continente. Per questa ragione nel 1742 il principe sassone aveva accolto a corte il giovane Francesco Algarotti, già creato conte nel 1740 da Federico II di Prussia. La campagna che il principe elettore aveva in mente per lui era una missione a Venezia per acquistarvi opere dei maestri del Cinquecento, gli unici che, secondo una diffusa convinzione di allora, avrebbero potuto conferire prestigio internazionale a una corte dinastica. Augusto III aveva visitato tre volte Venezia durante i primi vent'anni del secolo, e per uomini come lui Venezia non era affatto una Repubblica impoverita che tentava disperatamente di mantenere la sua posizione di preminenza; piuttosto era un luogo prodigo di piaceri, popolata di palazzi ricolmi di capolavori apprezzatissimi per la loro bellezza. Algarotti però, in ossequio ai tempi moderni, indirizzò la ricerca anche verso i pittori contemporanei cui commissionare espressamente opere di soggetto storico, celebrativo, narrativo e distribuendo anzi ad ognuno i temi che a parer suo dovevano risultare più confacenti al loro stile. In questo preciso contesto storico, il critico fornito di buona educazione letteraria era avvantaggiato sugli altri nell'adempiere la funzione di committente. Non fu lo spirito campanilistico che lo portò ad apprezzare i veneziani, ma fu il suo *esprit* a fargli apprezzare la loro arte.

Algarotti del resto fu davvero un personaggio singolare nella grande cultura italiana del Settecento innovatore e illuminista: egli aveva lasciato presto Venezia, la città natale, bruciando precocemente le tappe di un *tour* formativo che, partendo da Roma, aveva toccato poi Bologna e Padova. A Bologna, dove lo troviamo nel 1726, al classicismo pittorico della scuola di Guido Reni e del Guercino faceva riscontro l'elegante classicismo di letterati arcadi e di poeti petrarchisti. Algarotti fu inoltre indi-

²¹ Francesco Algarotti al sig. Prospero Pesci, in ID., *Lettere pittoriche* cit., p. 427.

rizzato agli studi di fisica sperimentale, di astronomia, matematica e alle teorie newtoniane.²² A Bologna la scienza newtoniana era considerata diretta continuatrice della corrente galileiana: non è casuale pertanto che la sua opera dal titolo *Newtonianismo per le dame* fosse concepito e abbozzato a Bologna. Gli studi di greco, a Padova e poi a Firenze, valsero ad approfondire il gusto classicheggiante e ad arricchirlo di ricercatezze linguistiche. Nei viaggi tra Venezia, Padova, Vicenza e Verona, avvenne il suo primo accostamento alle arti, caratterizzato dall'ammirazione per il Veronese nonché dall'amore per le opere del Palladio, tipico del primo periodo del neoclassicismo nel Veneto. Nel 1733 Algarotti si trasferì a Parigi, e lì entrò in contatto con gli esponenti più brillanti di quel mondo intellettuale, in particolare con Voltaire, amico ed ammiratore, che in quegli anni sperava che la filosofia della Ragione trovasse asilo anche nelle terre italiane, che «avrebbe cominciato a stabilirsi a Venezia e che di là avrebbe raggiunto il Regno di Napoli».²³ A Parigi Algarotti darà forma definitiva all'opera *Newtonianismo per le dame*, edita a Milano nel 1737; precedette gli *Elementi della filosofia del Newton* di Voltaire, usciti nel '38, e meritò di essere tradotta in francese, inglese, tedesco, russo, portoghese: costituì la prima versione, per la cultura italiana, di alcune delle più complesse e illuminate idee dei pensatori europei, tentativo per nulla innocuo di divulgazione se venne ben presto iscritta nell'indice dei libri proibiti. Non a caso soltanto nel 1744 fu permessa la prima ristampa in Italia dei *Dialoghi* di Galileo. Accolto con qualche sospetto a Venezia, il testo dell'Algarotti fu in seguito intitolato *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana* e corretto anche nel contenuto.²⁴ Dopo la pubblicazione in Italia dell'opera, Voltaire non ha parole molto lusinghiere per il testo di Algarotti, quel Voltaire che pure in Francia aveva plaudito alle sue intenzioni e si era dimostrato estimatore dell'amico; ma la fama dell'Algarotti era ormai assicurata. Andò in Inghilterra per approfondire la sua conoscenza dell'inglese, di nuovo fu in Italia, a Bologna, Venezia e infine Milano, dove curò la prima edizione del *Newtonianismo* (1737). Subito dopo lasciò nuovamente l'Italia per non ritornarvi sino al maggio del 1743. Passò in Francia e di lì ancora in Inghilterra nel 1738, da dove l'anno seguente partì per un lungo viaggio che lo avrebbe portato fino all'Impero russo. Sulla strada del ritorno si fermò dal 1740 al 1742 presso la corte del principe ereditario di Prussia, il futuro Federico II il Grande, che gli conferirà il titolo comitale. Quindi dal 1742 al 1746 dimorò presso

