

MARCO CAPRIOTTI

*Per un'edizione critica delle Poesie di Paolo Rolli.  
Con un saggio di edizione e commento dell'Elegia I*

---

*A Contribution to the Critical Edition of Paolo Rolli's Poems.  
With the Edition and Commentary of Elegia I*

ABSTRACT

Il contributo offre una ricognizione generale della storia editoriale delle *Elegie* di Paolo Rolli (1687-1765), ponendo le basi per un prossimo allestimento di edizione critica complessiva del *corpus* poetico dell'autore. È poi proposto un commento all'*Elegia I*, che mette in luce le numerose fonti letterarie utilizzate da Rolli nella sua stesura: ne emerge un quadro estremamente ricco e complesso, in cui si intrecciano citazioni sia dalla tradizione volgare (specialmente, tra gli altri, Sannazaro, Ariosto, Bernardo Tasso, Marino), sia, soprattutto, da quella latina (Tibullo, Ovidio, Orazio, Virgilio...). L'articolo presenta in appendice il testo dell'*Elegia I* corredata dell'apparato delle varianti.

The article offers a general recognition of the editions of Paolo Rolli's *Elegie*, and paves the way for the complete critical edition of his poetic work. Then, it provides a commentary of *Elegia I* that sheds a light on the vast number of literary sources that inspired the author, and on a rich and complex intertextual weave that draws on both Italian and Latin models (i.e. Sannazaro, Ariosto, Bernardo Tasso, Marino; Tibullus, Ovid, Horace, Virgil...). The essay also provides an appendix with *Elegia I*'s text and critical apparatus.

*Per un'edizione critica delle Poesie di Paolo Rolli.  
Con un saggio di edizione e commento dell'Elegia I*

È noto a tutti il cronico ritardo che affligge l'accoglimento della poesia del primo Settecento nel cosiddetto "canone ufficiale". Non è questa la sede per ripercorrere le ragioni di ordine storico e culturale alla radice del problema, che risente di giudizi e pregiudizi talora vecchi di oltre un secolo e mezzo: troppo lunga sarebbe la lista delle incomprensioni (volontarie e involontarie), delle omissioni e delle strumentalizzazioni accumulate nel tempo. Basterà dire, però, che in casi come questo (e non è l'unico della nostra storiografia letteraria), conseguenza tra le più gravi è la mancanza di edizioni moderne, scientificamente affidabili e facilmente accessibili dagli studiosi; ciò che comporta, in un circolo vizioso, la riconferma di giudizi e pregiudizi inveterati, la scarsa o scarsissima frequentazione diretta dei testi di cui si parla, e dunque l'impossibilità, spesso oggettiva e materiale, di verificare personalmente l'attendibilità di categorie storiografiche correnti. Come è possibile, d'altra parte, che poeti di fondamentale importanza tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento quali Vincenzo da Filicaia, Benedetto Menzini, Giambattista Felice Zappi, tanto per citarne alcuni, siano consultabili, al di là delle antologie, soltanto in edizioni d'epoca, o al più tardi ottocentesche<sup>1</sup>? Né, purtroppo, le cose migliorano di molto se si guarda all'opera poetica di un Alessandro Guidi o di un Francesco Redi, che pure hanno

1 In questo senso, se si prescinde dai contributi critici, la situazione è a dir poco sconcertante se si guarda proprio a Zappi, Menzini e Filicaia. Per le poesie di quest'ultimo il catalogo Opac SBN non dà edizioni più recenti di un volume edito a Torino dalla Tipografia e libreria dell'Oratorio di S. Francesco di Sales nel 1874, ristampato dieci anni dopo. La medesima Tipografia pubblicava nel 1883 anche *La poetica e le rime scelte di Benedetto Menzini* per cura di Benedetto Neri, mentre soltanto le *Satire* hanno avuto alcune ristampe novecentesche, di cui l'ultima nel 1967. Per Zappi, se possibile, va ancor peggio: sul fronte delle edizioni, tra ristampe parziali e scorrette, vale la pena tagliar corto e rifarsi al vol. 42 del *Parnaso italiano* curato da Andrea Rubbi, intitolato *Canzonieri di Alessandro Guidi e de' due Zappi* (l'altra è evidentemente Faustina Maratti), Venezia, presso Antonio Zatta e figli, 1789, che riproduce, emendandoli, i componimenti traditi dalla fortunata edizione delle *Rime* edite per la prima volta in Venezia, per Giovanni Gabriello Hertz, nel 1723 a cura di Giovanni Battista Catena. Per il resto, bisogna affidarsi alle antologie.

ricevuto attenzioni meritorie in sede editoriale moderna, talora con esiti di grande valore critico<sup>2</sup>; ma attendono ancora chi s'incarichi di portare al termine un lavoro di sistemazione complessiva della loro produzione, anche collocandola all'interno del contesto storico di riferimento.

Il caso di Paolo Rolli è in questo senso paradigmatico. Poeta tra i più significativi della prima metà del Settecento e secondo al solo Metastasio, librettista, traduttore, editore di classici italiani, Rolli, nato a Roma nel 1687 e morto a Todi nel 1765 dopo un soggiorno quasi ventennale in Inghilterra (1716-1744), è stato negli anni oggetto di attenzioni discontinue da parte della critica. Fortunatamente, sul fronte delle edizioni possiamo disporre di almeno tre lavori fondamentali: i *Libretti per musica*, con apparato critico, a cura di Carlo Caruso, del 1993; la traduzione del *Paradiso perduto* di Milton commentata da Franco Longoni, del 2003; e la medesima traduzione miltoniana edita criticamente da Luisa Alcini nel 2008<sup>3</sup>. Se si guarda, però, al versante della produzione lirica, la situazione rispecchia lo stato di cose sopra descritto: è noto, infatti, che l'edizione di riferimento del *corpus* poetico di Rolli è ancora il volume di *Liriche* edito per le cure di Carlo Calcaterra ormai quasi cento anni fa, nel 1926, presso UTET<sup>4</sup>. Il lavoro è ancora valido, per molti versi: la silloge è corredata da un saggio sulla *Melica italiana dalla seconda metà del Cinquecento al Rolli e al Metastasio*, che tesse, con dovizia di particolari, i fili che collegano la poesia per musica del Cinquecento all'Arcadia settecentesca; mentre il commento ai testi si consulta ancora con profitto, perché Calcaterra tiene conto, benché in maniera asistemica e non del tutto rigorosa, di alcuni dati filologici e dell'intertestualità. Tuttavia, a

- 2 Per Francesco Redi, insuperata è l'edizione critica del *Bacco in Toscana* a cura di Gabriele Bucchi (F. Redi, *Bacco in Toscana. Con una scelta dalle Annotazioni*, a cura di G. Bucchi, Roma-Padova, Antenore, 2005); ma né le *Annotazioni* per intero, né il restante *corpus* poetico dell'autore (ivi compreso l'altro ditirambo, rimasto incompleto, intitolato *Arianna inferma*) sono stati oggetto di edizione in tempi recenti: per leggerli bisogna risalire addirittura alle *Opere di Francesco Redi* editate in 9 voll. a Milano per la Società Tipografica de' Classici Italiani tra il 1809 e il 1811 (le poesie, comprensive dell'*Arianna inferma*, sono editate nel vol. II). Per Guidi, vd. i meritori lavori svolti sull'*Endimione* da Valentina Gallo (A. Guidi, *Endimione*, a cura di V. Gallo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011) e sulle poesie "ripudiate" del periodo parmense da Luana Salvarani (Id., *Prima dell'Arcadia. Le poesie liriche e l'Amalasona in Italia (1671-1681)*, a cura di L. Salvarani, Trento, La Finestra Editrice, 2005), ma sul fronte della produzione maggiore sono senz'altro da aggiornare le *Poesie approvate*, a cura di B. Maier, Ravenna, Longo, 1981.
- 3 Si tratta di P. Rolli, *Libretti per musica*, edizione critica a cura di C. Caruso, Milano, Franco Angeli, 1993; Id., *Il Paradiso perduto di John Milton*, a cura di F. Longoni, Roma, Salerno Editrice, 2003; Id., *Il Paradiso Perduto di Giovanni Milton*, edizione critica a cura di L. Alcini, Roma, Aracne, 2008.
- 4 Id., *Liriche*, con un saggio su *La melica italiana dalla seconda metà del Cinquecento al Rolli e al Metastasio*, e note di C. Calcaterra, Torino, UTET, 1926.

quasi un secolo di distanza da quell'edizione meritoria, si ritiene necessario procedere a un aggiornamento tramite un'edizione critica e commentata del *corpus* lirico di Rolli, in corso di allestimento da parte di chi scrive.

In questa sede si vorrebbe presentare al lettore un primo *specimen* di questo lavoro attraverso un saggio di edizione. Si è scelto di proporre un testo poco noto, l'*Elegia* I, avendo in mente innanzitutto l'obiettivo di voler mostrare, proprio attraverso un componimento che non fosse tra i maggiori, la ricchezza e la complessità che caratterizza la scrittura poetica di Rolli; oltre che la sua straordinaria capacità, come si vedrà appresso, di rielaborare una memoria letteraria di ampiezza assai vasta, che va dagli elegiaci latini fino ai contemporanei. Capacità non inconsueta ai suoi tempi – un'epoca in cui i giovani apprendevano prevalentemente tramite l'*imitatio* e l'*aemulatio* dei modelli, soprattutto antichi –, ma che l'autore era anche in grado di stemperare e dissimulare in versi all'apparenza facili, spontanei, tanto da poter essere addirittura scambiati per popolari (e si ricordi a tal proposito la testimonianza di Goethe, che in *Dichtung und Wahrheit* racconta come da piccolo ascoltasse la madre cantare al pianoforte *Solitario bosco ombroso* tanto spesso da «manda[rlo] a memoria prima ancora di comprenderne il senso»<sup>5</sup>).

