

Di un'inedita opera di Giovan Mario
Crescimbeni: le due redazioni della *Vita di
Bernardino Baldi*

di Ilaria Filograsso

Nel secondo volume dei suoi *Commentari all'Istoria della volgar poesia*, pubblicato a Roma nel 1710, il maceratese Crescimbeni dedicava un intero paragrafo alla figura di Bernardino Baldi, ricordandone il gusto poetico raffinato e la straordinaria erudizione; a conclusione del breve ritratto egli rimandava esplicitamente alla biografia dell'abate di Guastalla, composta solo alcuni anni prima ed ancora inedita:

perché speriamo che in breve sia per veder la pubblica luce la suddetta vita, che noi con ogni studio e attenzione abbiamo compilata, ove pienamente si ragiona di tutto ciò, che a lui s'appartiene dal dì della sua nascita, fino al presente giorno.

Come è noto il desiderio dell'autore non poté realizzarsi ed il manoscritto della *Vita del Baldi* non fu mai dato alle stampe: epure l'opera appare, al di là di un puro e semplice esercizio retorico-erudito di compilazione, come un'esemplificazione estremamente efficace del metodo critico dell'arcade Cario Alfesibeo, nel suo intento di proporre ai lettori un esempio concreto di buon poeta e di bel comporre, nel suo tentativo di connettere la produzione letteraria, e più specificamente lirica, del Baldi, ad un quadro interpretativo della tradizione poetica italiana, ampiamente delineato nelle sue opere maggiori, sul quale desiderava fondare la validità delle idee e del gusto che nell'*Arcadia* si stavano affermando.

Qualche decennio dopo la sua stesura, l'opera manoscritta

* Presentato dall'Istituto di Filologia Moderna.

del Crescimbeni suscitava l'interesse e lo studio di Ireneo Affò, autore di una biografia del Baldi¹ esplicitamente ispirata dalle 'vigilie' del custode dell'Arcadia:

Avvenne intanto che donato avendomi la sua pregevolissima grazia l'Eminentissimo Sig. Cardinale Luigi Valenti Gonzaga Legato di Ravenna, protettore amplissimo de' più nobili studi, e alle arti belle ognora favorevole e propizio, potei per mezzo di lui aver alle mani copia della *Vita del Baldi* lasciata già inedita dal celebre canonico Giammario Crescimbeni Maceratese, tratta dall'originale conservato in Roma nella Biblioteca della Eccellentissima Casa Albani.

L'Affò, temendo l'accusa di plagio, si impegnava a riconoscere le molte citazioni, talvolta interi brani, tratti dal codice, promettendo, tuttavia, di «raddrizzare i non pochi storti racconti» del custode dell'Arcadia «acciò che colui che prenderà a scrivere dopo di noi vegga a qual de' due meglio convenga appigliarsi»: l'invito a considerare nuovamente la vita e le opere dell'abate era accolto, in tempi più recenti, da Guido Zaccagnini che modellava apertamente la sua monografia dedicata al Baldi² sulle notizie e sui giudizi appresi da quello che si riteneva ancora l'unico manoscritto della *Vita del Baldi*, riferendo nei *Cenni biografici* di apertura notizie essenziali riguardo alla sua storia recente: il codice, originariamente conservato presso la Biblioteca Albani a Roma, passato poi alla Biblioteca Boncompagni, era stato acquistato dall'Avvocato Luigi Celli nei primi anni del Novecento. Una lettera, datata 5 marzo 1967, inviata dal rettore del Collegio Missionario Rosmini di Roma a Maria Celli, figlia dell'Avvocato, testimoniava la donazione dell'intera biblioteca dello studioso al Centro Rosminiano che, soltanto in un secondo momento, provvedeva al trasferimento delle opere donate nella sede di Stresa del Centro.

Il manoscritto, tuttora conservato nell'Archivio del Centro Rosminiano con la segnatura CLX 283, è cartaceo e consta di 186 cc. complessive: nella sua conclusione l'*imprimatur*, il visto dei Censori dell'Accademia della Crusca datato il 4 luglio 1704,

¹ I. Affò, *Vita di Monsignor Bernardino Baldi*, Parma, Carmignani 1783.

² G. Zaccagnini, *Bernardino Baldi nella vita e nelle opere*, Pistoia, Soc. An. Tipo-litografica Toscana 1908.

insieme ad una dichiarazione autografa di Francesco Bianchini sulla conformità del testo «alla cattolica religione e ai buoni costumi», testimoniano il carattere definitivo dell'opera, verosimilmente pronta per le stampe.

Esiste un secondo manoscritto della *Vita del Baldi*, non menzionato dalle fonti, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana³: il codice, presente con la segnatura S. Maria in Cosmedin XIII. 12, appartiene all'archivio della Basilica di S. Maria in Cosmedin, di cui il Crescimbeni fu arciprete dal 1681 al 1728, anno della sua morte. Come attesta il volume del Giovenale pubblicato nel 1927⁴, il custode dell'Arcadia fu curatore dell'Archivio, riuscendo a catalogarne e a registrarne con grande diligenza tutti i documenti compresi nel periodo 1536-1719, nella ricerca scrupolosa dei testi sottratti al sacco di Roma del 1527 e all'inondazione del Tevere dell'8 ottobre del 1530; le carte dell'Archivio riordinato e catalogato dal Crescimbeni prima, e dal Mons. Giuseppe Patroni poi, sono oggi conservate nella Biblioteca Vaticana, raccolte in 228 volumi.

Il codice vaticano è cartaceo e composto di 193 cc. complessive: nel numero globale sono compresi 20 foglietti di diversa dimensione nei quali ora si trovano interi brani in aggiunta al testo, ora semplici annotazioni ed appunti.

La numerazione delle pagine inizia dalla c. 11 ed è indicata soltanto sul recto; due carte precedono il testo della *Vita del Baldi*, occupate da una lettera autografa di Pier Girolamo Vernaccia, inviata da Urbino e datata 28 marzo 1717, cui è allegata la copia di due lettere originali della corrispondenza di Ludovico Baldi, risalenti al 1501 e al 1512. Lo studioso era, evidentemente, a conoscenza delle ricerche sulla genealogia della famiglia Baldi intraprese dal Crescimbeni già dagli inizi del diciottesimo secolo e, condividendone l'interesse, scriveva:

Mi sono capitate alle mani alcune lettere originali de' nostri duchi scritte a Ser Ludovico Baldi loro ministro in Roma, il quale se ben vi

³ Colgo qui l'occasione per ringraziare la Sig.ra Maria Teresa Graziosi che cortesemente mi ha segnalato la presenza del manoscritto presso la Biblioteca Vaticana.

⁴ G.B. Giovenale, *La Basilica di Santa Maria in Cosmedin*, Roma, P. Sansoni Editore 1927.

ricordate, è frutto di Bernardino Baldi, che fu avo di Francesco Baldi padre del celebre abate Baldi; e dal Ludovico dicemmo ancora che provenivano i conti Palmi, la qual cosa essi non vollero si dicesse, sebbene dalle scritture aparisse chiaramente.