²² Cfr. P. CASINI, *Introduzione all'Illuminismo. Da Newton a Rousseau*, Laterza, Roma-Bari 1980 (vol. I, cap. 2) e M. SINA, *L'avvento della ragione. «Reason» e «above Reason» dal razionalismo teologico al Deismo*, Vita e Pensiero, Milano 1976.

²³ Cfr. G. ORTOLANI, *Francesco Algarotti e l'epistola a Voltaire*, in ID., *Voci e visioni del Settecento veneziano*, Zanichelli, Bologna 1926, pp. 135-155.

²⁴ F. ALGAROTTI, *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, a cura di E. Bonora, Einaudi, Torino 1977, pp. 171-221. Si veda, inoltre, F. ARATO, *Il "secolo delle cose": il newtonianismo di Francesco Algarotti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVII, 1990, pp. 505-45.

Augusto III, dal quale ricevette l'incarico che lo riportò nuovamente in Italia e più a lungo a Venezia nel 1743.²⁵ A Venezia rimase fino al 1745 per ritornarvi solo negli anni dal 1753 al 1756, quelli che precedettero la decorazione del Tiepolo a Villa Valmarana. Dopo aver lasciato Venezia all'età di vent'anni, Algarotti vi farà ritorno solo per tre soggiorni relativamente brevi, e soltanto durante questi anni fu a diretto contatto con gli artisti, dei quali si autoproclamò campione, protettore e critico.

L'Algarotti era certamente qualificato a quell'ufficio per il suo alacre interesse alle cose dell'arte, ma l'incarico gli solleciterà soprattutto un grande impegno di approfondimento rigoroso delle problematiche estetiche, da cui usciranno i tentativi di sistemazione di un proprio originale atteggiamento di gusto contenuti nelle *Lettere sopra l'architettura* e nelle *Lettere sopra la pittura*. Le *Lettere* troveranno assetto compiuto nei *Saggi* rispettivamente *sopra l'architettura* e *sopra la pittura* editi nel 1756 e nel 1762, che porranno Algarotti definitivamente nel novero dei critici d'arte settecenteschi. Il saggio (genere sempre più in voga dopo la sua "fondazione" cinquecentesca con Montaigne) fu la forma preferita da Francesco per le sue trattazioni; rispondeva al bisogno di trovare ed enunciare principi che, possibilmente basati sulla ragione, permettessero una sistemazione logica definitiva dei vari problemi e temi, allo scopo poi di venire divulgati. I suoi saggi sono frutto di una ricca esperienza interdisciplinare di cosmopolita europeo, a riprova della ricchezza di interessi culturali propugnati dallo scrittore nel corso di tutta la sua vita. Della pittura contemporanea romana, bolognese e francese Algarotti ebbe una buona conoscenza diretta; di quella della sua patria, invece, maturò stranamente solo notizie indirette, per lo più inviategli dal fratello Bonomo. Durante il soggiorno veneziano del 1737 non risulta che Algarotti fosse in particolari rapporti con artisti viventi, limitandosi a guardarne attentamente le opere, e non aveva ancora intrecciato quelle relazioni che sarebbero state di grande utilità a lui e peculiare caratteristica della sua vita. Fu nel 1742 che divenne una figura importante del mondo artistico internazionale, con il progetto per l'estensione e il completamento della grandiosa galleria d'arte che Augusto III stava allestendo. L'idea di Algarotti era di creare il primo museo moderno, nel senso di un luogo di rappresentazione della pittura nell'estensione storica del suo sviluppo, articolato per epoche e stili, pur se rigorosamente limitato a dipinti di *historia*. L'originalità del piano museale elaborato, espressione di un particolare modo erudito di avvicinarsi all'arte, la spregiudicatezza di azione sul mercato e il fervore del dialogo istituito con i cenacoli di artisti non lasciano alcun dubbio che le idee elaborate più tardi in forma trattatistica fossero *in nuce* nella mente di Francesco già nel momento in cui accettò l'incarico. Il ruolo di collezionista d'arte aveva

²⁵ Si rinvia a A. BRILLI, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, il Mulino, Bologna 2006².

precisi legami con gli interessi culturali di cui sono testimonianza soprattutto i due suoi saggi.