5 J.W. Goethe, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di E. Gianni, Torino, Einaudi, 2018, p. 12. Sul fronte della diffusione di *Solitario bosco ombroso* in ambito tedesco pare opportuno segnalare, quale testimone di una circolazione carsica del testo, la presenza di una copia ms. del componimento nella versione corrispondente alla *princeps* (P. Rolli, *Di canzonette e di cantate libri due*, Londra, presso Tommaso Edlin, 1727, ristampata poi in Id., *Rime*, Verona, per Giovanni Alberto Tumermani, 1733) nel fondo Friedrich Gottlieb Klopstock conservato presso la Staats- und Universitätsbibliothek di Amburgo (segn. KN:42:46d:1). La poesia è vergata sul *recto* e *verso* di un semplice foglio, è suddivisa in 4 strofe numerate (risultanti dall'accorpamento, due a due, delle otto strofe che compongono il testo) e presenta diversi errori, dovuti certamente alla scarsa comprensione della lingua italiana da parte del copista (il più macroscopico essendo «la mia Fille», il nome dell'amata dall'io lirico, che diventa, con effetto alquanto straniante, «la mia figlia»). Ma la corretta comprensione della lettera, come ricorda lo stesso Goethe, doveva essere anche in questo caso subordinata al piacere proveniente dall'esecuzione musicale: d'altra parte, fu Rolli stesso a fornire gli spartiti su cui intonare le sue canzonette, allegandoli in un inserto non numerato tra le pp. 58-59 delle *Canzonette e cantate* del 1727. Su di essi, vd. il fondamentale contributo di A. Hicks, *Paolo Rolli's Canzonets and Cantatas and their Earliest Musical Settings*, in Id., *Three Papers on Handel*, ed. by C. Timms, London, The Gerald Coke Handel Foundation, 2021 (ma il testo risale a una prolusione del 1992 rimasta inedita), pp. 7-51, part. alle pp. 21-26, che vi ha identificato alcune variazioni su arie händeliane, e il recente intervento di G. Sciommeri, *Paolo Rolli oltre il melodramma: sulla raccolta Di canzonette e di cantate (Londra, 1727)*, in «Dolcissima fassi la musica e la favella». *Paolo Rolli poeta per musica europeo*, a cura di G. Sciommeri, Roma, NeoClassica, 2018, pp. 55-91 (che riporta ulteriori testimonianze sulla circolazione dei testi rolliani, spec. in Spagna).

Prima di venire al testo, è necessario offrire sinteticamente alcuni elementi contestuali, sia di carattere biografico che filologico<sup>6</sup>. Come si è già accennato, Rolli nacque a Roma nel 1687, dove rimase all'incirca fino alla fine del 1715 (al 31 gennaio 1716 è attestato il suo recente arrivo a Londra<sup>7</sup>): in questi anni, che lo videro passare da giovanissimo studente del collegio di San Tommaso di Santa Maria Sopra Minerva a membro dapprima dell'Accademia degli Infecondi e poi, dal 9 gennaio 1708, dell'Arcadia con il nome pastorale di Eulibio Brentiatico, ebbe modo di frequentare in particolare i coniugi Giambattista Felice Zappi (Tirsi Leucasio) e Faustina Maratti (Aglauo Cidonia), verso i quali, e Faustina in particolare, mantenne sempre un debito di riconoscenza e di affetto; e di divenire uno degli allievi prediletti di Gian Vincenzo Gravina, che lo educò in particolare nella filosofia e nella giurisprudenza. Fin dagli anni della prima

6 Per un inquadramento biografico fa fede ora la voce di C. Caruso, *Rolli, Paolo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 100 voll., LXXXVIII, 2017, pp. 175-79, mentre la prima biografia del poeta, purtroppo in più punti scorretta, è di G. Tondini, *Memorie della vita di Paolo Rolli* in P. Rolli, *Marziale in Albion*, Firenze, per Francesco Mouücke, 1776, pp. 1-48. Molto ricca è la bibliografia relativa alla ricostruzione dell'attività del poeta e dei suoi rapporti con il mondo letterario e musicale degli anni trascorsi in Inghilterra (1716-1744), su cui vd. da ultimo il volume di S. Forlesi, *Tra Londra e Firenze. Letterati, diplomatici ed editori nel primo Settecento italiano*, Pisa, Edizioni della Normale, 2021, e la copiosa bibliografia ivi citata; sugli anni dal ritorno a Todi alla morte (1744-1765), vd. in part. S. Fassini, *Il ritorno del Rolli dall'Inghilterra e il suo ritiro in Umbria. Ricerche e documenti*, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, 1908; G. Zucchetti, *Paolo Rolli e la sua attività letteraria negli ultimi vent'anni di vita, con documenti inediti*, «Convivium», II (1930), 4, pp. 519-604. Sul fronte della filologia delle rime di Rolli (fatti, cioè, salvi i libretti e la traduzione del *Paradise Lost*, su cui vd. *supra* nota 3), vd. l'accurata *recensio* delle edizioni a stampa offerta da Calcaterra in P. Rolli, *Liriche*, cit., pp. 311-20, e, scendendo nel merito della struttura delle singole edizioni, almeno A. Salza, *Note biografiche e bibliografiche intorno a Paolo Rolli con appendice di sei lettere sue al Muratori*, «Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», XIX (1915), pp. 103-60 (part. le pp. 137-51), e, fondamentale per acquisizioni anche di carattere interpretativo, R. Zucco, «Per ordine di metri». *Forme metriche e libro poetico in Rolli, Frugoni e Foscolo*, «Stilistica e metrica italiana», V (2005), pp. 141-84, alle pp. 141-59. Unico contributo che si sia concentrato sullo studio delle varianti del *corpus* lirico è, almeno a mia conoscenza, G. Bucchi, «Finché non cangiano color le chiome...»: tracce di autocensura negli Endecasillabi di Paolo Rolli, in «Parlar l'idioma soave». *Studi di filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, a cura di M. M. Pedroni, Novara, Interlinea, 2003, pp. 231-39.

7 «È qui giunto da Roma col fratello di Mylord Stairs l'abate Rolli bravo poeta, e meraviglioso improvisatore, che io conosceva molto bene a Roma, onde amendue siam stati ben contenti di qui ritrovarsi» (G. Riva a L. A. Muratori, Londra, 31 gennaio 1716, in Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Archivio muratoriano, 76.50.A, cc. 94-95, a c. 94v).

gioinezza, poi, si fece notare, tanto nei consessi accademici quanto nei salotti privati, come un virtuoso nell'arte dell'improvvisazione poetica, la cui pratica fu in gran voga, come si sa, per tutto il Settecento<sup>8</sup>. Nel 1711, prendendo la parola nel corso della Chiamata generale d'Arcadia del 15 giugno, accusò il Custode generale Giovan Mario Crescimbeni di aver trasgredito a una norma delle *Leges Arcadum* che gli impediva di nominare nuovamente Collega d'Arcadia (uno dei dodici collaboratori del Custode) chi avesse già ricoperto quella carica in passato; così facendo, si rese primo promotore dello scisma che condusse il partito dei graviniani a formare l'Arcadia Nuova, un'accademia che conservava i nomi pastorali e che intendeva riallacciarsi allo spirito di virtuosa semplicità che aveva originariamente animato i quattordici fondatori del consesso il 5 ottobre del 1690. L'Arcadia Nuova mutò nome dal 1714 in Accademia dei Quirini, a seguito di una causa legale promossa da Crescimbeni che impedì agli scismatici di utilizzare nomi, simboli e titoli propri dell'Arcadia (da cui erano stati nel frattempo espulsi, per poi esserne reintegrati – salvo Rolli e pochi altri). Per il resto, è difficile fare molta più chiarezza sugli anni trascorsi dal poeta nella città natale, perché mancano quasi del tutto documenti che possano gettare una luce sui suoi contatti personali e sulla sua attività letteraria<sup>9</sup>. Ad ogni modo, come si è già anticipato, sul finire del 1715 Rolli lasciò Roma per non farvi più ritorno: partì

- 8 Nel secondo tomo dei *Comentarj* di G. M. Crescimbeni, tra i fondatori e Custode generale dell'Arcadia, si legge: «Paolo Rolli romano tra gli Arcadi Eulibio Brentiatico (...) essendo egli in età di anni ventidue, trovandosi in conversazione di letterati amici, ben sovente compone all'improvviso ogni genere di rime, con tanta felicità di condotta, pienezza di sentimento, e scelta di lingua, quanta sogliono adoperarne al tavolino i più giudiziosi, e provetti: accompagnando col canto qualunque strumento da fiato, e da arco, su qualunque motivo, o, come dicono, aria, toccato» (G. M. Crescimbeni, *Comentarj*, vol. II, pt. II, Roma, per Antonio de' Rossi, 1710, p. 374. Sul fenomeno dell'improvvisazione poetica nel Settecento bastino i rimandi a M. Capriotti, *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. La storia e le forme* e a Id., *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. Un catalogo* (entrambi Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022) e bibliografia ivi citata.
- 9 Sullo scisma d'Arcadia vd. almeno A. Quondam, *La crisi dell'Arcadia*, «Palatino», XII (1968), 2, pp. 160-70; Id., *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e memorie», s. III, VI (1973), 1, pp. 105-228; F. Santovetti, *Una "crociata" settecentesca: Paolo Rolli e la crisi in Arcadia*, «Carte italiane», X (1988-1989), pp. 8-24; B. Alfonzetti, *Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini (1711-1743)*, «Atti e memorie dell'Arcadia», I (2012), pp. 23-62, alle pp. 25-30; e, per un'efficace sintesi, Ead. – S. Canneto, *L'Accademia dell'Arcadia*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, 3 voll., Torino, Einaudi, 2010-2012, II, 2011, pp. 591-96. Per ulteriori e più approfonditi dettagli sul periodo romano del poeta vd. ora M. Capriotti, *Paolo Rolli a Roma (1687-1715). Con un autografo inedito, un libretto adespoto e la prima stesura di Solitario bosco ombroso*, «Studi e problemi di critica testuale», CVIII (2024), 1, pp. 185-226.

infatti al seguito del nobile inglese George Dalrymple, che lo condusse, dopo una sosta a Parigi, a Londra, dove prese avvio la fortunata carriera di librettista che lo vide autore di celeberrime opere musicate, tra gli altri, da Amadei, Bononcini e, su tutti, Georg Friedrich Händel.