Dalle lunghe digressioni del Crescimbeni sulle origini della famiglia Baldi e dall'albero genealogico allegato in due copie nel manoscritto, minuziosamente spiegato col supporto di atti notari e di documenti d'archivio, si scopre che Ludovico Baldi non era figlio, come il Vernaccia sostiene, bensì fratello di Bernardino, che fu Priore di Urbino e avo di Francesco, padre dell'Abate di Guastalla. L'autore della lettera, evidentemente caduto in errore, si soffermava nelle righe successive sull'obiettivo delle sue ricerche:

Ebbe una figliola chiamata Battista, che fu madre di Girolamo Giunchi Cavaliere di Malta di Giustizia. Se riesce voglio vedere come gravasse la nobiltà, essendo cosa certissima, che il di lui padre esercitava la professione di orefice.

Effettivamente, il quesito che il Vernaccia si poneva era già stato risolto dal Crescimbeni nell'appendice a questo codice, datata 1703, interamente dedicata alle origini di casa Baldi: nella lunga digressione genealogica, infatti, l'autore dimostra che Baldo, vero iniziatore della dinastia, padre di Ludovico e Bernardino, rifugiandosi nel quattordicesimo secolo in Urbino dalla nativa Perugia, dove le rivolte popolari minacciavano le famiglie nobili, cambiò il cognome da Cantagallina in Baldi e, mentendo la sua reale estrazione, intraprese il mestiere di orafo, senza pregiudicare, tuttavia, in alcun modo, la nobiltà sua e quella dei figli, che ascesero, nei primi anni del Cinquecento, alle più alte cariche della città.

La terza carta del codice presenta il titolo completo dell'opera: *La vita / di Monsignore / Bernardino Baldi / da Urbino / Abate di Guastalla / scritta da / Giovanni Mario de' Crescimbeni / Accademico della Crusca / alla Santità di Nostro Signore / Papa / Clemente XI.*

Sul fondo del foglio è aggiunta la postilla: «fu cominciata il primo gennaio 1703 e finita il mese di giugno dello stesso anno» Ma insieme a questa precisa indicazione dell'autore, sono molti gli elementi, che si prenderanno in esame, in grado di autoriz-

zare una datazione del codice anteriore al manoscritto conservato nel Centro Rosminiano di Stresa, databile tra gli ultimi mesi del 1703 ed i primi del 1704 e chiaramente pronto per la pubblicazione.

La quarta e la quinta carta, non numerate, contengono la lettera dedicatoria «Alla santità di N.S. Papa Clemente XI»: il rapporto di parentela che legava il pontefice ad Orazio Albani, amico e protettore di Bernardino Baldi, era un elemento non trascurabile per il Crescimbeni, che aveva già indirizzato al Papa il rifacimento degli *Apologhi*⁵ del Baldi. Queste due carte sono, inoltre, autografe: l'intera opera è scritta, infatti, in colonna (circa 25 righe per pagina) da un copista del Crescimbeni, mentre le correzioni e, talvolta, intere pagine, come in questo caso, risultano autografe, come è stato possibile constatare dal confronto con un gran numero di lettere autografe del Crescimbeni al Muratori, conservate presso la Biblioteca Estense di Modena, nell'Archivio Muratoriano, con la segnatura 83.6 - 86.6.

Dalla c. 6 alla c. 9, non numerate, troviamo l'elenco degli «Autori dell'opere stampate, delle quali ci siamo serviti nella presente opera, completato dalla lista delle «Librerie e possessori de' MSS. citati nell'opera», con la distinzione di quelli, «In Roma» e quelli «Fuori di Roma».

La decima carta è occupata interamente dalla riproduzione dello stemma della famiglia Baldi, descritto dal Crescimbeni soltanto nell'appendice del manoscritto: esso è costituito da «una fascia, o sbarra, che dimezza il campo per lo suo largo, e di sopra ha tre stelle, e sotto un vaso in forma di crogiuolo, donde esce una fiamma». Dalla c. 11, dunque, inizia la numerazione delle pagine soltanto sul recto: da p. 1 a p. 40 si sviluppa il primo libro, contenente, seguendo l'intestazione ricca di cancellature e ripensamenti, «il tempo innanzi che fusse abate». Piuttosto esemplificativo di un metodo scrupoloso e scientifico nella conferma dei dati e nella verifica delle notizie è, tra p. 2 e p. 3, l'inserimento di un foglietto intestato come «Notizia da passarsi nelle mani dell'Ab. Crescimbeni»: l'autore anonimo dell'appunto

⁵ *I cento apologhi di Bernardino Baldi, trasportati in versi da Giovanni Mario Crescimbeni, colle moralità di Michele Strinati*, Roma, Antonio de' Rossi 1702.

indica il testo di Ioseph Blancanus, *Loca Mathematica Aristotelis*, titolo che sarà posto, tra l'altro, in aggiunta autografa nell'elenco bibliografico iniziale della biografia; nel foglietto è trascritta, con la precisa indicazione del capitolo e della pagina, una nota dell'opera in cui il Blancanus citava e lodava il Baldi: *extat adhuc de huiusmodi machinis liber Heronis Alexandrini quem nuper ex Graeco Latine reddidit doctissimus Abbas Guastalensis*. Si tratta, insomma, di un appunto che avrebbe potuto confermare l'attribuzione al Baldi della versione in latino della *Belopoeca* di Erone Ctesibio⁶, se l'autore dell'annotazione aggiunge: «si può fare un gran conto della testimonianza del Blancanio per essere uno tra i maggiori matematici del secolo passato».

Il secondo libro si sviluppa da p. 41 a p. 82 e contiene, «la serie de' fatti fino alla rinuncia della Badi», il terzo ed ultimo libro «contenente tutto il tempo che rimane fino alla sua morte e tutto ciò che dappoi si è fatto intorno alle sue opere fino al presente giorno» occupa le pp. 85-137. Da p. 98 a p. 100 è trascritto, a pagina intera, il testamento completo di Bernardino Baldi, che sarà ricopiato dall'Affò per la sua opera: il Crescimbeni precisa, prima della trascrizione, di aver ricevuto dall'Archivio pubblico di Urbino il documento e di volerlo proporre ai lettori per meglio delineare la figura dell'abate «perciocché molto pienamente dà a vedere il suo pio e buon costume».

Tra p. 106 e p. 107 sono, inoltre, inserite cinque carte, non numerate e autografe, scritte a pagina intera, in cui si riporta l'intera voce riguardante il Baldi tratta da *Le Grand Dictionnaire Historique* di Louis Mori, citato nel manoscritto tra gli «oltramontani» che diffusamente si occuparono dell'abate e compreso nell'elenco bibliografico iniziale dell'opera; segue nelle carte in aggiunta un lungo brano tratto dalle pagine 446 e seguenti del *Dictionnaire Historique e Critique* del Bayle, sotto la lettera B e la voce *Baldus*, con l'indicazione completa delle note e delle postille marginali. *Felices quibus ista licent; miramur, et illos et nostri miseremur*: così il Bayle, fonte indiscussa di notizie curiose

⁶ La versione in latino del Baldi, pubblicata nel 1616, arricchita di disegni e figure delle macchine, ebbe un certo successo, e fu iscritta nella collezione dei *Mathematici veteres*, edita dalla Stamperia Reale nel 1693.

sulla personalità e sullo stile di vita dell'abate, dichiarava lo stupore dinanzi alla mole e alla qualità delle opere del Baldi, letterato generosissimo nonostante la sua onerosa dignità prelatizia. Solo in un caso il Crescimbeni prende le distanze da un errore piuttosto grossolano del Bayle, laddove questi sosteneva che l'*Artigliera*, poemetto didascalico giovanile del Baldi, inedito, era stato pubblicato.