Egli assunse un atteggiamento di indiscutibile originalità nell'approccio ai protagonisti della contemporaneità, che si manifestò pienamente nel corso del soggiorno veneziano condizionandone i movimenti e indirizzando la scelta dei rapporti da consolidare. E si trattava appunto della convinzione per cui la produzione figurativa che voglia obbedire ai canoni del buon gusto non può prescindere dalla collaborazione, tutta di matrice illuministica, tra il pittore, il letterato e il filosofo. Ma nonostante ponesse l'accento sull'aspetto della cooperazione e continuasse a suggerire agli artisti soggetti ben definiti dimostrò di avere una consapevolezza delle varie differenze di stile di gran lunga maggiori di quante ne avesse consapevolezza la generalità dei committenti e a tali differenze si attenne nell'operare le sue scelte. I committenti avevano sempre ammesso che gli artisti erano specializzati in particolari soggetti ma la valutazione che dava Algarotti dei diversi artisti veneziani era molto più sottile e sensibile. Egli cercava di basare la sua scelta dei soggetti prevalentemente su considerazioni stilistiche (torna il grande tema settecentesco dello *stile* come misura stessa dell'esistere con la *parola*) e quando anche la critica del tempo non se la sentì di confermare le considerazioni dell'Algarotti questa sua apertura di fronte all'*esperienza dello stile* costituirà una delle sue migliori acquisizioni nella storia dell'estetica.

Algarotti era un convinto assertore dell'idea che le scoperte effettuate nel campo dell'ottica da Newton, ad esempio, dovessero essere studiate dagli artisti; ed è quindi più che probabile che ne discutesse con il Tiepolo, incoraggiandolo ad "alleggerire" la sua tavolozza; nel *Saggio sopra la pittura* dedica alcune pagine alla dimostrazione dell'utilità della camera ottica: «quell'uso che fanno gli astronomi del cannocchiale, i fisici del microscopio, quel medesimo dovrebbero fare della Camera ottica i pittori. Conducono egualmente tutti codesti ordigni a meglio conoscere e a rappresentare la Natura».²⁶ Ma oltre a questo, per le sue teorie estetiche, contò quel razionalismo di fondo che dagli studi scientifici ed illuministici era stato rafforzato e che si accordava perfettamente con la sua cultura di letterato: nell'ipotesi che l'ordine della natura si fondi sulle leggi più semplici stava la base di un gusto che esigeva dall'imitazione della natura semplicità e chiarezza. Nemmeno nelle cose dell'arte l'Algarotti conobbe il brivido del mistero e dell'indefinito. Lo stesso principio dell'idealizzazione del reale, fondamento del classicismo, per lui si risolveva in una richiesta di ordine e di misura. Lo scienziato Algarotti era in altre parole profonda-

²⁶ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura* cit., p. 91.

mente intrecciato all'Algarotti letterato, storico, saggista, filosofo e critico d'arte secondo la cifra (su cui mai abbastanza insisteremo) che fu propria dell'Illuminismo come fondamento primo della nostra modernità.

L'influenza esercitata dall'Algarotti sul Tiepolo in questa fase fu dunque considerevole e gli storici dell'arte sono unanimi nell'affermare che gli anni immediatamente successivi al 1740 segnano l'apice del periodo classico dell'artista. Ma è anche certo che Tiepolo favorì l'accesso di Algarotti alle collezioni patrizie veneziane che il pittore conosceva bene, rinforzando in questo modo la posizione del Conte nei confronti della corte di Dresda e alimentando di fatto la sua aspirazione a dirigerne la galleria. Tiepolo ascoltò, possiamo supporre, con bonaria indulgenza le dimostrazioni teoretiche di quell'intellettuale poliedrico, a metà strada fra Metastasio e Muratori, fra Arcadia e filosofia dei Lumi, fra trascorsi tardobarocchi e incipiente neoclassicismo. Con il classicismo Tiepolo aveva avuto già del resto un incontro diretto tramite le frequentazioni delle più selezionate raccolte patrizie di antichità, per non parlare dei reperti riprodotti da lui per la *Verona illustrata* di Scipione Maffei. Con altrettanto entusiasmo Algarotti era affascinato dalla vivacità e dalla fantasia del Tiepolo mitopoietica, capace di convivere con le istanze dell'erudizione neoclassica; ciò spiega perché egli vedesse nel Tiepolo il pittore ideale e parlasse con tanta soddisfazione dell'ammirazione nutrita dall'artista veneziano per l'antichità e le sue *fabulae*.