Giunto a Londra, Rolli, che quasi nulla aveva fino a quel momento dato alle stampe, diede inizio a una fervida attività di editore e poligrafo con la pubblicazione, nel 1716, di due volumi di *Satire e rime* dell'Ariosto, cui seguì, sul finire di quello stesso anno, l'*editio princeps* della traduzione del *De rerum natura* a opera di Alessandro Marchetti<sup>10</sup>. Pochi mesi dopo, nel 1717, pubblicava il suo primo libro di *Rime* (d'ora in avanti R17). L'intera silloge è suddivisa in cinque sezioni (o «libri»), ciascuna individuata a partire da un criterio metrico: dapprima quattordici *Endecasillabi* (che come è noto costituiscono un'originale creazione metrica dell'autore a imitazione dell'endecasillabo falecio, o «catulliano»); seguono dieci *Odi*, in metri di stile oraziano; nove sono le *Elegie*, naturalmente in terza rima; dieci i *Sonetti*; e in chiusura trovano spazio dodici *Canzonette*. È in questo volume che si trova la *princeps* dell'*Elegia* I, la cui data di composizione sarà dunque da porre *ante* 1717 e che è anzi con ragionevole certezza da ascrivere, insieme a tutti gli altri testi della sezione, agli anni romani. A suggerirlo è innanzitutto Rolli stesso, in una lettera a Faustina Maratti di quindici anni successiva, in cui scrive alla poetessa: «ben sapete aver io preferito spesso le vostre emendazioni e miglioramenti, e fattone uso ne' miei versi e particolarmente nelle Elegie»<sup>11</sup>; ma vi sono anche alcuni elementi di ordine interno: Rolli si presenta nei versi delle *Elegie* II e VI con il nome pastorale di «Eulibio» (precisando in nota: «Nome pastorale dell'autore nell'Accademia d'Arcadia in Roma», cfr. R17, p. 72), mentre nella IX si rivolge al fratello Domenico con lo pseudonimo arcadico «Tirresia» (R17, p. 93), cioè Tiresia Demosteniano. Se Paolo era entrato in Arcadia nel gennaio del 1708, Domenico vi fece il suo ingresso nel 1711, anno della scissione (cui pure partecipò attivamente), e il testo va pertanto collocato temporalmente oltre questa data. Infine, nell'*Elegia* VII Rolli dichiara di aver compiuto il «quinto lustro» (R17, p. 88): essendo egli nato nel 1687, il testo

10 Si tratta di L. Ariosto, *Delle satire e rime*, [a cura di P. Rolli], Londra, per Giovanni Pickard, 1716, e di *Di Tito Lucrezio Caro Della natura delle cose libri sei. Tradotti dal Alessandro Marchetti*, [a cura di P. Rolli], Londra, per Giovanni Pickard, 1717 [ma 1716].

11 P. Rolli a F. Maratti, s.l., 26 agosto 1732, in G. Galli, *Nel Settecento. I poeti Giambattista Felice Zappi e Faustina Maratti (con lettere documenti inediti e ritratti)*, Bologna, Cappelli, 1925, pp. 112-14, a p. 113; l'autografo è incluso, con altre lettere a Faustina anch'esse pubblicate da Galli, tra le carte degli Zappi nell'archivio Sidney Sonnino, conservato presso il Castello Sonnino nei pressi di Montespertoli (FI). Chi scrive non ha riscontrato personalmente l'attendibilità della trascrizione sull'autografo; la sua correttezza è però confermata da S. Cracolici, *Le donne illustri di Faustina Maratti Zappi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIV (2018), 650, pp. 179-214, a p. 210, n. 77.

risalirebbe al 1712, ai tempi cioè dell'Arcadia Nuova, nelle cui riunioni ancora gli scismatici si concedevano di utilizzare i nomi arcadici. Ciò nondimeno, un'elegia assente da R17 ma aggiunta a partire dall'edizione delle *Rime* del 1733 (R33), porta nel titolo *Pel Natale del 1714 (Elegia XII)*; un'altra, pure apparsa per la prima volta in R33, si spinge fino al 1715, poiché vi è un riferimento alla recente morte di Luigi XIV (*Elegia XI*). Insomma, se non è possibile fissare con precisione la data di stesura dell'*Elegia I* – mancano, d'altra parte, i manoscritti, come per la quasi totalità dei componimenti dell'autore –, prudenza impone di considerare un arco di tempo ampio, che va dal 1708, anno d'ingresso in Arcadia, al 1715, anno della partenza per Londra.

Come che sia, le *Elegie*, divenute da nove a dodici in R33, furono successivamente ristampate nelle *Rime* del 1742, ma senza varianti (giacché, come già aveva segnalato Calcaterra, quest'ultima edizione non è che una ristampa di R33 cui è aggiunto il contenuto del volume *Delle ode d'Anacreonte Teio, 1739*, cioè a dire l'integrale traduzione delle *Anacreontee*, sei nuove odi e sei nuovi endecasillabi), e, infine, nell'ultima edizione autorizzata da Rolli, i tre volumi *De' poetici componimenti* editi a Venezia dal Tevernin nel 1753 (PC53), con varianti. Tutte le edizioni successive (quella per Bartolomeo Occhi, del 1761 – base per Calcaterra –, quella per la Società Tipografica di Nizza del 1782, quella per il Gatti del 1789, e via proseguendo) sono ristampe di PC53 variamente emendate, ma prive della revisione dell'autore.

Come si diceva in apertura, le *Elegie*, e specialmente la I, sono un ottimo banco di prova per verificare modi e caratteri della scrittura poetica rolliana, che si caratterizza già in questi componimenti d'esordio per alto livello di consapevolezza, derivante in larga misura dal magistero graviniano, e di maestria, acquisita senz'altro anche per il tramite della pratica improvvisatoria. La scelta del genere, d'altra parte, è per più versi sintomatica: l'elegia in terza rima, che nasce in ambiente umanistico con Leon Battista Alberti (la *Mirtia*) come equivalente in volgare del distico elegiaco, tradisce un'ascendenza classica evidente cui Rolli sembra riallacciarsi senza intermediari. Il più recente esempio, in verità, gli era offerto dalle *Elegie* di Benedetto Menzini (1697), ma se queste si inscrivono in un quadro di inquietudini essenzialmente religiose (ciò che le avvicina alle terzine del sodale Filicaia, elegie *de facto*), quelle sono del tutto prive di una dimensione confessionale, e anzi dense di una sensualità che nell'*Elegia I* si manifesta, come si vedrà, in immagini che programmaticamente si richiamano a toni e movenze classici<sup>12</sup>. Inoltre, le *Elegie* del Menzini contengono forti addentellati

12 A giudizio di Ettore Levi-Malvano, nei capitoli di Menzini «l'amore (...) ha poca parte ed essi hanno assai più del sermone che dell'elegia» (E. Levi-Malvano, *L'elegia amorosa nel Settecento*, Torino, S. Lattes & c., 1908, p. 14): lo ha rilevato A. Di Ricco, che ha richiamato al riguardo anche i vv. 196-198 del III libro dell'*Arte poetica*: «l'elegia ben puote / vagar per tutto; perché ormai non sono / di Pindo a lei le varie

all'autobiografia, che spesso permettono al poeta di passare dal registro elegiaco a quello encomiastico (secondo una possibilità rivendicata dall'autore stesso nel III libro dell'*Arte poetica*: «talvolta [l'elegia] ammette al nobile suo lavoro / le lodi degli eroi; e unisce insieme / co' l verde mirto il trionfale alloro», vv. 178-180), in ciò dimostrandosi più vicine al modello ariostesco di quanto non siano i componimenti di Rolli, proiettati invece su uno sfondo prevalentemente astratto: «un romanzetto d'amore di psicologia petrarchesca e di raffigurazione idillica, ove si ha qua e là l'impressione di cose reali», le ha definite agli inizi del Novecento Ida Luisi<sup>13</sup>. Al contrario, proprio il modello ariostesco parrebbe a prima vista più congruo: è stato già rilevato come, nella riedizione del 1735 delle *Rime e satire*, Rolli premettesse alle elegie del poeta ferrarese alcune valutazioni di carattere estetico-letterario valide, naturalmente, anche per le sue:

Queste furono le prime elegie scritte in lingua italiana; e con molto accorgimento l'Ariosto servissi del terzetto qual di metro il più convenevole allo stile elegiaco; siccome fece ancor nelle satire (...). È osservabile che i terzetti, ancorché rimati, soffrono o pochissimo o nulla della schiavitù delle rime; poichè innestandosi un nell'altro, scorrono con tutta quasi la libertà de' versi sciolti la qual libertà è cagione ch'eglino siano perfettamente capaci de' caratteri di vario stile. La grazia in oltre che portan seco loro le rime, aggiunge a' terzetti soavissima dolcezza nell'elegie (...)<sup>14</sup>.

Inoltre, in apertura della sezione contenente le *Elegie* di PC53, Rolli stesso avrebbe collocato un'epigrafe dall'*Ars poetica* oraziana («Querimonia primum / post etiam inclusa est voti sententia compos», vv. 75-76) già collocata in apertura alla corrispondente sezione elegiaca fin dalle *Satire e rime* dell'Ariosto del 1716, quasi a stabilire un *pendant* con il ferrarese. Ma tali affinità, se si guarda anche al versante intertestuale (cfr. *infra*), non sembrano spingersi oltre e paiono limitarsi, piuttosto, a esprimere un debito ideale verso il rifondatore del genere dopo la fine dell'epoca classica, cui viene riconosciuto anche il merito di aver operato una felice scelta formale optando per la terzina come equivalente ritmico del distico elegiaco.

D'altronde, laddove Rolli esplicitamente dichiara il suo modello per le *Elegie*, questi è il solo Tibullo. Si legga il componimento incipitario di R17, l'*Endecasillabo* I, in cui il poeta invita il dedicatario, lord Allen Bathurst (1684-1775), a

strade ignote» (cfr. A. Di Ricco, *L'elegia amorosa nel Settecento*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2006, pp. 215-37, a p. 226).