Una cancellatura a p. 115 sembra elucidare con estrema evidenza il carattere *in fieri* e provvisorio della stesura del codice: a fondo pagina, infatti, troviamo la scritta cancellata, «il fine del terzo libro», e nella pagina successiva l'intestazione espunta del quarto libro, dalla quale si deduce che esso doveva comprendere «tutto ciò che si è fatto intorno alle opere del Baldi dopo la sua morte», dicitura aggiunta, dopo l'espunzione, all'intestazione del libro terzo.

La parte conclusiva del codice, da p. 119 a p. 137, è affidata ad una sezione distaccata che sviscera una questione di carattere prettamente antiquario, non direttamente collegata alle notizie biografiche sull'abate di Guastalla: il Crescimbeni, infatti, riporta un brano manoscritto del Baldi scovato nella Biblioteca dell'Abate Domenico Passionei, oggetto dell'interesse e delle discussioni antiquarie del Severoli e dello Strinati. Il passo manoscritto, risalente al 1616, consiste nella «spiegazione in forma di lettera» dell'interpretazione di una moneta etrusca, alla quale seguono le dieci «Difficoltà» sollevate dagli antiquari e la «Risposta alle difficoltà» del Crescimbeni, che si impegna a difendere la posizione del Baldi appoggiandosi a fonti classiche e contemporanee arricchite da disegni e da monete antiche e moderne fedelmente riprodotte.

Dopo la chiusura del libro terzo a p. 137, quattro carte non numerate comprendono il «Catalogo delle opere stampate di Mons. Bernardino Baldi», il «Catalogo de' manoscritti originali di varie delle opere stampate e di altre inedite del medesimo autore, che si conservano nella libreria di Sua Santità»; seguono gli elenchi autografi, dai titoli ricchi di ripensamenti e cancellature di «Altre opere MSS. appresso diversi» e di «Altre opere MSS. delle quali non sappiamo i possessori ed alcune vengono notate dallo Scarlencino e alcune altre dal Ghilini».

In aggiunta alla biografia del Baldi, il codice, come si è già ricordato, contiene un'appendice di 17 cc., anch'esse numerate

soltanto sul recto, intitolata *Notizie / intorno all'origine e discendenza / della famiglia Baldi d'Urbino / raccolte da / Giovanni Mario de' Crescimbeni / Accademico della Crusca* e datata 20 settembre 1703: l'autore si sofferma soprattutto sull'albero genealogico della famiglia Baldi, già inserito nel manoscritto come c. 17 e qui ripetuto: trascrivendo lunghe citazioni di atti notarili, di frammenti di testamenti, aiutandosi con lo Scarloncino ed interpretando alcuni passi di opere dello stesso abate, l'autore tenta di ricondurre l'origine della famiglia Baldi a quella dei Cantagallina di Perugia, nobile casato scacciato dall'Umbria per le insurrezioni popolari del quattordicesimo secolo. Alcuni rami dei Cantagallina si sarebbero, così, dispersi nelle città di Firenze, Borgo San Sepolcro, Urbino, modificando in modi diversi il cognome originario e le insegne nobiliari: il Crescimbeni dimostra, pertanto, che Baldo, terziano dell'abate di Guastalla, si introdusse in Urbino in qualità di orafo e cambiò il cognome in Baldi, apparentemente per dissimulare la propria identità, in realtà innescando una mutazione naturale e accidentale dal momento che «in que' tempi usava universalmente che i figliuoli prendessero per cognome il nome del padre, ancorché la famiglia avesse un cognome particolare». L'appendice presenta un numero cospicuo di espunzioni, configurandosi come una congerie di dati e di documenti trascritti a volte disordinatamente, che avrebbero dovuto trovare una sistemazione più organica ed una selezione più accurata dei dati che, in larga parte, consistono nelle ripetizioni, appesantita dall'assillo della documentazione, di notizie già riportate e riassunte nelle prime pagine della biografia.

Sebbene le varianti non risultino, rispetto al manoscritto di Stresa, né quantitativamente né qualitativamente determinanti, è tuttavia evidente il carattere piuttosto provvisorio del codice in esame, la cui stesura è scandita da ripensamenti, aggiunte, continui interventi dell'autore, teso alla ricerca di una forma che combini l'evidenza e la chiarezza di espressione con la completezza scrupolosa dell'informazione. Il manoscritto vaticano si può facilmente intendere, dunque, come il momento di raccolta a volte confusa del materiale, una prima stesura dell'opera a cui succedono la selezione e l'ordine che, senza operare cambiamenti sostanziali, trovano una definitiva sistemazione nel mano-

scritto di Stresa, nella direzione di uno 'sfrondamento' dei dati superflui o inesatti e di una soluzione stilistica più organica.

Il rapporto consequenziale che lega le due redazioni della *Vita del Baldi* è avvalorato dal fatto che le aggiunte autografe e di apprezzabile ampiezza, poste dal Crescimbeni sulla colonna sinistra del testo vaticano e spesso di difficile comprensione, sono, nel manoscritto di Stresa, ordinatamente e programmaticamente trascritte su foglietti posti in aggiunta al testo: in modo del tutto analogo annotazioni a margine del manoscritto vaticano sono organicamente inserite nel testo di Stresa. Nell'elenco bibliografico iniziale, presente in entrambe le redazioni dell'opera, è rimarchevole l'assenza, nel codice vaticano, dei nomi di alcuni autori che, in questa che era evidentemente una prima stesura della biografia, il Crescimbeni o non aveva ancora consultato, o aveva tralasciato di trascrivere⁷.

Dal codice vaticano si apprende, inoltre, che la struttura originaria dell'opera doveva comprendere quattro libri, ridotti a tre in un secondo momento, forse per agevolarne la consultazione; le stesse revisioni e correzioni dei titoli di tutti i libri testimonia la ricerca, da parte dell'autore, di una forma definitiva di intestazione che sarà fedelmente riprodotta nella stesura del codice di Stresa.

Il Crescimbeni, d'altronde, alla rilettura del manoscritto vaticano e nella nuova stesura dell'opera, tendeva ad intervenire nella precisazione di alcuni concetti o semplicemente nel perfezionarne la forma. È il caso, ad esempio, del foglietto aggiunto, nel codice vaticano, alla p. 25, il cui testo sarà riprodotto nel manoscritto di Stresa con un'ulteriore precisazione: l'autore, infatti, dopo essersi dilungato sulle notizie riguardanti la composizione del *Lessico vitruviano* del Baldi, aggiunge una considerazione sulla vasta fortuna dell'opera, citandone in nota alcuni estimatori stranieri.

Una precisazione dettata dallo scrupolo di un'ideologia cattolica estremamente pressante in ambiente arcadico, sembra l'aggiunta alla c. 28 del codice di Stresa, laddove il Crescimbeni av-

⁷ Nell'elenco bibliografico del codice vaticano non figurano, nello specifico, le seguenti voci: Acciaiuoli, Bocarto, Eliano, Musuro, Redi, Spon, Tassoni, Teocrito, Vivis.

verte l'esigenza di difendere la castità dell'amore celebrato nel *Lauro*⁸ dall'Abate di Guastalla, sottolineando quanto esso «non deroghi alla serietà della vita del Baldi», suffragando l'affermazione con una frase del Muzio riguardo all'amore «non portato a creatura, ma alle lettere». Sono più frequenti, inoltre, nel manoscritto di Stresa, gli interventi dell'autore sugli *incipit* delle aggiunte, nel proposito di legare quest'ultime al testo tramite l'impiego di proposizioni relative o nell'intento, realizzato spesso con la semplice inversione di sostantivi o aggettivi, di conferire alla frase un effetto più armonico e disteso.