Nel 1746, dopo essere rimasto due anni e mezzo a Venezia, Algarotti tornò alla corte di Federico II, che lo nominò suo ciambellano (ed è di grande interesse il dialogo che fra i due si andò delineando nel tempo su Machiavelli, in un momento delicato degli equilibri europei che aveva costretto tutti a "ripensare" in chiave dialettica il celebre *Anti-Machiavelli*, giovanile e fortunato scritto del Sovrano).²⁷ Vi rimase sette anni, tranne un lungo soggiorno a Venezia e un altro a Dresda. Alla corte, dall'incontro con scienziati e uomini di lettere e dalla rinnovata amicizia con Voltaire, ebbe l'incentivo a scrivere nuovi saggi seguendo un eclettismo geniale, nell'ambito di un dialogo che riteneva indispensabile si aprisse tra la cultura italiana e quella europea. Il momento, che sembrò necessario, in cui allargare lo sguardo al di là delle Alpi, ebbe ad esempio tra i suoi risultati due edizioni dell'*Enciclopedia* a Lucca e a Livorno e numerosissime traduzioni di testi francesi che circolarono in particolare sul mercato di Venezia. Nel 1767 il *Dizionario filosofico* di Voltaire viene pubblicato presso il libraio Graziosi. La lettera a Voltaire dell'Algarotti del 1746 è già significativa a questo proposito; testimonia infatti della necessità, secondo Algarotti,

²⁷ Cfr. A.M. IULIANO, *Federico il grande. L'arte della politica tra machiavellismo e prassi del potere*, Te-rebinto Edizioni, Avellino 2025.

che si affermasse anche in Italia una grande capitale della cultura che ponesse rimedio al suo frazionamento provinciale e assolvesse da noi la funzione che era di Parigi:

Tali sono gli effetti della picciolezza e divisione degli stati, ignoranza presunzione frivolezza. La vera accademia è una capitale, dove i comodi della vita, i piaceri, la fortuna vi chiamano da ogni provincia il fiore di una gran nazione, dove otto in novecentomila persone si elettrizzino insieme [...]. Allora si avrà un teatro che sia scuola dei costumi, una satira pungente con mollezza e filosoficamente scherzosa. Ci sarà allora un'arte della conversazione, e si scriveranno lettere con disinvoltura e con grazia, la lingua diverrà ricca senza eterogeneità e pura senza affettazione.²⁸

Il genio del Tiepolo appariva al conte una conferma delle facoltà dell'ingegno italiano, insieme a quella di numerosi altri artisti e letterati, in uno dei settori in cui l'Italia poteva ancora essere maestra come era accaduto in quel Rinascimento che l'intera Europa illuminista celebrava come modello cui attingere. L'Algarotti restò certo sostanzialmente, anche da illuminista, un letterato e le lettere e i trattati sulle stesse arti figurative fanno tesoro di un'esperienza, com'era tipico della nostra tradizione umanistica e rinascimentale, in cui la letteratura si pone al centro dei saperi.

Nel 1753 Algarotti lasciò la corte di Prussia contando di curare nel clima d'Italia la malferma salute. Visse i primi anni a Venezia e, pur non occupando più una posizione ufficiale, rimase in contatto con numerosi pittori e continuò a raccogliere quadri per la sua collezione. Sono questi gli anni di Tiepolo alla Valmarana e sebbene Algarotti non fosse presente di persona, l'incontro con l'amico pittore era già avvenuto da tempo, lo abbiamo visto, sul piano dell'affinità intellettuale.

Fra il 1757 e il 1762 Algarotti fu per lo più a Bologna dove volle istituire l'Accademia da lui nominata (in ricordo dell'omonima Accademia bolognese fondata nel 1640 dal pittore, erudito e collezionista Giovanni Francesco Negri) degli Indomiti, intesa a incoraggiare i giovani studiosi. Da lì passò a Pisa da dove intrattenne rapporti epistolari con i vecchi amici e dovette dedicare cure appassionante al riordino di quanto aveva accumulato nella personale collezione di quadri e disegni. Di questi fu redatto un catalogo nel 1776 da Giannantonio Selva, un esemplare del quale noi oggi disponiamo alla biblioteca Marciana di Venezia. In alcune annotazioni di questi ultimi anni Algarotti mostrava di tendere verso il neoclassicismo con la sua insistita affermazione della necessità di studiare la cultura greca. Algarotti morì a Pisa nel 1764.