13 I. Luisi, *Un poeta editore del Settecento*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, per cura di A. Della Torre e P. L. Rambaldi, 2 voll., Firenze, Tipografia Galileiana, 1907, II, pp. 235-59, a p. 246.

14 P. Rolli, in L. Ariosto, *Delle satire e rime*, Londra, per Oliviero Payne, 1735, p. 80; lo ha rilevato ancora A. Di Ricco, *L'elegia amorosa nel Settecento*, p. 225.

«scorda[re]» l'opera di Orazio, Catullo e, appunto, Tibullo, per poter apprezzare al meglio la lettura del «lepido novo libretto» che ha tra le mani:

Scorda la libera vena di Flacco,  
 i giochi semplici del mio Catullo,  
 le dolci d'Albio vaghe elegie  
 che ancor senz'emoli giran con gli anni.  
 Lo sguardo volgere allor potrai  
 a questo lepido novo libretto (...) <sup>15</sup>.

Al di là, però, delle dichiarazioni patenti (che pure non sono affatto incongrue, come si vedrà leggendo il testo dell'*Elegia I*), nel diretto recupero di questo genere dalla poesia classica potrebbe celarsi altro. D'altra parte, non è difficile vedere l'ombra del magistero graviniano in un'operazione tanto ideologicamente orientata alla riaffermazione del modello antico. E, pur nella mancanza di prove certe, sarebbe affascinante pensare che la preferenza del giovane Rolli per l'elegia derivi proprio dal concorrere di due elementi: l'influenza del programma classicistico del Gravina e la sua spiccata proclività all'improvvisazione lirica, in particolare alla luce di una notazione della *Ragion poetica* (che si ricorda essere di questo stesso torno d'anni, il 1708), in cui elegia e poesia estemporanea sono collegate *ab origine*. «Compagna della mestizia fu anche l'elegia», scrive il giureconsulto rispetto al genere lirico, «di cui, per fama assai dubbia, è costituito inventore un certo Teocle, a cui dicono che fossero prima d'ogn'altro scorsi di bocca i versi elegiaci nel mezzo d'un nuovo e strano furore che in lui bolliva» <sup>16</sup>. Il riferimento, come ha mostrato Valentina Gallo, è a un passo tratto dai *Poetices libri* dello Scaligero (a sua volta estrapolato dall'*Etymologicum magnum*, un lessico greco del XII secolo costituito sulla base di altri *corpora* lessicali anteriori, la cui *princeps* fu pubblicata a Venezia nel 1499), in cui la nascita del metro elegiaco è ascritta appunto a un tale Teocle di Nasso o di Eretria, che «furentem effudisse primum elegos» <sup>17</sup>. Secondo questa suggestione, il genere ben s'inquadrerebbe

15 *End. I*, vv. 12-18 (cfr. R17, p. 7). Nella trascrizione, introduco la spaziatura tra i due quinari che compongono l'endecasillabo rolliano seguendo la proposta di C. Caruso, *Paolo Rolli fuori e dentro l'Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodito di Crescimbeni*, a cura di M. Campanelli *et alii*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 367-78, a p. 378. Il passo è rilevato anche da R. Zucco, «*Per ordine di metri*», p. 144.

16 G.V. Gravina, *Della ragion poetica libri due*, Roma, presso Francesco Gonzaga, 1708, p. 50. Va precisato che il passo fa parte del primo libro del trattato e dunque risale, nella sua prima stesura, a Id., *Delle antiche favole*, Roma, per Antonio de Rossi a S. Silvestro in Capite in strada della Vite, 1696, pp. 67-68; ora in ed. critica in Id., *Delle antiche favole. In appendice Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di V. Gallo, Antenore, Roma-Padova, 2012, p. 48.

17 G.C. Scaligero, *Poetices libri septem*, [Lione], apud Antonium Vincentium, 1561, p. 52 (vd. G.V. Gravina, *Delle antiche favole*, p. 48, nota *ad loc.*). L'*Etymologicum magnum* fu

nell'immagine pubblica di poeta improvvisatore e d'entusiasmo, chiamato a far versi spinto dall'insopprimibile impulso del *furor poeticus*, con cui Rolli si presentava al mondo letterario romano di quegli anni: la variante, in questo caso, era quella *sub specie* lirico-malinconica, complementare a quella di poeta sublime di cui pure egli doveva far mostra nelle sue *performance*. Basti menzionare, a titolo d'esempio tra i pochissimi versi pubblicati dal poeta negli anni romani, l'ode *Avvezzaì la cetra mia*, contenuta in una piccola raccolta di *Componimenti di alcuni pastori Arcadi* pubblicata in onore di Francesco Maria Ruspoli per le cure dello stesso Rolli nel 1711, in cui è rappresentato proprio il misterioso agitarsi dell'estro a opera di «un nume» che innalza lo sguardo dell'io lirico al di sopra delle cose umane sul modello del motto ovidiano «Est deus in nobis, agitante calescimus illo» (*Fasti*, VI 5), tradizionalmente attribuito al processo del poetare estemporaneo:

(...) non so com'io le piume  
senta crescermi sul dorso  
senta il petto empirmi un nume.

Non così mordendo il morso  
stanno i rapidi destrieri  
aspettando il suon del corso,

come ardenti i miei pensieri  
stan fremendo, pronti al volo  
dove il nume alzarlo imperi.  
Involar mi veggio al suolo  
da miei vanni, e veggio meco  
de' pensieri il folto stuolo (...)<sup>18</sup>.

stampato per la prima volta a Venezia da Zaccaria Calliergi e Nikolaos Blastos nel 1499 e successivamente riedito nel 1549 da Paolo Manuzio a Venezia presso Federico Torresano: non è escluso che Gravina avesse accesso alla *princeps* (di cui a oggi si trovano quattro esemplari conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e uno presso la Biblioteca Angelica, mentre nessuna copia dell'aldina risulta attualmente in possesso delle biblioteche romane), dove poteva leggervi, alla voce «Elegainein: il delirare; alcuni tra gli antichi [ritengono che sia] anche l'essere in qualunque modo licenziosi; alcuni ritengono che il metro elegiaco da questo [lemma] prenda il nome, poiché vi proruppe ad alta voce per primo Teocle di Nasso o di Eretria essendo furioso» («Ἐλεγαίνειν: Τὸ παραφρονεῖν τινὲς τῶν παλαιῶν καὶ τὸ ὀπωσδήποτε ἀκολασταίνειν καὶ τὸ ἐλεγεῖον μέτρον ἀπὸ τούτου κληθῆναι τινὲς νομίζουσιν, ὅτι Θεοκλῆς Νάξιος ἢ Ἐρετριεὺς πρῶτος αὐτὸ ἀνεφθέγγετο μανεῖς»: cito dalla copia conservata in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp.Barb.AAA.IV.13, c. 89r). L'edizione di riferimento è a tutt'oggi l'*Etymologicon magnum* edito a cura di Thomas Gaisford (Oxonii, e Typographeo Academico, 1848): il passo in questione, che coincide con quello della *princeps*, è il 327, 5-10.

18 Eulibio Brentiatico [P. Rolli], *Avvezzaì la cetra mia*, in *Componimenti di alcuni pastori*

Il Rolli elegiaco è insomma un poeta che non pare smentire questa immagine, ma che, novello Teocle, prorompe “naturalmente” in versi, mosso dal *furor*, per esternare al pubblico il suo dolore di amante non corrisposto. Si tratta, ovviamente, di una *illusione* di naturalezza, perché se pure è possibile supporre che il nucleo originario delle *Elegie* (o di un’ode come *Avvezzaì la cetra mia*) nascesse da sessioni d’improvvisazione poetica nelle riunioni d’Arcadia o nei salotti dell’Urbe, non per questo quei testi vanno intesi come fedeli trascrizioni di parti estemporanei. Essi rientrano però nel più ampio quadro di una poetica che intende innanzitutto rappresentare, sul piano della scrittura, quel medesimo spontaneismo ispirato di cui fa mostra il versificatore estemporaneo nella *performance*: naturalezza simulata o, se si vuole, dissimulato artificio che è il vertice dell’arte improvvisatoria, e che nello specifico caso di Rolli, e in particolare del Rolli allievo di Gravina, è carattere distintamente ravvisato nei modelli classici, la cui imitazione costituisce la strada maestra per attingerlo. Se si scorre ancora la *Ragion poetica*, infatti, le osservazioni sulla “naturalezza” degli elegiaci, e in particolare di Tibullo e Catullo, sono assolutamente pregnanti; e lo sono tanto più se si tiene conto che, più in generale, per Gravina «la semplicità, e naturalezza (...) sono i colori del vero, ed il sugo della sana eloquenza»<sup>19</sup>. Tibullo è descritto come poeta «pieno di soavità, di grazia, di tenerezza, di passione, di purità, d’eleganza, tanto nel numero quanto nelle parole, maravigliosa, e perfetta», e in lui «è naturalezza maggiore» che in Properzio<sup>20</sup>. Le poesie di Catullo, dal canto loro, «nascono (...) dalla cosa medesima, e la grazia del suo dire è naturale, e pura»; e ancora «negli affetti [Catullo] è sì esprime, che ne’ suoi componimenti si legge più l’animo, che le parole», e «il numero suo par nato con la cosa medesima, e trasformato nel di lei genio»<sup>21</sup>.