Nella sezione riguardante la *Spiegazione in forma di lettera di una moneta etrusca* del Baldi, inoltre, il disegno delle prime due monete riportate dal Crescimbeni come esempi è in aggiunta nel codice romano, mentre fa parte integrante del testo nella stesura di Stresa. In questa, per dimostrare quanto gli artefici delle monete potessero, talvolta, sbagliare, il Crescimbeni aggiunge una sezione, completamente assente nel manoscritto vaticano, riguardante la copia di una terza moneta non ultimata, raffigurante *Actius Sincerus*, il Sannazzaro, e battuta in occasione della pubblicazione del *De Partu Virginis*. Nelle pagine successive sono riprodotti secondo prospettive differenti, nelle due stesure, i disegni che riproducono un piede di una statua che riposa su una siringa di cinque canne, e due mani con due siringhe di sette canne.

Il diritto della medaglia discussa avrebbe dovuto, secondo il Baldi, rappresentare le tre teste, dove invece dalla riproduzione se ne distinguono due, di Gerione; a sostegno dell'interpretazione di Baldi, nel codice vaticano, il Crescimbeni riporta il disegno di una medaglia di Giano Quadrifronte realizzando un accostamento che, evidentemente, nella seconda stesura dell'opera, doveva sembrare arbitrario, dal momento che l'autore decise di espungere l'intero passo per l'insostenibilità dell'associazione. Anche le ultime due monete descritte in questa digressione antiquaria dell'opera, raffiguranti Giove Ammone ed il medaglione battuto per Giulia Pia, non presentano, nel codice romano, i ri-

⁸ B. Baldi, *Il Lauro, scherzo giovanile del Sig. Bernardino Baldi da Urbino hora abbate di Guastalla Accademico Affidato l'Hileo*, Pavia, Bartoli 1590.

spettivi disegni, laddove essi sono chiaramente riportati nel codice di Stresa.

Nei lunghi elenchi finali dell'opera è riscontrabile una variante piuttosto significativa tra le due versioni della *Vita del Baldi*: nel codice vaticano, infatti, nel «Catalogo delle opere stampate di Mons. B. Baldi» sono annoverate alcune opere⁹ che, nella stesura di Stresa, sono confluite nel successivo «Catalogo de' MSS. originali di varie delle opere stampate e d'altre non istampate del medesimo autore che si conservano nella libreria di Sua Santità»: l'approfondimento delle ricerche bio-bibliografiche nei mesi che separavano le due stesure, portava, evidentemente, il Crescimbeni a puntualizzare e a correggere, talvolta, indicazioni offerte nella prima versione dell'opera.

Nel codice di Stresa è completamente assente l'appendice riguardante le notizie sull'origine della famiglia Baldi, che occupa invece uno spazio considerevole nel manoscritto vaticano: se l'autore non pensava ad una pubblicazione autonoma della sezione, è probabile che semplicemente ritenesse superflua l'aggiunta di dati che sinteticamente erano già indicati nel corso dell'opera.

Sono numerose, inoltre, nel codice vaticano le pagine non numerate, non solo quelle che contengono appunti ma anche molte della stessa biografia, laddove nel manoscritto di Stresa persino i foglietti in aggiunta presentano il numero della pagina a cui si riferiscono. Il manoscritto vaticano presenta la grafia dello stesso copista di quello di Stresa, con l'intervento autografo dell'autore nelle correzioni e nelle aggiunte: come si è, inoltre, specificato nella descrizione del manoscritto, in esso si riscontra, a conferma dell'aspetto ancora provvisorio della stesura, un numero più cospicuo di pagine autografe che saranno, invece, puntualmente trascritte dal copista nel codice di Stresa.

L'interesse del Crescimbeni per Bernardino Baldi non era motivato esclusivamente dall'appartenenza ad una comune terra natia, se è lo stesso autore a spiegare, nella dedicatoria a Cle-

⁹ I testi confluiti dal primo al secondo elenco sono il *Diluvio Universale*, l'*Encomio della Patria*, la *Cronica de' matematici*.

mente XI, le diverse circostanze che lo spinsero ad occuparsi della complessa figura dell'abate: al di là del giudizio morale entusiasta nei confronti dell'aspetto religioso della sua vita, l'autore riteneva determinanti l'amicizia del poeta urbinato con Orazio Albani, avo di Clemente XI, e la confluenza di tutta la biblioteca dei Conti Albani in quella Pontificia, con la conseguente possibilità di consultare «quasi tutte le nobilissime opere originali del Baldi», fonti delle «più pellegrine notizie» che arricchirono la biografia di una selva intricatissima di citazioni, esempi e documenti; lo stesso pontefice, d'altronde, aveva provveduto a riunire tutti gli scritti del Baldi reperibili e sembrava nutrire l'intenzione, mai realizzata, di pubblicare tutte le opere inedite dell'abate.

La biografia del Baldi dimostra chiaramente come ai diversi tentativi di definizione della nuova poesia si accompagnino, con la fondazione dell'*Arcadia*, un nuovo interesse estetico-critico ed una nuova ricerca filologica e storico-erudita, che troveranno piena realizzazione solo alla fine del diciottesimo secolo con la *Storia della letteratura italiana* del Tiraboschi. La storiografia letteraria, dunque, dopo gli incerti tentativi del Seicento, realizzati nella compilazione dilettaistica di biblioteche, teatri, e scene, pretesti alla curiosità atteggiata in schemi scenografici e in prospettive fascinosi, trova nel nascere dell'*Arcadia* le sue vere origini ed il suo appoggio concreto nel recupero erudito dei fatti, nelle attente rassegne bibliografiche: nel delicato passaggio all'epoca arcadico-razionalista, l'erudizione più dispersiva delle opere dell'Eritreo, del Ghilini o dell'Aprosio, slitta verso un metodo più accurato e consapevole di ricerca dei materiali insieme ad una volontà di ricostruzione storica più cronologicamente esatta.

È indubbio, d'altronde, che il continuo lavoro di imitazione e di studio del passato promosso dai letterati del Settecento, favorisca ricerche storiche e filologiche che rappresentano, insieme alla pubblicazione di edizioni e commenti di antichi autori, i primi concreti tentativi di storiografia letteraria: la stessa *Istoria della volgar poesia*¹⁰, nonostante il Baretti la definisse sdegnosa-

¹⁰ Giovanni Mario Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, Roma, Chracas 1698.

mente, «un'opera scipita di un solenne pedante» ed il Foscolo non esitasse a criticarne l'autore «che compilava ogni cosa e non ne intendeva veruna», segnava, secondo la rilettura del Getto¹¹, l'inizio di quel movimento di erudizione settecentesca che, sebbene nei limiti di un metodo storiografico ancora solamente abbozzato e della sopravvivenza della mentalità retorica, avrebbe portato attraverso le opere del Gimma e del Quadrio, alla *Storia* del Tiraboschi, alla fondazione, cioè, del primo organismo letterario applicato alle lettere italiane.