La critica non ha ancora dato in realtà un giudizio del tutto approfondito sul valore storico del rapporto tra la personale vicenda di Algarotti e la situazione della

²⁸ F. ALGAROTTI, *Lettera a Voltaire*, in *Opere di Francesco Algarotti e Saverio Bettinelli*, a cura di E. Bonora, Ricciardi, Milano-Napoli 1969, II, p. 549.

cultura italiana ed europea a metà del Settecento. Un approfondimento nuovo delle sue pagine ci porta inevitabilmente a comprendere in modo esemplare (e valido per tutto quanto finora detto) l'originale significato che, tra arte, letteratura, scienze e ideologia, rivestì l'Illuminismo in Italia. Algarotti ebbe infatti un ruolo fondamentale nel far penetrare in Italia elementi culturali attualissimi, che porteranno alla maturazione nella Penisola, accanto al fulcro del dibattito europeo sulla *Ragione*, di concetti quali "sentimento", "passioni", "natura", "genio". Il suo acume critico si manifestò inoltre là dove della sua conoscenza di discussioni vive nella cultura europea si valse per interpretare fuori da vieti schemi scolastici i poeti antichi o per portare più avanti che non si fosse ancora fatto in Italia la difesa di una letteratura libera da pastoie accademiche. E di grande rilievo furono le sue stesse osservazioni sulle politiche del tempo specie dal punto di vista militare. Con perizia tipica del suo apprendistato scientifico e tecnico commista alla continua lettura di Machiavelli (personaggio davvero essenziale per comprendere il Settecento) i suoi scritti sull'arte della guerra e in particolare, come ha ben mostrato Denise Aricò,²⁹ i suoi *Discorsi militari* mostrano non solo una grande conoscenza di politica e guerra in anni di svolta radicale delle tecniche militari ma, giusta il modello machiavelliano, egli sa declinarli secondo un'efficace chiave "dialogica" e discorsiva (come aveva già ben operato con il *Newtonianismo*) a marcata coloritura letteraria. Ancora un intreccio inestricabile tra scienza illuministica e scelta netta di *stile*.

Si comprende allora perché tanto spazio abbiamo voluto dare al Settecento veneziano in dialogo tra arti e ansie riformatrici, tra esigenze di un nuovo rigore razionale e rivendicazione della libera inventiva fino alla mitopoiesi di Giambattista Tiepolo: in quel singolare "triangolo" tra Tiepolo, Algarotti e Metastasio si condensa in modo esemplare il senso stesso del nostro Settecento più europeo e avanzato. Una vera e propria specificità italiana va oggi totalmente rimessa in gioco: quel triangolo esplosivo e fertile di rilevanti conseguenze configurava infatti l'Illuminismo italiano come soglia ineludibile di rinnovamenti e di processi riformatori, di tavole sapienziali e scientifiche nuove ma anche come dialogo ininterrotto con la natura profonda dell'immaginario, delle sue "ragioni" e delle sue "passioni" ovvero della letteratura e delle arti come straordinario linguaggio del sapere *tout court*. In tale contesto si spiega anche la straordinaria vicenda avventurosa del libertino e viaggiatore veneziano Giacomo Casanova (1725-1798), che scrive in francese le sue memorie, dialoga con mezza Europa e si afferma rapidamente, e proprio a partire da Venezia, come simbolo persino popolare di una cultura spregiudicata e affrancata da ogni

²⁹ Si rinvia a D. ARICÒ, *L'arte della guerra nel Settecento*, Aracne, Roma 2016. Si veda, inoltre, F. ALGAROTTI, *Saggio sopra il Gentilismo*, a cura di D. Aricò, Fucina di Marte, Roma 2025.

moralismo; quasi una sorta di uomo “nuovo” che da Venezia e dall'Italia si sa misurare coi circoli più spregiudicati delle capitali europee.³⁰

Da questo punto di vista appare allora evidente come per comprendere la stessa nostra grande letteratura settecentesca con i suoi protagonisti maggiori (Goldoni, Parini, Alfieri) occorra rimanere in sintonia con il processo riformatore e illuminista, di cui Algarotti fu emblema “europeo” indiscusso e di straordinaria caratura, che attraversò il secolo e con cui i grandi autori italiani sempre furono o in dialogo o in contrasto o in gara agonistica. È il Settecento riformatore nel suo nesso con l'immaginario e con le “lettere e le arti” che ci fa comprendere appieno la storia della nostra letteratura e non viceversa con buona pace di chi da decenni avrebbe voluto decretare l'improponibilità didattica e di ricerca di questi snodi fondamentali.

³⁰ Cfr. G. RUOZZI, *Quasi scherzando. Percorsi del Settecento letterario da Algarotti a Casanova*, Carocci, Roma 2012.