L’imitazione dei poeti latini, dunque, si gioca su un livello più profondo di quello meramente intertestuale, e cioè su quello dello stile: immediato, direttamente rivolto a rappresentare gli oggetti con proporzione ed esattezza, senza artifici o amplificazioni; «siccome avviene», dice ancora Gravina, «nella lezione di Tibullo, Properzio, Catullo, Ovidio, ed Orazio». A questi poeti in particolare viene riconosciuto di aver raggiunto tale vertice di studiata semplicità e, al contempo, di naturale raffinatezza avendo «prodotto avanti gli occhi nostri l’immagine dell’umana vita per mezzo dell’espressione particolare, e minuta, e viva

*Arcadi*, [a cura di P. Rolli], Roma, per Antonio de’ Rossi alla Piazza di Ceri, 1711, pp. 62-70, alle pp. 63-64, vv. 13-24. Sul motto ovidiano in rapporto all’improvvisazione poetica, vd. C. Caruso, *Pietro Giordani e la poesia all’improvviso*, in *Giordani Leopardi 1998*, atti del convegno nazionale di studi (Piacenza, 2-4 aprile 1998), a cura di R. Tissoni, Piacenza, Tip.Le.Co., 2000, pp. 161-83, alle pp. 167-68.

19 G.V. Gravina, *Della ragion poetica*, p. 63 (*Delle antiche favole*, p. 86; ed. Gallo, p. 60).

20 Ivi, pp. 100-1 (*Delle antiche favole*, p. 139; ed. Gallo, p. 95).

21 Ivi, p. 95 (*Delle antiche favole*, pp. 130-31; ed. Gallo, pp. 89-90).

d'ogni costume, ed affetto», cioè attraverso un descrittivismo volto a rappresentare, con precisione e realismo, azioni e passioni umane; e nel tempo medesimo «divagando largamente, e trascorrendo con volo spedito per tutti gli eventi particolari, che son i semi delle cognizioni universali», cioè toccando tutte le parti narrative suscettibili di valore conoscitivo<sup>22</sup>. È da tali rilievi – in Gravina di portato tutt'altro che edonistico – che pare di poter desumere le radici profonde di quei tratti della poesia rolliana che Walter Binni prima, e Ilaria Magnani poi, hanno riassunto nelle categorie, forse eccessivamente estetizzanti, di «classicismo arcadico-rococò»<sup>23</sup>.

D'altra parte, a confermare che non si tratta soltanto di “gusto” ma di un preciso programma poetico è anche, per converso, un passo collocato sul finale del IX dialogo della *Bellezza della volgar poesia* di Crescimbeni, aggiunto all'indomani dello scisma (che, si ricorderà, esser stato scatenato proprio da Rolli) in occasione della seconda edizione dell'opera, nel 1712; e che, di fatto, è il brano con cui il Custode licenzia l'intero libro, presentato, anche tipograficamente, come «un monumento personale all'autore»<sup>24</sup>. Il dialogo IX, che verte intorno al «gusto del secolo presente decimottavo nella lirica poesia volgare, e segnatamente nel sonetto», vede come protagonista il personaggio immaginario di Egina, «allieva curiosa e ansiosa di intervenire nei dibattiti» ricorrente in tutti i dialoghi dell'opera, in conversazione con Giuseppe Paolucci (Alessi Cillenio) e Pier Jacopo Martello (Mirtillo Dianidio)<sup>25</sup>. A quest'ultimo è affidato il compito di pronunciare le parole conclusive, che mettono in guardia Egina dai moderni imitatori di quei poeti latini che trattarono di «cose lascive», cioè proprio Tibullo e Catullo:

22 Ivi, p. 47 (*Delle antiche favole*, pp. 63–64; ed. Gallo, p. 46).

23 Cfr. W. Binni, *Paolo Rolli e lo sviluppo del classicismo arcadico-rococò*, in Id., *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, ora in Id., *Scritti settecenteschi (1956-1963)*, Firenze, Il Ponte, 2016, pp. 161–71; e I. Magnani, *Primi accenni di rococò nelle liriche di Paolo Rolli*, «Studi e problemi di critica testuale», XVI (1978), pp. 225–42.

24 La *Bellezza*, edita per la prima volta a Roma per il Buagni nel 1700 e ripubblicata, con numerose modifiche e l'aggiunta del dialogo IX, per il de' Rossi nel 1712, si legge ora in edizione critica e commentata in G. M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, a cura di E. Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019; qui si cita dalla *Nota al testo* di E. Zucchi, ivi, pp. 79–86, a p. 81.

25 L'argomento del dialogo IX è collocato nel sottotitolo e si legge in G.M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, pp. 321–52, a p. 321. La citazione relativa a Egina è invece tratta da E. Zucchi, *Dilettare giovando. Ornamento e utile nella Bellezza della volgar poesia di Crescimbeni tra preziosismo retorico e ricerca del buon gusto*, ivi, pp. 9–77, a p. 29.

[Mirtillo:] l'imitazione de' greci è bella e buona in tutto, fuorché in quello che più che in altra cosa l'imitarono felicissimamente i latini, cioè nelle cose lascive, ove s'entri nell'amoroso. Danno alcuni, poco curanti dell'onore della nostra religione, il nome di compor fisico ed evidente al compor lascivo sino all'oscenità, e vogliono che siccome la poesia debbe essere un'imitazione della natura in tutte le cose, così debba trattar gli amori in guisa naturale, che è lo stesso che brutale, e si ridono del Petrarca, che per trattarsi da buon cristiano ritrovò il metafisico e l'intellettuale.

Ma questo veleno se 'l bea chi ha stomaco da digerirlo, che noi a suo dispetto vogliamo esser poeti e cattolici nello stesso tempo, e vogliamo trattar d'amore e non esser tacciati d'osceni, e vogliam piacere al secolo con tutt'altro che col malcostume, e però, o Egina, ove mai si desse alcuno che osasse ferir le vostre castissime orecchie con sentimenti cattulliani e tibulliani, sparsi pe' suoi volgari componimenti amorosi, banditelo dal vostro cospetto, e guardatevi da lui, come agnella da lupo, o colomba da girifalco; e lasciate pure esagerare, che quella sia la vera poesia e la nostra sia falsa, perché Apollo non fece mai fabbricar chiasso in Parnaso, ed è egli certo che per mille altre ragioni a simili uomini ignote, e Catullo, e Tibullo, ed altri etnici latini e greci lor pari vivono colossuso immortali, ed hanno cento altre vere bellezze che si rendono imitabili da' cattolici, senza che s'abbiano a dir gran poeti perché gran lascivi e senza porre per fondamento della bellezza de' lor poemi la scostumatezza della loro religione<sup>26</sup>.

L'invito del Custode a evitare gli imitatori di Tibullo e Catullo, autori di componimenti paragonati addirittura a un «veleno» rispetto alla poesia approvata dai canoni dell'Accademia, pare dunque configurarsi come un evidente e durissimo spunto polemico diretto anche all'indirizzo di Rolli e alla sua maniera «graviniana» di recupero dei due elegiaci latini.

Vediamo allora come si realizza nella prassi questo disegno passando ad analizzare il testo dell'*Elegia I*, che rappresenta per molti versi un compendio di queste varie sollecitazioni. Innanzitutto, un breve riassunto: il componimento, di 109 versi, si apre con un'invocazione alla «molle elegia», cui il poeta chiede di fornirgli versi «dolci» per descrivere un quadretto, in apparenza, di maniera arcadico-pastorale. Sullo sfondo di nevi che si sciolgono e di rondini che cantano il ritorno della primavera, una «forosetta delicata | nelle sue vesti semplici più bella» conduce un gruppo di giovani ragazze che si siedono sull'erba a riposare (vv. 1-21). A guidarle è Eurilla, personaggio che non tornerà nelle altre *Elegie* e che non è da confondersi con Egeria, l'amata dall'io lirico, assente dall'*Elegia I*. La fanciulla, valente danzatrice, prende a suonare da un «cavo bosso», cioè un flauto, per la ricreazione delle compagne: la musica dà spunto al poeta per un elogio dell'età dell'oro, in cui allo stesso modo le «ninfe belle» inneggiavano ai numi, tra ingenue pecorelle al pascolo e cervi ancora ignari dei pericoli della caccia (vv. 22-51). La scena torna poi al presente, con Eurilla che continua a suonare mentre le altre giovani danzano e cantano: con estrema minuzia sono descritte le dita che pre-

26 G.M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, p. 351.

mono sui fori dello strumento, il fiato che passa «pe 'l bianco collo» fino a gonfiare le guance della giovane, che lo «scocca» nella canna attraverso la «vermiglia bocca» seguendo il ritmo della musica (vv. 52-90). Infine, una celebrazione della vita semplice e contenta, diletata dall'«armoniose mie dolci fatiche», cioè dai carmi, consola il poeta dal pensiero della morte (vv. 91-109).

Dietro l'apparente convenzionalità di queste immagini si cela una fitta trama di riferimenti intertestuali, alcuni tolti dalla tradizione volgare, ma ancor più spesso tolti, senza intermediazione, da quella latina. L'immagine della danza, in primo luogo, potrebbe esser debitrice di una scena, di ambientazione ben più galante, tratta dal canto VII dell'*Adone*: a suggerirlo sono alcuni versi che con l'*Elegia I* condividono anche alcune tessere lessicali («*Forati bossi e concavi oricalchi / e rauche pive e pifferi tremanti / mostrano altrui come il terren si calchi / regolando con legge i passi erranti*», che ricordano «il picciol forame», v. 87, il «*cavo bosso*», v. 27, la «*legge*» e il «*regolar di quelle ninfe il piede*», vv. 85, 90 dell'*Elegia I*; cfr. *Adone*, VII 74, 1-4). Vi sono poi almeno un paio di dirette citazioni da Bernardo Tasso: l'una, proveniente dall'ode *A Pan*, che riguarda i «fior vermigli e gialli» (v. 56) che punteggiano il prato su cui danzano le ninfe, in cui vi è pure un riferimento al ballo («*Te le donne baccanti / seguon con dolci balli / fra fior vermigli e gialli*», vv. 64-66); l'altra è nel verso «*e tu compagna de' miei passi intanto*» (v. 106), riferito all'elegia, presente in R17, R33 e modificato solo nella redazione definitiva di PC53 in «*ristoro di mie cure*» (vd. l'apparato in *Appendice*), che ricorda un analogo verso del sonetto 135, *Ora che gli animali il sonno affrena* («*e tu compagna de' miei lunghi errori*», v. 6), in cui il poeta si riferisce alla notte – in un quadro, peraltro, di tono elegiaco, in stretta affinità di genere. Dal medesimo sonetto tassiano proviene anche un'altra tessera, l'emistichio «*tranquilla aria serena*» (v. 4), che in *Elegia I* compare al v. 7 in un contesto, però, assai diverso, perché collocato nella sezione iniziale in cui vi è l'invito a “godere” del ritorno della primavera. Qui va introdotta una mediazione ulteriore, perché proprio quel verbo, “godere” («*godianci la tranquilla aria serena*»), è spia di una citazione proveniente in realtà da un sonetto di Faustina Maratti, il XV, che, si ricorderà, ebbe non poca parte nella revisione e correzione delle *Elegie* («*dieto a goder tranquilla aura serena*», v. 11): la soluzione rolliana, che ristabilisce la forma «aria» del Tasso sull'«aura» di Maratti, è forse l'esito di un'interpolazione.