Già a partire da quella che lo Schippisi¹² definisce, «Arcadia prima dell'Arcadia», si sviluppava un'attività estetico-critica e storiografica animata dai principi del razionalismo cartesiano che, mentre nella vita sociale influenzava un'impostazione dinamica e critica dello stato, identificando nell'utile comune e nella felicità collettiva il compito supremo dell'assetto politico, nella letteratura indicava le direttive di una rinuncia all'immediato passato secentesco per un ritorno ragionato alle mature istanze dei poeti cinquecenteschi: gli scritti teorici di questa prima Arcadia, ricchi di aperture e tensioni, ben evidenziate dal Binni¹³, non mirano esclusivamente all'esemplificazione retorica ma alla ricerca di proposte di nuova poetica, in una tendenza pragmatica e programmatica in vista della definizione dei diritti e dei confini della nuova letteratura. Mentre l'Epistolario del Redi¹⁴ era nutrito di consigli ai giovani letterati, di esortazioni alla chiarezza contro la «lascivia» del secolo trascorso, il Menzini, autore con la sua *Arte Poetica* dell'«equivalente provinciale dell'*Art Poétique* di Boileau¹⁵, non si limitava alla satira del barocco ma tentava la proposta di una nuova concezione di poesia, fondata sulla rinnovata nozione di sanità che, se anche angusta e mediocre, poteva costituire la base civile ed umana della nuova letteratura: i valori di prudenza e di saggezza erano in grado di

¹¹ G. Getto, *Storia delle storie letterarie*, Milano, Bompiani 1942.

¹² R. Schippisi, *L'Arcadia*, in *Letteratura italiana (Le correnti)* I, Milano, Marzorati 1956.

¹³ W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia 1963

¹⁴ F. Redi, *Opere*, Napoli 1778.

¹⁵ Cfr. A. Battistini e E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in Asor Rosa (a cura di) *Letteratura italiana*, III.1, Torino, Einaudi 1984.

regolare una scelta oculata tra antico e moderno, nella direzione di «una terza specie di stile», orientata verso l'imitazione dei classici realizzata, tuttavia, in un linguaggio più aperto e colloquiale. Proprio la saggezza moderata del Menzini trovava una dimensione nazionale con l'Arcadia, promotrice del rifiuto del fasto della pompa barocca, esorcizzata dai modelli francesi di «cerimonie in nessuna parte affettate» e da «un non so che di grazioso e faceto, senza giulleria, che piace e cattiva»¹⁶, che garantisse un clima morbidamente aristocratico, ben lontano dal gratuito edonismo della sorpresa. Il tentativo di salvaguardare la poetica della meraviglia, anche se nei confini di una nuova disciplina imposta al rigoglio anarchico delle forme barocche, emergeva inevitabilmente, se proprio il Martello, seguendo la stessa linea di sapiente mistione di antico e moderno, indicava gli aspetti della poesia del Marino da imitare ad incremento della lirica moderna: il persistente gusto dello spiritoso era temprato, in ogni caso, dall'irrinunciabile urgenza di adeguamento alla misura dei classici e di espressione umanisticamente atteggiata, non estranea, però, ad un verseggiare «colante e ritondo» che donava al Marino l'armonia che mancava agli antichi poeti: come avverte il Fubini¹⁷, il gusto del Seicento sfociava in mille rivoli di un'arte temperata e sicura dei propri strumenti.

Tommaso Ceva¹⁸, a sua volta, vicino ad una posizione arcadico-barocchetta che enfatizzava gli elementi di eredità secentesca, individuando nella poesia del De Lemene il compimento delle nuove tendenze del buon gusto letterario, celebrava una poesia capace di incantare ed incatenare, sebbene nei limiti di un «sogno fatto in presenza di ragione»: la forza geniale della poesia, la sua matrice fantastica, era regolata, pertanto, dalla ragione in grado di autorizzarne i sogni distinguendoli dal vero, nel rispetto del verosimile e della coerenza. Nel suo impegno storico-poetico-erudito, il Muratori, nel trattato *Delle perfetta*

¹⁶ P.J. Martello, *Il vero parigino italiano*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di H. S. Noce, Laterza, Bari 1963, p. 358.

¹⁷ M. Fubini, *Arcadia e Illuminismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949, p. 521.

¹⁸ T. Ceva, *Memorie d'alcune virtù del signor conte F. De Lemene*, Milano 1706.

*poesia italiana*¹⁹, definiva la poesia «ministra e figliola della morale filosofia», non riconducibile, tuttavia, alla filosofia «vestita dell'abito più vago»: la poesia poteva, dunque, ritrarre il vero grazie all'impiego di immagini naturali ed artificiali, mediate dal buon senso dei poeti che giustificava lo sfoggio di un linguaggio ingegnoso ma mai innaturale, la necessaria meraviglia senza oltrepassare mai i limiti del verosimile, evitando sia espressioni intellettualistiche e metafisiche, che una lingua sciattamente prosaica: l'indole conciliante del Muratori consentiva, dunque, la riproposta dei vecchi concetti di meraviglia, di ingegno, di pellegrino, tutelati appena dal buon gusto, riesumati a formare il compromesso tipicamente arcadico di fantasia e ragione: la netta distinzione tra «verosimile della passione», proprio della poesia, e «verosimile della ragione» contribuiva ad una lettura meno accademica e rigida dell'opera letteraria, fondata sugli affetti del poeta e sulla sua soggettiva naturalezza più che sull'autorizzamento dei classici, in un nuovo accordo tra convenienza ragionevole e sensibilità. Il fine ultimo della poesia rimaneva, come sentenziava il Castelvetro, la meraviglia²⁰. Una constatazione di questo tipo doveva sostenere la tesi del Calcaterra²¹ che sotto alte professioni di semplicità il barocco, «nuovo Proteo, aveva preso altri colori» se immagini, metafore e strofe del Marino tornavano nel Metastasio, schiarendosi, per un interno canto anche nel Rolli, mentre il permanere del secentismo in forme retoriche rimaneva il «vero peso morto dell'Arcadia».

Se la copiosa erudizione, componente preziosa ed essenziale dell'Istoria e forse suo stesso limite, soverchia talvolta nella *Vita del Baldi* l'attenzione più propriamente critica all'autore e alle sue opere, non possono tuttavia sfuggire la programmatica esaltazione della conformità della sensibilità poetica del Baldi al gusto arcade della sede romana, l'interpretazione del suo intervento letterario

¹⁹ L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Milano, Soc. Tip. dei Classici Italiani 1821.

²⁰ Cfr. F. Forti, *La poetica della meraviglia in L. A. Muratori fra antichi e moderni*, Bologna, C. Zuffi 1963.

²¹ C. Calcaterra, *Il barocco in Arcadia*, Bologna, 1950. Per il contributo critico del Calcaterra cfr. anche Mario Saccenti, *Arcadia tra sentimento e ragione: gli studi di Carlo Calcaterra*, «Atti e memorie dell'Arcadia», serie 3^a, volume 9, fascicoli 2^o-3^o-4^o, 1991-1994, pp. 55-57.

come sintesi di gusto moderno e giudizio antico, fedeltà classicistica e propensione al nuovo, musica e ragionevolezza. Un passo molto significativo della biografia manoscritta sintetizza efficacemente l'essenziale giudizio critico sulla poesia dell'abate:

egli si studiò fortemente di camminare per le vestigia de' buoni antichi rimatori, ond'è che il robusto stile, e una certa viva leggiadria, che fa onore, si prende...