Più complessi, per le loro implicazioni extratestuali, sono invece i rimandi ariosteschi. Il «rilevato sasso» su cui siede Eurilla al v. 61 ricorda il «rilevato sasso» da cui Angelica nota l'arrivo dell'«eremita» infatuato di lei nel canto VIII del *Furioso* (45, 2); ed è forse proprio da quel medesimo canto che Rolli mutua immagini e rimanti per costruire, pochi versi sopra, il suo elogio dell'età dell'oro. I versi dell'*Elegia I* in cui si legge, infatti, che la «timida cervetta» non doveva all'epoca temere di «isfuggir la traccia» dei cani, poiché erano «ignoti nomi e preda e caccia», trovano eco proprio nella protasi della similitudine che Ariosto utilizza per descrivere l'eccitazione dell'eremita all'inseguimento di Angelica (*Orl. fur.* VIII 33, 1-4: «*e qual sagace can, nel monte usato / a volpi o lepri dar spesso la*

*caccia*, / che se la fera andar vede da un lato / ne va da un altro, e par sprezzì la *traccia*). Ciò pare stabilire un parallelo tra l'eremita, con il suo desiderio erotico predatorio rivolto alla principessa, e i cani lanciati alla caccia della «timida cervetta» (si noti il genere femminile) dopo la fine dell'età dell'oro; con Eurilla che, doppio di Angelica e dunque anch'ella potenziale vittima della cupidigia dei suoi persecutori, pare però temporaneamente sfuggirvi grazie al potere "orfico" della sua stessa musica.

Il passaggio rolliano in questione offre però un altro addentellato ariostesco di un qualche interesse; spia ne è, anche in questo caso, la rima *caccia* : *traccia* : *faccia* associata all'immagine venatoria. In *Orl. fur.* XII 36, 1-4, infatti, ricorrono sia rimanti simili, sia il cane all'inseguimento della preda: «Volgon pel bosco or quinci or quindi in fretta / quelli scherniti la stupida *faccia*; / come il *cane* talor, se gli è intercetta / o lepre o volpe a cui dava la *caccia*». Si noti che questa occorrenza, benché assai simile alla precedente, trova però rispecchiati almeno altri due elementi nei versi dell'*Elegia* I: l'uscita della rima alternata ad *-accia* in *-etta* (*cervetta* : *costretta* : *saetta*) e la presenza, nei versi di Ariosto, di una *iunctura*, «stupida faccia», che potrebbe aver suggerito a sua volta l'aggettivo «stupide» che, in R17 e R33, è riferito alle «pecorelle» che sollevano il «curvo muso» da terra (destinato a diventare poi «stupidette» in PC53; vd. i vv. 41-42 e l'apparato). Se si tiene anche conto di possibili influenze ovidiane (vd. *infra*), non c'è che da constatare l'ampio ventaglio di fonti che partecipano della complessa poligenesi di questo passo, nonché la maestria con cui il suo autore riesce a manipolarle e a fonderle in un quadro unico e coerente.

Ancora sul fronte volgare, ma con l'inserimento notevole di una fonte classica, vi è poi il gioco di dissimulazione relativo alle «querelle dell'antico pianto» con cui, al ritorno della primavera, «Filomena», cioè la rondine, si fa nuovamente sentire (vv. 5-6). Qui l'intarsio è costruito a partire da un passo sannazariano, «Progne ritorna a noi per tanto spazio / con la sorella sua dolce Cecropia / a lamentarsi dell'antico strazio» (*Arc.* I, 22-24) che allude a una versione del mito, accettata anche da Petrarca (*Rvf* 310, 3), secondo cui questa fu trasformata in rondine per aver dato in pasto a suo marito Tereo il figlio Iti, poiché «la sorella sua dolce», Filomela, era stata da lui violentata; Filomela, dal canto suo, sarebbe stata trasformata in usignolo per aver partecipato all'effero proposito. Rolli si rifà chiaramente ai versi dell'*Arcadia*, ma sostituisce Filomela a Progne nelle vesti della rondine: l'operazione è autorizzata da un passo delle *Metamorfosi* in cui è narrato il mito di Progne e Filomela, ma in cui le rispettive trasformazioni sono invertite (*Met.* VI, 424-674, part. 668-670). La scelta di far prevalere la lezione ovidiana su quella del Sannazaro è esempio quant'altri mai evidente del progetto restaurativo in senso classicistico dell'allievo di Gravina, e della priorità accordata, nella sua poetica, agli antichi sui moderni.

Ovidio, d'altra parte, appartiene a pieno titolo alla schiera degli elegiaci latini che Rolli va imitando in questa prima fase. Nel testo dell'*Elegia* I la sua presenza è assolutamente preponderante, e supera addirittura, come si vedrà, quella di Ti-

bullo (Catullo è invece nume tutelare degli *Endecasillabi*). L'*incipit* stesso del componimento contiene un'allusione ovidiana abilmente dissimulata laddove l'elegia è definita «molle», beninteso di lacrime. Con questo aggettivo, Rolli sta infatti traducendo letteralmente il latino *flebilis*, attribuito più volte da Ovidio proprio all'elegia («flendus amor meus est; *elegia flebile carmen*», *Her.*, XV 7; «*flebilis indignos, elegia, solve capillos*», *Amores*, III 9, 3), nella consapevolezza – desumibile, ad es., dal Calepino<sup>27</sup> – che il lemma deriva direttamente dalla radice di *fleo*, che è un «piangere somnesso» (a differenza ad es. di altri verbi come *ploro*, che è un pianto accompagnato da urla e strepiti, o *lugeo*, il pianto funebre)<sup>28</sup>. E se già Marino aveva definito l'elegia «flebile», Menzini «piangente» e Remigio Fiorentino, traducendo le *Heroides*, aveva restituito *flebilis* con «lagrimosa»<sup>29</sup>, l'aggettivo «molle» scelto da Rolli sintetizza icasticamente entrambe le sfumature di significato che queste rispettive possibilità tenevano distinte: sia il riferimento alle lacrime di dolore sparse dal poeta sul componimento, sia il fatto che quest'ultimo è «debole, fiacco»<sup>30</sup>, cioè «dimesso», in evidente contrapposizione allo stile «turgido» del sublime. Proseguendo con la lettura del testo, i richiami ovidiani non si fermano poi qui: laddove nell'*Elegia I* Rolli scrive che «piena di varii modulati toni / spandesi 'ntorno la sospinta aurette» del «cavo bosso» suonato da Eurilla, sembra di poter riconoscere la memoria, fonica e letterale, di *Met.* XIV, 536–537, con la dea Cibele che «*tinnitibus aera pulsi / aeris et inflati complevit murmure buxi*», cioè «riempi l'aria di tintinni di bronzo percosso e di un mormorio», appunto, «di bossi» – memoria che sembra riecheggiare nel «cavo, e lungo bosso» menzionato nel III libro del volgarizzamento del poema ovidiano a opera dell'Anguillara e cui non paiono estranei nemmeno i versi già citati del Marino in cui comparivano «forati bossi e concavi oricalchi». Infine, nella *iunctura* «curvo muso», attribuita alle «pecorelle» e introvabile nella tradizione volgare (*Elegia I*, v. 42), si cela, forse, un ulteriore ricordo ovidiano: l'omologo latino *pandum ro-*

27 «FleBILE, quod dignum est, ut fleatur; a quo flebiliter adverbium quod significat cum fletu» (A. Calepino, *Dictionum latinarum, et graecarum interpres perspicacissimus, omniumque vocabulorum insertor acutissimus*, in oppido Tridini, Ferdinandum Iolitus de Ferraris, 1521, f. 144r).

28 Al riguardo vd. G. Bonfante, *I verbi di "piangere" in latino e nelle lingue romanze*, «Archivio glottologico italiano», LXII (1977), pp. 98–104, e da ultimo, in una più ampia prospettiva, S. Rey, *Le lacrime di Roma. Il potere del pianto nel mondo antico*, Torino, Einaudi, 2020 (ed. or. *Les larmes de Rome. Le pouvoir de pleurer dans l'Antiquité*, Paris, Anamosa, 2017), part. p. VIII.

29 «Di cimitero in vece, havvi un giardino / non di cipressi tragici e funesti / ma di bei mirti, in cui canta Thalia, / né v'entra mai la flebile elegia» (*Adone* XVI 25, 5–8); «Nutrissi un tempo di querele amare / la piangente elegia; e poscia prese / forme più dittevoli, e più care» (*Arte poetica*, III, 169–171); «e più conviensi alla mia doglia grave / lagrimosa elegia, che verso lieto» (*Epistole d'Ovidio* XXI, 14–15).

30 «Molle», s. v., *Vocabolario della Crusca* (III ed., 1691).

*strum* ricorre in più passi delle *Metamorfosi* che descrivono, ad esempio, il cinghiale ucciso da Adone nella sua battuta di caccia (*Met.* X, 713-715) o il maiale in quanto prima vittima, appunto, della caccia, evento che segna la fine dell'età dell'oro (*Met.* XV, 112-113); d'altronde, l'allusione alle «pecorelle» e al loro «curvo muso» (cioè arrotondato) si trova proprio in un analogo segmento dell'*Elegia* I, quello che contiene la lode dell'età dell'oro, né sembra che ciò possa essere un caso<sup>31</sup>.

L'invocazione nostalgica al “regno di Saturno”, quando la vita umana era eterna, la terra offriva spontaneamente i suoi frutti e non vi era violenza né sopraffazione, è uno dei più celebri *topoi* della letteratura. Impossibile, dunque, supporre una genesi unica per questo passo. Ciò nondimeno, laddove Rolli la sperimenta sembra di riconoscere un'altra lontana eco ovidiana, proveniente da *Met.* I, 106 («et, quae deciderant patula Iovis arbore, glandes»), nella definizione dell'età dell'oro come l'«aurea stagione delle ghiande antiche» (v. 31); d'altra parte, il verso ovidiano proviene dal suo più celebre inno alla prima, e felice, epoca della storia umana. Nell'*Elegia* I, però, il suo ricordo sembra interpolato a un altro, appartenente all'opera del poeta che più parrebbe atto a presiedere al libro delle *Elegie*, Tibullo; il quale connota l'età dell'oro come l'epoca in cui gli antichi si nutrivano di ghiande e potevano liberamente amare («glans aluit veteres, et passim semper amarunt»; *El.* II 5, 69). Da questo punto di vista, Tibullo non agisce sul testo rolliano soltanto tramite l'intertestualità diretta, com'è nel caso di Ovidio, bensì come un vero e proprio ipotesto, quasi un canovaccio che, posto à côté, letteralmente “modella” il testo d'arrivo. In primo luogo, l'*Elegia* I di Rolli ricalca, sia per posizione proemiale che per temi, la corrispondente *El.* I 1 tibulliana, dalla quale mutua l'ideale dell'ἀντάρκεια e del principio della *paupertas iners* specialmente nei versi finali (vv. 91 e segg.), in cui si trova anche un calco del celebre auspicio a «contentus vivere parvo» (*El.* I 1, 25; «l'umile stato mio

31 A onor del vero, nelle *Metamorfosi* l'accostamento *pandum rostrum* è sempre riferito a suini (cinghiali o maiali). Il cinghiale che uccide Adone in *Met.* X, colpito da una picca, «protinus excussit *pando* venabula *rostro* / sanguine tincta suo» (vv. 713-715): del passo va tenuto conto anche alla luce del riferimento, al v. 47 dell'*Elegia* I, dei «cani» che inseguono la «traccia» della cerva, giacché l'immagine è presente ai vv. 710-711, appena precedenti, del testo ovidiano («Forte *suem* latebris *vestigia certa secuti* / excivere *canes*»); in *Met.* XV, in cui il filosofo Pitagora enuncia le proprie prescrizioni e compie un elogio dell'età dell'oro assai accostabile a quella dei vv. 31-51 dell'*Elegia* I, ne ascrive la fine appunto dall'inizio della pratica della caccia ai danni del maiale (o cinghiale: *sus*) dal “curvo muso”: «et prima putatur / hostia *sus* meruisse mori, quia semina *pando* / eruerit *rostro* spemque interceperit anni» (vv. 111-113); infine – ma forse il passo è estraneo al testo di Rolli – in *Met.* XIV Achemenide, vecchio membro dell'equipaggio di Ulisse, racconta della propria trasformazione in maiale a opera di Circe dicendo che «osque meum sensi *pando* occallescere *rostro*» (v. 282).

sempr'è contento, / perché facile ottien quel che desia», vv. 91-92; ma vd. anche la «poverità contenta» dell'età dell'oro al v. 33). L'intera sezione conclusiva dell'*Elegia* I presenta poi una riproposizione, in *variatio*, di vari passi e tessere provenienti da *El. I 1*: il correlativo «basti...basti» (vv. 94, 97) ricalca il tibulliano «satis est, satis est» (v. 43); l'allusione al «nembo» e al «grandinoso vento» (v. 94), che Rolli vorrebbe non tempestassero il suo campo, provengono dagli «inmites ventos» e dall'«hibernus (...) Auster» (vv. 45, 47) che si abbattono sull'umile capanna in cui si rifugia il poeta; l'augurio che «più volte empian l'aie il carro lento» (v. 95) ricorda, per converso, le «parva seges» bastanti a Tibullo (v. 43); addirittura il verbo «sperar», in riferimento al permanere della propria memoria presso i posterì (v. 97, che si rifà al *topos* oraziano del «non omnis moriar», assente in Tibullo ma forse suggerito alla fantasia di Rolli dall'immagine atmosferica della terzina appena precedente)<sup>32</sup>, pare alludere alla «Spes» ricorrente nelle elegie tibulliane («nec Spes destituat, sed frugum semper acervos», *El. I 1*, 9; ma vd. anche il termine ripetuto in triplice anafora in *El. II VI*, 20-28, sempre legato alla vagheggiata vita rurale). Infine, in questo quadro, l'intera ambientazione da *locus amoenus* che fa da sfondo ambientazione dell'*Elegia* I, con lo stuolo di giovani ninfe che danzano «presso l'acque d'un rio dolce correnti (...) / sull'erba verde e i fior vermigli e gialli / che odorano e dipingono il soggiorno» (vv. 52, 56-57), benché risenta, come si è visto, di un contributo dall'ode *A Pan* di Bernardo Tasso, non può sottrarsi a un confronto con *El. I 1*, 27-28 («Canis aestivos ortus vitare sub umbra / arboris ad rivos praetereuntis aquae»); anche perché, ed è stato peraltro notato<sup>33</sup>, i versi stessi di Tibullo costituiscono una sintesi non solo di un più disteso passo di Orazio (*Epodi* II, 23-36), ma anche del *De rerum natura* (poema, come si è visto, assai caro a Rolli – e a Gravina):

gratius interdum (...)  
 cum tamen *inter se* prostrati in gramine molli  
 propter aquae rivum sub ramis arboris altae  
 non magnis opibus iucunde corpora curant,  
 praesertim cum tempestas arridet et anni  
 tempora conspergunt *viridantis floribus herbas* (*De rer. nat.* II, 23, 29-33).

Per concludere, qualcosa è da dire su un'ultima *iunctura* che non sembra avere precedenti nella tradizione volgare: il «percosse valli» del v. 60. Anche in questo caso, la fonte è – con certezza – direttamente latina. La medesima espressione viene infatti impiegata dallo stesso Rolli nella traduzione della *Bucolica* VI di Virgilio, in una sua versione integrale dell'opera data alle stampe nel 1742 in Londra

32 Così infatti Orazio: «Exegi monumentum aere perennius (...) / quod non imber edax, non Aquilo inpotens / possit diruere» (*Od.* III 30, 1-5).

33 W. Wimmel, *Tibull und Delia. Erster Teil. Tibulls Elegie 1, 1*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1976, p. 26, nota 53.

(s.e., ma Thomas Edlin), poi rifusa in PC53: nel tradurre l'originale virgiliano «Omnia (...) / ille canit; *pulsae* referunt ad sidera *valles*» (vv. 82, 84), il poeta scrive infatti: «Tutto ei porta nel canto, e riportato / a gli astri va dalle *percosse valli*» (vv. 122-123, p. 43). Non può non venire alla mente – ma con tutte le prudenze del caso dovute anche al cambiamento di genere, dal femminile al maschile, e il contesto totalmente differente –, il «percossi valli» del *Cinque maggio*.

L'*Elegia* I, come si è visto, offre numerosi spunti per lo studio delle fonti, volgari e soprattutto classiche, della poesia rolliana, e rappresenta, si crede, uno *specimen* assai rappresentativo dell'*usus scribendi* del poeta. Ciò nonostante, si tratta di un lavoro che attende ancora di essere svolto in modo puntuale e sistematico. Se portato a termine, non solo esso contribuirebbe a far luce sulle precise scelte stilistiche di uno dei nostri maggiori autori; ma anche, per converso, a porre nel dovuto rilievo le innovazioni e gli scarti che volontariamente, e anzi quasi programmaticamente, Rolli introduce rispetto alla tradizione poetica che lo precede. D'altra parte, già Luca Serianni registrava come nell'ode alla *Primavera* vi fosse una notevole presenza di «*insueta verba*, di parole estranee al canone della tradizione lirica o almeno alquanto rare»<sup>34</sup>, le quali potevano contribuire a formare la sua «vena di miniaturista»<sup>35</sup> già segnalata da Binni e Magnani. Sotto questo profilo, se la canzonetta studiata da Serianni si connotava per l'impiego di una terminologia quasi settoriale, da poesia didascalica, mescolata a lemmi d'uso, nel caso dell'*Elegia* I i mezzi impiegati da Rolli sembrano alquanto diversi: un ritorno quanto più diretto e immediato alla lezione degli antichi per restituirne, secondo quanto appreso dal maestro Gravina, lo sguardo volto a rappresentare «l'immagine dell'umana vita». E su un piano più generale, è anche per queste vie di «sapiente dissimulazione» che l'eredità classica è sopravvissuta, per secoli, nella nostra letteratura volgare.

34 L. Serianni, *Le due Primavera di Rolli e Metastasio*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 429-44, a p. 434.