Non esitando ad esemplificare con la citazione di sonetti ed epigrammi questo assunto, il Crescimbeni prosegue in una interessante precisazione:

Ma non per questo tralasciò di soddisfare anche nella forza della sua fervidissima fantasia, e all'amenità del suo floridissimo ingegno, anzi quanto i suoi contemporanei si scorgono leggiadri, ripieni di frasi, e di modi di dire bizzarri e nuovi, e di spiritosi e vivaci pensieri, altrettanto, ovunque la materia il richiede, si conoscono grandi, robusti, e colmi di nobile estro il quale il condusse infino a variare alcun metro già stabilito, come in altro luogo abbiam già detto, e ad introdurre nuove forme di versi.

Più volte nella *Vita* il Crescimbeni sembra delineare un percorso evolutivo della lirica che accomuni le sperimentazioni metriche e le soluzioni stilistiche del Baldi a quelle del Tasso e soprattutto del Chiabrera, indicando una via che molti poeti arcadi consapevolmente tenteranno di ripercorrere. Nel primo volume dei suoi *Commentari*, d'altronde, l'autore citava il tentativo baldiano di creare un verso eroico di diciotto sillabe, ricordando un sonetto «tessuto di quattordici sillabe, ch'ei dice di aver fatto ad imitazione degli antichi» e come avesse inserito due versi ettasillabi per ogni stanza di una sestina stampata nel *Lauro*, «ed ella è la seguente che egli chiama sestina spezzata e la dice sua invenzione». Ma non esitava il Crescimbeni a collegare questa presunta innovazione con la produzione di Chiabrera, «tra le rime del quale v'è una canzonetta rimata ad uso di sestina con due versi ettasillabi». I vezzi del letterato che ama sperimentare si ritrovano un po' ovunque nella produzione del Baldi: nel *Lauro* l'abate realizzava una varietà metrica che molto piaceva agli Arcadi, prediligendo il metro dell'ode e della canzonetta, ed insieme a canzoni di stampo tradizionalmente petrarchesco ne compo-

neva numerose in cui il settenario era protagonista, per conferire alla strofa un ritmo più agile e leggero; tra le soluzioni più eccentriche erano le *Rime secondo l'uso dei Siciliani antichi*, in cui il poeta riusciva a contraffare con pazienza da cenobita il lessico e la metrica dei poeti della scuola siciliana, mentre nel *Diluvio universale*²², nasceva un nuovo verso eroico di diciotto sillabe e tredici tempi, scaturito dall'accoppiamento di un settenario e di un endecasillabo, espressione del desiderio, animato da uno spirito di rigida *imitatio*, di uniformare l'esametro classico all'endecasillabo volgare, nella meccanica sovrapposizione degli schemi antichi a quelli moderni. Il petrarchismo, unico canone poetico indiscusso, fissato e mediato dal Bembo, era ridotto, per Baldi come per i numerosi autori di canzonieri del secondo Cinquecento, a sillabario utile sia per la scrittura pubblica che per quella privata, un repertorio da smontare e rimontare a proprio piacimento, nella vuota ripetizione di scherni in grado di accogliere sovente forzature, concettini, preziosità che annunciano una nuova sensibilità poetica; non si tratta, tuttavia, di un semplice riuso o di una vertiginosa moltiplicazione degli artifici, propri della tendenza all'esteriorizzazione e alla moltiplicazione meccanica dei procedimenti petrarchisti, ma della museificazione del classicismo nel tentativo di fissarne il valore una volta per tutte, di ripeterne identico il repertorio lirico, nevrotico svuotamento della tradizione, sintomo emblematico della sua crisi²³.

La personalità del Baldi si accordava facilmente al vasto quadro di generi e di forme letterarie che, nella *Bellezza della volgar poesia*, il Crescimbeni tracciava con una netta prevalenza concessa al tono illeggiadrito, ai motivi delicati di idillio, alla graziosa fruizione dei beni mondani, in una condizione di vita ricca di grazia e di brio: l'opera non mirava a dare indicazioni propriamente critiche, tentando, piuttosto, un'interpretazione del passato letterario in vista della sua funzione autorizzante per i poeti moderni e per le nuove formulazioni di poetica. La tradi-

²² B. Baldi, *Il Diluvio universale cantato con nuova maniera di versi da Bernardino Baldi da Urbino abate di Guastalla et Accademico Affidato di Pavia l'Hileo*, Pavia, Bartoli 1604.

²³ Cfr. R. Rinaldi, *Quantità e qualità della maniera: antologie ed esperimenti lirici fra Venezia e Napoli*, in *Storia della civiltà letteraria II: Umanesimo e Rinascimento*, vol. 2, Torino, UTET 1993, pp. 1865-1867.

zione poetica italiana aveva raggiunto, secondo il Crescimbeni, la massima altezza con Petrarca, rendendosi capace di gareggiare con la poesia greco-latina: dopo la «decadenza» della poesia volgare nel periodo umanistico, i petrarchisti del Cinquecento, dal Sannazzaro al Bembo sino al Della Casa e al Di Costanzo, erano esaltati per la capacità di riprodurre lo «stil puro e terso» del Petrarca senza cadere in una imitazione spenta e monotona. Da una parte vi era la tradizione petrarchesca rinnovata soprattutto dal Di Costanzo, dall'altra si trovava quella grecizzante del Chiabrera, l'unica che rendesse possibile l'accostamento agli antichi poeti, a Pindaro e ad Anacreonte piuttosto che ad Omero ed ai primi poeti, che nascosero verità misteriose in miti corposi e sensibili, del tutto inutili nell'epoca moderna in cui il potere della ragione era in grado di comunicare a tutti gli uomini persino le cognizioni più complesse.

Il Petrarca, modello indiscusso della lirica arcadica, era efficace, pertanto, attraverso i petrarchisti cinquecenteschi mentre il Di Costanzo era considerato dal gruppo romano dei fondatori dell'Arcadia come «direttore assoluto» di buon gusto: lo stesso Gravina, nel *De disciplina poetarum*, riduceva l'esemplarità del Petrarca e dei suoi seguaci alla elocuzione, *qua nulla purior, nulla floridior*, sconsigliando un'assoluta fedeltà al solo Petrarca. Nel seguire la tipologia del petrarchismo arcadico emergono complesse ed ambigue le linee di un contraddittorio atteggiamento nei riguardi del modello e della sua emulazione²⁴: la riproposta del Petrarca contro gli eccessi marinisti si accompagnava spesso con rilievi mossi allo stesso Petrarca, mentre la celebrazione del petrarchismo più originale del Cinquecento non solo poteva valere come riconferma del sistema petrarchesco ma funzionava, talvolta, come testimonianza della sua angustia, come premessa di una linea più moderna in cui «le cose nuove» si risolvessero nell'originalità e nel rinnovamento sostanziale dello stile. Non troveremo, in ogni caso, nei giudizi del Crescimbeni, le insofferenze e la diffidenza del Martello o del Muratori²⁵

²⁴ Cfr. F. Tateo, *Arcadia e petrarchismo*, «Atti e memorie dell'Arcadia», serie 3^a, vol. 9, fasc. 2^o, 3^o, 4^o, 1991-1994, pp. 19-31.