35 Ivi, p. 429.

## Appendice

### Edizione critica di P. Rolli, *Elegie*, I

Si fornisce di seguito l'edizione critica dell'*Elegia* I di Paolo Rolli. Per quanto riguarda i testimoni, non sono note redazioni autografe manoscritte; l'edizione è dunque condotta sulle tre a stampa riviste dall'autore, e cioè:

- RIME | DI | PAOLO ANTONIO ROLLI | DEDICATE | DAL MEDESIMO | ALL'ECCELLENZA | DI | MY LORD BATHURST | [fregio rappresentante un'aquila con fiori e fronde] | LONDRA | PER GIOVANNI PICKARD, MDCCVII (= R17; copia consultata: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 74.R.34, versione digitale);
- RIME | DI | PAOLO ROLLI | COMPAGNO DELLA REALE SOCIETA | IN LONDRA | L'ACCLAMATO NELL'ACCADEMIA | DEGL'INTRONATI IN SIENA | ACCADEMICO QUIRINO E PASTOR ARCADE | IN ROMA | [calcografia di donna seduta imbracciante un'asta e un libro nella sinistra, e nella destra un disco con su il motto «LIBERTAS | AVGVSTI | EX S. C.», ai piedi un giogo infranto e, sullo sfondo, un filare di cipressi e una lince] | IN VERONA MDCCXXXIII | Per Giovanni Alberto Tumermanni Librajó. | CON LICENZA DE' SUPERIORI. (= R33; copia consultata: Oxford, Taylor Institution Library, FINCH.II.18, versione digitale)
- DE' POETICI | COMPONENTI | Del Signor | PAOLO ROLLI | TOMO PRIMO | BUCOLICA DI VIRGILIO. || ODE D'ANACREONTE. | ELEGIE. | [xilografia di una donna stante, con nella destra un fascio di spighe e in mano due chiavi, e nella sinistra, appoggiato a terra, un timone; sullo sfondo una città e, appeso a un tronco sulla destra dell'immagine, un cartiglio con su scritto «LA PROVIDENZA»] | VENEZIA | MDCCCLIII. | Presso GIOVANNI TEVERNIN | All'Insegna della Provvidenza. | CON LICENZA DE' SUPERIORI. (= PC53; copia consultata: in possesso di chi scrive).

La lezione fornita a testo è quella di PC53, pp. 105–8, considerata ultima volontà dell'autore. In un solo caso si è ritenuto di discostarsi, ristabilendo la lezione delle due edizioni seriori: e cioè là dove, al v. 54, alle «ninfe» è attribuito in PC53 l'aggettivo «alte», che in R17 ed R33 era invece «altre». Si è preferito accogliere questa seconda variante perché la *lectio* di PC53 è fin troppo *difficilior*, non essendovi nel testo riferimenti di sorta all'altezza delle giovani compagne di Eurilla (che invece sono «altre» rispetto a lei, che suona al centro del loro crocchio). D'altra parte, tutte e tre le edizioni, e specie PC53, sono affette da un buon numero di palesi errori di stampa, che fortunatamente quasi non contagiano il testo dell'*Elegia* I (per PC53, oltre al caso appena discusso che può forse configurarsi come tale, l'unico è al v. 25 un «ee'» > «de'»). Per quanto riguarda i criteri di trascrizione, si sono ammodernati gli accenti e l'uso delle maiuscole

e minuscole; non si sono ritoccate né la punteggiatura, né l'ortografia originali, in quanto frutto di una specifica volontà autoriale dichiarata da Rolli stesso nella prefazione al *De rerum natura* di Lucrezio tradotto dal Marchetti e da lui dato alle stampe a Londra, per il Pickard, nel 1717 (cc. A3r-A8v, alle cc. A5r-A8r), osservata scrupolosamente e a lungo sia nei manoscritti, che nelle opere a stampa. Si è proceduto solamente ai seguenti ammodernamenti ortografici, non riguardanti fattispecie trattate in sede teorica da Rolli: l'introduzione dei due punti per indicare la dieresi (v. 99 «armoniose» > «armonïose»); l'eliminazione delle *i-* diacritiche oggi desuete (v. 67 «foggie» > «fogge»; v. 87 «leggier» > «legger»); la sostituzione della *-j* finale con il nesso *-ii* (v. 12 «ozj» > «ozii»; v. 76 «varj» > «varii»; ovvia eccezione al v. 22 «occhj» > «occhi»), o, se intervocalica, con *-i-* (v. 96 «aje» > «aie»). Si è invece optato per conservare il «che» polivalente al v. 46, che presentava accento in R17 e R33: poiché non è possibile stabilire se la sua scomparsa sia dovuta a svista tipografica o a precisa volontà autoriale, ci si è attenuti alla stampa, rendendo conto delle varianti in apparato. È da rilevarsi che, in controtendenza rispetto all'*usus* precedente, PC53 mostra di discostarsi a tratti da quelle originarie norme dichiarate nella menzionata prefazione al Lucrezio del 1717: in particolare, vi si trova ristabilita (benché non uniformemente nel corso dei tre volumi che compongono l'opera) l'*h* etimologica nelle voci del verbo "avere", recisamente rifiutata da Rolli fino a quel momento (l'*Elegia* I di PC53 presenta un «ha» al v. 69 che, in R17 e in R33, era «à»). Alla luce di ciò, e visto anche che questo saggio di edizione si circoscrive a un solo componimento, si è ritenuto opportuno riportare in apparato tutte le varianti, anche meramente grafiche, occorrenti tra i tre testi.

### *Elegia I*

Porgi a me stesso almen, se non altrui, gentil diletto di soave canto, molle elegia co' dolci versi tui.	1
Spogliansi delle nevi il freddo manto gli alti monti, e ritorna Filomena alle querele dell'antico pianto.	4
Godianci la tranquilla aria serena con le cure in obbligo. La lunga vita sempr'è nemica de i pensier di pena.	7
La tacita foresta o la romita collina d'arboscelli coronata le stanche menti a i placid'ozii invita:	10
quivi la forosetta dilicata nelle sue vesti semplici più bella, di fior campestri i capei biondi ornata,	13
con la fida compagna pastorella guida di vaghe ninfe un lieto stuolo	16

sulla sparsa di fiori erba novella: stansene in bando la tristezza e il duolo; e abbandonati i liberi piaceri, va seco Amor senza faretra e solo.	19
La bianca Eurilla da' begli occhi neri, che più d'ogn'altra sa nelle carole scorrer leggiadra sovra i piè leggiери, qualor sotto de' faggi ascosa al sole,	22
trae bel riposo con le ninfe amiche; dar fiato a un lungo e cavo bosso suole, e sparger quindi in quelle piagge apriche così grata armonia; che ne rammenta l'aurea stagione delle ghiande antiche:	25
bella età, nata appena, ah! fosti spenta, e morir teco i candidi costumi il fido amor la povertà contenta.	28
Al suon di tali avene in riva a i fiumi e in cima alle amenissime colline i prim'inni a lor sacri udiro i numi, e di vaghi fioretti adorne il crine	31
in tai canne porgean le ninfe belle il fiato delle labbra coralline: oh come spesso il dolce suon di quelle, stupidette, ad udir, dalla pastura il curvo muso ergean le pecorelle!	34
E uscita fuor del bosco alla pianura, tratta dal suon, la timida cervetta veniva con la fronte alta e sicura, che ancor non era dal timor costretta	37
de i can veloci ad isfuggir la traccia e il sibilar di rapida saetta: erano ignoti nomi e preda e caccia, e non avean del sole i raggi ardenti fatt'ancor bruna a i cacciator la faccia.	40
Presso l'acque d'un rio dolce correnti che bel mirare Eurilla e a lei d'intorno l'altre ninfe seder liete e ridenti!	43
E quindi al fresco tramontar del giorno sull'erba verde e i fior vermigli e gialli che odorano e dipingono il soggiorno, tesser canti amorosi, e vaghi balli;	46
e l'eco udir che rende tronco e lasso il canto e il suon delle percosse valli. Sovra muscoso rilevato sasso	49
siede la bella ninfa ad impor legge delle vezzose danzatrici al passo: con la manca sul mento il bosso regge,	52
	55
	58
	61
	64

e lo sostiene ugual lungi dal volto con la destra, e con ambe il suon corregge: tornito è quello e in varie fogge scolto,	67
e per lo dosso drittamente uniti ha molti fori in ordin lungo e folto: franca sovr'essi move, or più spediti,	70
ora più lenti, or tremoli e veloci, ed or sospende Eurilla i molli diti, sotto a cui sorgon le canore voci	73
grate così; che a tigri ed a leoni farian l'ira cader da i cor feroci. Piena di varii modulati toni	76
spandesi 'ntorno la sospinta aurette, e sparge alma allegrezza ove risuoni. Dal colmo petto in ver le labbra affretta	79
la ninfa il lieve fiato, indi 'l ritiene fra l'una e l'altra guancia morbidetta, ed ei che con soave impeto viene	82
pe 'l bianco collo; alla vermiglia bocca stretta e raccolta il corso suo trattiene, indi con legge sottilmente scocca,	85
e della canna che sul mento siede, presto e legger, picciol forame tocca. Alterno a gli altri fori indi succede,	88
e n' esce fuor vestito d'armonia a regolar di quelle ninfe il piede. Vieni meco a goder bella elegia:	91
l'umile stato mio sempr'è contento, perché facile ottien quel che desia. Basti che il nembo e il grandinoso vento	94
solchin l'aria lontan dalle mie spiche, e più volte empian l'aie il carro lento, basti sperar che l'altr'etadi amiche	97
fian del mio nome, e che diletto dieno l'armoniose mie dolci fatiche; nulla mi cal se poi poco sereno	100
volga in me sorte il ciglio, in fin che a sera de' miei di s'avvicini il corso pieno. O stagion degli amanti primavera	103
vientene pur ricca di fiori il manto, de' zeffiretti a ricondur la schiera. E tu ristoro di mie cure intanto	106
porgi a me stesso almen, se non altrui, gentil diletto di soave canto moll'elegia co' dolci versi tui.	109

3 molle elegia] moll'elegia R17 4 il] 'l R17 25 de'] de i R17 31 bella età]  
bell'età R17 35 alle amenissime] all'amenissime R17 39 labbra] labre R33 40  
come spesso il dolce] quante volte al molle R17 R33 41 stupidette, ad udir] il curvo  
muso alzar R17 R33 42 il curvo muso ergean] stupide si vedean R17 R33 43 del  
bosco] di selva R17 di selve R33 46 che] ché R17 R33 54 l'altre] l'alte PC53  
60 delle] dalle R17 R33 64 sul] su 'l R17 R33 69 ha] à R17 R33 74 ed] et  
R17 R33 77 spandesi 'ntorno] spandes'intorno R17 R33 86 sul] su 'l R17 R33  
101 in fin] infin R17 R33 104 il] 'l R17 R33 105 de'] de i R17 R33 106  
ristoro di mie cure] compagna de' miei passi R17 R33 109 co'] co' i R17