²⁵ F. Forti, *L.A. Muratori e il petrarchismo arcadico*, «Studi petrarcheschi» 4, 1951, pp. 91-127.

per un petrarchismo come idolatria del solo Petrarca, come eccesso d'ossequio dovuto alla frequentazione pedantesca degli autori, bensì la decisa valorizzazione delle potenzialità poetiche dell'imitazione del Petrarca fondata sul recupero del suo stile sancito dal petrarchismo cinquecentesco: lo stile «sodo, e nobile, e pulito, e felice» dell'abate aveva incontrato soprattutto Dante e Petrarca «siccome ha fatto sempre e dee fare ognuno che gran poeta in nostra miglior lingua divenir voglia», e accordava con la semplicità pastorale la sublimità pindarica della materia celebrativa e del travestimento pastorale del mito, addolcendola con la grazia e «la vivacità, e lo spirto, e la felicità d'inventare». L'esperienza dei lirici del secondo Cinquecento suggeriva una lirica che non respingesse la tradizione, ma la trasformasse dall'interno, attraverso uno scardinamento graduale degli «schemi rituali» e della struttura convenzionalmente individuale o psicologica del canzoniere, inteso come racconto di un amore assoluto: la poesia tracciava, ormai, un immenso campo di scambi e comunicazioni sociali in un contesto di estrema meccanicizzazione delle tecniche produttive e fruttive della letteratura. Proprio nel momento in cui l'organizzazione disciplinare, del sistema letterario da parte del poeta lirico e del teorico, contemporanea alla evoluzione dell'attività editoriale, tentava di ricreare tradizioni dal forte potere allusivo e poematologico, proprio allora il libro, posto a salvaguardia di quelle regole e di quel codice, perdeva la sua reale funzione, strumento, ormai, di una collettività di atti poetici che lo dissolveva in un intertesto dagli echi infiniti, sottoposto alla replicazione continua; il petrarchismo, infatti, primo grande fenomeno di massa all'interno della 'galassia Gutemberg', subiva una diffusione vastissima attraverso i nuovi canali delle raccolte e delle antologie, grazie alle quali lo statuto del testo era trasformato da oggetto o soggetto di conoscenza a merce di immediato consumo, strumento di comunicazione e di produzione di rapporti sociali²⁶.

La crisi della civiltà rinascimentale nella seconda metà del Cinquecento comportava, nell'esperienza lirica, la rottura dell'e-

²⁶ Cfr. A. Quondam, *Petrarchismo mediato per una critica della forma antologica*, Roma, Bulzoni 1974; R. Fedi, *La memoria della poesia*, Roma, Salerno editrice 1990.

quilibrio bembista e l'insorgere di una poesia più vibrata e sofferita, attenta ai valori della tradizione, che se talvolta avvertiva come un limite, ancora appariva come condizione necessaria della vera poesia: non ne scaturiva una lirica antipetrarchista e antibembista, bensì, come lo Scrivano²⁷ suggerisce, abembista e apetrarchista proprio nella misura in cui il modello non era più inteso come maestro ma come classico, documento di un'esperienza letteraria piuttosto che umana e spirituale, strumento di formazione di gusto e di stile, criterio di educazione piuttosto che di imitazione.

La maggior parte degli arcadi della prima generazione, d'altronde, dopo l'uso strumentale in senso antibarocco del petrarchismo, assimilava essenzialmente la sperimentazione metrica dei petrarchisti cinquecenteschi, selezionando nella tematica tradizionale del canzoniere i motivi più adatti a soluzioni idilliche e galanti, riducendoli a pretesti di animazione melodrammatica; il gruppo centrale dell'*Arcadia* romana celebrava, dunque, un petrarchismo illegiadrito, un classicismo miniaturistico proteso alla strenua difesa della rima, mentre rifiutava energicamente il procedimento mitico proposto dal Gravina e svalutava una poesia, come quella del Maggi, che puntasse sulla brusca novità dei contenuti morali e religiosi. Mentre i sonetti e le canzonette acquistavano sempre più i caratteri di un'agile miniatura, di un piccolo melodramma ridotto in proporzioni tanto più eleganti quanto più brevi, la tendenza al melodrammatico, alla scenetta patetica e melodica si affermava anche dove l'analisi dei sentimenti avrebbe consentito scavi psicologici più approfonditi e dove gli elementi morali avrebbero autorizzato un'intonazione più drammatica e solenne. Proprio questa poca fedeltà al Petrarca insieme al tenace «perdurare di esigenze e di gusti barocchi» portano la Sala Di Felice²⁸ a considerare la riforma arcadica come un semplice aspetto del mutamento e della trasformazione culturale esteriore del secentismo, laddove il carattere positivo dell'imitazione petrarchesca consistette nella limitazione dei motivi concettuali e verbali del barocco, nella ripresa di una

²⁷ R. Scrivano, *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana Editrice 1959.

²⁸ E. Sala Di Felice, *Petrarca in Arcadia*, Palermo, G.B. Palumbo 1959.

tradizione di cultura che il barocco aveva rifiutato; Petrarca non era inteso come un poeta, ma come un repertorio di trovate artificiose, presentato come un modello, non accostato per esigenza «di verità e di moralità». Non si può, dunque, parlare di una vera riforma della cultura quando, «la società non abbia subito una profonda crisi capace di rinnovarla, e la società, di cui la poesia arcadica fu espressione, non presenta alcun rinnovamento rispetto alla società italiana del Seicento».

Non è un caso, dunque, che nella biografia il Baldi sia accostato, per il suo gusto delle sperimentazioni metriche nelle canzoni, al Chiabrera, modello assoluto, per gli arcadi, della maniera anacreontica intessuta di ricami sottili ed aggraziati, capace di realizzare la rinascita della musica come melodia e canto, che trionfa nella canzonetta scandita, come il Getto²⁹ suggerisce, dalle risposdenze foniche delle parole, in un continuo mutamento di tono e di ritmo ottenuto dall'alternanza delle misure metriche in una strofa agile e leggera che richiede «la gentile compagnia della musica».

Particolare interesse, inoltre, riservava il Crescimbeni alle *Egloghe* del Baldi, laddove il custode dell'Arcadia lamentava nei suoi *Commentari* del 1702 la decadenza delle pastorali del secolo precedente, farcite di concettismo e marinismo, denunciando l'esigenza di un ritorno ai modelli classici: l'accostamento alla natura, sollecitato dal richiamo della poesia bucolica virgiliana e garantito dalla riforma bembiana nel suo recupero di zone della tradizione poetica italiana in cui quella sensibilità era già stata rilevante, portava nel secondo Cinquecento alcuni poeti della tradizione petrarchista ad un punto di equilibrio instabile vicino alla rottura, al tentativo di spostare l'esperienza bembesca verso approdi classicisti da garantire per vie diverse dallo stesso bembismo. Abbandoni sentimentali e continua ricerca di classici rimandi determinano la qualità della lirica del Baldi che raggiungeva, d'altronde, proprio nel tema pastorale, le migliori espressioni in alcune aperture di paesaggio rese con un linguaggio limpido e purificato, attraverso abbandoni efficaci in cui l'immagine naturale si risolveva in puro descrittivismo. Il

²⁹ Giovanni Getto, *Un capitolo della letteratura barocca: Gabriello Chiabrera*, «Lettere italiane» 6, 1954, pp. 55-89.

mondo pastorale del Baldi, ricavato quasi completamente dalla sostanza dei richiami classici, il suo sentimento della natura, filtrato attraverso i suggerimenti virgiliani più che direttamente vissuto e provato³⁰, apparivano al Crescimbeni come un felice esempio di adattamento della poesia classica ad uno stile italiano, il modello di una lirica capace di accordare momenti meditativi di profonda lucidità con immagini naturali e graziose, alleggerite dalla varietà metrica e dalle qualità melodiche:

In tali egloghe ben mostrò la parzialità, che tra gli autori greci egli aveva avuto verso Teocrito, imperocché elleno si riconoscono tessute particolarmente con quella rara imitazione delle cose che rende incomparabile il greco nella mia lingua e circostanza degna di avvertimento si è, che queste egloghe sono sparse di bellissimi insegnamenti, e morali, e naturali, e d'altri generi, senza che la gravità di sì fatta materia deragli punto alla semplicità della forma, che a tali componimenti necessariamente è dovuta.

Ancora una volta era efficace la mistione di gravità e semplicità, serietà e leggerezza: quella stessa felice combinazione che, in fondo, era la sostanza della «nuova maniera» che il Crescimbeni, tra i contemporanei, riconosceva nel Guidi, non solo per la sua fedeltà a Dante e Petrarca, ma per la superiore capacità di «accordare con la semplicità pastorale e la sublimità de' sentimenti e dello stile» e di trattare «fra Pastori eroicamente materia d'amore»³¹, realizzando una poesia «tutta splendida e grande», che adoperava la grazia e la venustà per correggere la sublimità dello stile.

La complessa figura del Baldi rientrava perfettamente, dunque, in quello che è stato definito «programma minimo» del Crescimbeni, volto ad un «classicismo di seconda mano» o ad uno «pseudoclassicismo» promotore di una tecnica poetica universalmente fruibile ed accettabile, un progetto mediocre ma sicuro di poesia idillica, di correttezza-leggiadria, di evidenza chiara e ragionevole. Era lampante, pertanto, un forte divario tra proposte entusiastiche contenutistiche e formalistiche ed una effettiva proliferazione di pseudo-poesia convenzionale: se la

³⁰ Cfr. R. Scrivano, *op. cit.*, pp. 91-92.

³¹ Cfr. *Vita dell'Abate Alessandro Guidi scritta da Gio. Mario Crescimbeni*, in A. Guidi, *Poesie*, edizione terza, Venezia 1751, p. xviii.

linea del Crescimbeni, prevalendo, segnava un impoverimento decisivo di motivi rispetto alla primissima Arcadia, determinava, comunque, un consolidamento effettivo, una corrispondenza più precisa alle condizioni dello sviluppo della società settecentesca, indicando una via più storica e praticabile, più commisurata alle possibilità della generazione nuova ed al suo gusto idillico-edonistico: solo nella direzione del canto melodrammatico era possibile il rinnovamento del buon gusto e poteva generarsi una poetica coerente ed applicata felicemente nei suoi esiti artistici.

Non è da sottovalutare, d'altronde, quanto l'insistenza sull'irrepreensibilità religiosa e morale dell'abate Baldi rispondesse alle direttive della diffusa strategia ideologica e culturale sottesa al programma di idillio leggiadro del Crescimbeni: mentre è ancora valida l'acquisizione del Croce³² che la storia moderna italiana cominci con l'ultimo trentennio del Seicento, e cioè con l'apertura dell'epoca arcadico-razionalistica, «alunna di Cartesio», presentimento di una «vivida frescura di aria nuova» principio del risorgimento nazionale e non semplice «errore umanistico»³³, è altresì innegabile che l'accademia, nella sua struttura verticale, in cui le colonie ricoprivano un ruolo decisamente subalterno, realizzasse un progetto di controllo e di degradazione della cultura italiana tra Seicento e Settecento, nella ricomposizione di una situazione sfrangiata e in condizioni di fuga in avanti, ancora percorsa da tendenze libertine, deiste, ateiste. Il ruolo dell'Arcadia, dunque, si configurava come aspirazione al controllo e all'egemonia sugli aspetti più sfuggenti della cultura del tempo e, per questo obiettivo tattico, consentiva di accogliere alcuni spunti emergenti della cultura moderna, il razionalismo innanzitutto, negandone gli esiti più conseguenti: nelle *Rime degli Arcadi*, pertanto, il pensiero cartesiano era facilmente ridotto a convenevolezza, buon gusto, operanti a livello sintattico e lessicale piuttosto che filosofico.

Come il Quondam³⁴ ha evidenziato, la forte presenza nel tes-

³² B. Croce, *L'Arcadia e la poesia del Settecento*, in *Letteratura italiana del Settecento*, Bari, Laterza 1949, pp. 1-14.

³³ G. Toffanin, *L'eredità del Rinascimento in Arcadia*, Bologna, Zanichelli 1923.

³⁴ A. Quondam, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici» 23, 1973, pp. 389-438.

suto dell'Arcadia del ceto nobiliare e di quello clericale testimoniavano una precisa strategia di reclutamento e di selezione degli intellettuali: l'operazione razionalistica arcadica, infatti, non poteva andare contro quelle forti presenze del potere politico ma fungeva, piuttosto, da strumento di consolidamento delle stesse strutture del potere, attraverso mezzi culturali ed ideologici sofisticati ed adeguati alla situazione contemporanea.

Nei rigidi confini della piramide burocratico-accademica, tuttavia, il nuovo progetto arcadico promuoveva una omogeneizzazione profonda della repubblica letteraria destinata a durare nel tempo, si poneva come reale cerniera unitaria fra vecchia e nuova letteratura, contribuiva alla progressiva democratizzazione della pratica poetica. L'oleografica rappresentazione consegnata dalla storiografia risorgimentale, che dipinge lo Stato pontificio come un mondo totalmente chiuso ad ogni fermento di novità, arcaico e superficiale, lascia oggi spazio all'esigenza di un quadro più sfumato e fluido, in cui si riconosca, nella tradizionale funzione egemonica della Chiesa, un vasto movimento di rinnovamento che dall'estetica finiva per investire ogni campo della cultura e del costume, il profilarsi di una sorta di «internazionale cattolica della cultura» dagli interessi enciclopedici e scientifici, il cui dominio si identificava con i confini dell'Europa colta. Proprio un timido spiraglio aperto sull'Europa poteva drammaticamente scoprire gli anacronismi delle strutture statuali, il ridursi della colonizzazione a pura esportazione dello stesso modello «boschereccio» e pastorale, l'ambiguità di un programma teso a riassorbire ogni rinnovamento attuale e futuro in un meccanismo di perenne restaurazione, le incoerenze del «letterario pontificio» che, pur egemone, si preparava, in fondo, a giocare una partita disperata e definitiva³⁵.

³⁵ Sul problematico e controverso ruolo politico-culturale dell'Arcadia cfr. E. Giuntella, *Roma nel Settecento*, Bologna, Cappelli 1971, pp. 130-138; G. Compagnino, *L'Accademia d'Arcadia e i suoi esordi*, in C. Muscetta (a cura di), *La letteratura italiana. Storia e testi*, VI.1, Roma-Bari, Laterza 1973, pp. 39-41; R. Merolla, *Lo Stato della Chiesa*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana, Storia e geografia*, II.2, *L'età moderna*, Torino, Einaudi 1988, pp. 1060-1065.