

Appunti per un apprendistato poetico: Zanzotto alla scuola di Orazio

Camilla Tibaldo*

Poesia e insegnamento, inteso come «funzione civilizzatrice del dire»¹, si intrecciano continuamente nella riflessione poetica di Andrea Zanzotto², interessando in particolare la frequentazione con il latino³. A riconoscerlo è l'autore stesso, il quale, dubitando dell'affidabilità della sua scuola, quella cioè costruita sui modelli poetici e linguistici italiani, rintraccia all'opposto nella scuola latina e nei suoi maestri, in particolare Virgilio e Orazio, l'unico luogo da cui risulta ancora possibile parlare «a chi sta nel futuro»⁴. Di fronte all'incontro traumatico con la realtà e alla precarietà del vissuto, il latino, almeno in una prima fase, prima cioè della trilogia costituita da *Meteo*, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*, è concepito come lingua del vero, capace di farsi carico del compito pedagogico della poesia. La ricerca di una postura etico-didattica, dunque, conduce Zanzotto ad operare un ritorno al latino, nella

* Studentessa di Laurea magistrale in Lettere classiche e Storia antica presso l'Università di Padova e allieva della Scuola Galileiana di Studi Superiori di Padova.

¹ N. GARDINI, *Il latino di Andrea Zanzotto*, in G. BONGIORNO, L. TOPPAN, a cura di, *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. 89.

² Per quanto riguarda la produzione poetica di Andrea Zanzotto (1921-2011) in questa sede ci si limita a fornire l'elenco, in ordine cronologico di pubblicazione, delle opere, tutte editate da Mondadori: *Dietro il paesaggio* (1951), *Elegia e altri versi* (1954), *Vocativo* (1957), *IX Ecloghe* (1962), *La Beltà* (1968), *Gli sguardi i fatti e senhal* (1969), *Pasque* (1973), *Filò* (1976), *Il Galateo in Bosco* (1978), *Fosfeni* (1983), *Idioma* (1986), *Meteo* (1996), *Sovrimpressioni* (2001), *Conglomerati* (2009), *Haiku for a season* (2012, pubblicata postuma).

³ Oltre alla più nota diglossia italiano-dialetto, in cui si individua uno dei tratti peculiari della voce zanzottiana, è proprio il latino a rappresentare il più rilevante serbatoio linguistico, cui il poeta attinge in ogni raccolta, pur con significativa variabilità quantitativa. Pur incontrando già nella prima raccolta, *Dietro il paesaggio*, un numero significativo di debiti latini – limitato però a latinismi, mai comprendente casi di inserto latino vero e proprio –, è soltanto a partire da *Vocativo* e ancor più in *IX Ecloghe*, dove l'impianto stesso dell'opera e la sua struttura rivelano alle spalle un modello di ascendenza virgiliana, che la lingua latina appare come un luogo imprescindibile dell'ispirazione poetica. Il ricorso al latino, tuttavia, conosce un'esplosione decisiva nella produzione matura dell'autore, con la pubblicazione de *La Beltà* e con il successivo *Il Galateo in Bosco* dove l'intreccio plurilinguistico e la moltiplicazione continua del significante, che caratterizzano le due raccolte, si accompagnano a un fiorire di latinismi, citazioni, calchi etimologici, traduzioni e riscritture parziali di brani della letteratura latina.

⁴ A. ZANZOTTO, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in ID., *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G.M. Villalta, Milano, Arnoldo Mondadori, 1999, p. 1224.

duplice forma di un interesse strettamente linguistico e di una ripresa, invece, di luoghi poetici, in questo secondo caso una preferenza è certamente garantita, dopo Virgilio, ad Orazio.

Il dialogo di Zanzotto con Orazio apre la raccolta *IX Ecloghe* (1962), composta tra il febbraio 1957 e l'ottobre 1960 e dominata da uno spiccato orientamento meta-poetico, che ne fa un vero e proprio «discorso sulla poesia»⁵. Nella violenza e nel trauma della storia viene rintracciato lo sgretolamento delle funzioni di resistenza riconosciute alla composizione poetica negli esperimenti giovanili e ritrovate nel modello oraziano⁶. Con *IX Ecloghe* Zanzotto registra infatti l'abbandono da parte della poesia delle sue istanze etiche ed esibisce, nell'esplosione dei significanti, la violenza dell'impatto con la storia, cui l'io lirico non può sottrarsi. Anche il linguaggio letterario, pur sedimentandosi dentro l'artificialità di arcaismi e ritorni inattuali al latino⁷, si contamina ora con i registri molteplici della contemporaneità⁸.

⁵ S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 2011, p. XXIII.

⁶ Quanto a questa nuova articolazione della tensione tra poesia e storia, autentico e inautentico in *IX Eclogae* cfr. *ivi*, pp. XXIII-XXVII.

⁷ Si riportano alcuni esempi di latinismi, inserti, calchi latini presenti nella raccolta: «ima terra» (A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 168); «sidera feriam vertice» (*ivi*, p. 169), «luna puella pallidula» (*ivi*, p. 171), «morula» (*ivi*, p. 171), «phiala» (*ivi*, p. 171), «luna glacies-glaciei» (*ivi*, p. 171), «luna medulla cordis mei» (*ivi*, p. 171), «fugitiva» (*ivi*, p. 171), «qui omnia vincit» (*ivi*, p. 172), «regni longinqui» (*ivi*, p. 175), «notturni adyti» (*ivi*, p. 176), «lutea» (*ivi*, p. 179), «storiale corrente» (*ivi*, p. 181), «verdi di tabe» (*ivi*, p. 187), «ora dovresti ducere, docere» (*ivi*, p. 197), «Duces, docebi» (*ivi*, p. 197), «verdicante sapere» (*ivi*, p. 201), «rursus nel sole / accesissimo, altissimo, rursus» (*ivi*, p. 203), «secolo di rictus» (*ivi*, p. 216), «levamen» (*ivi*, p. 216). Quanto al ruolo del latino nella raccolta e al suo rapporto con la terminologia specifica della tecnica cfr. G.M. ANNOVI, «Passaggio per l'informità»: Zanzotto e la defigurazione, in F. CARBOGIN, a cura di, *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2018, pp. 61-63; L. MILONE, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in «Studi Novecenteschi», IV, 8/9, 1974, pp. 222-223.

⁸ Cfr. ad esempio i prestiti mutuati da terminologie tecnico-scientifiche, di cui si riportano alcuni casi: «fibrilla» (A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 168), «incellulisce» (*ivi*, p. 168), «bisturi» (*ivi*, p. 168), «albuminoso» (*ivi*, p. 169), «elitre» (*ivi*, p. 169), «distonia» (*ivi*, p. 171), «geyser» (*ivi*, p. 171), «cariocinesi» (*ivi*, p. 171), «per secanti e tangenti» (*ivi*, p. 171), «idrogeno / sfolgorante» (*ivi*, p. 174), «colchici» (*ivi*, p. 174), «psicoide fioco» (*ivi*, p. 179), «fetali clorofille» (*ivi*, p. 180), «monadi / radianti, folle, bolle a corimbi e tu / tondo» (*ivi*, p. 180), «messe / d'embrici» (*ivi*, p. 186), «verdi di tabe» (*ivi*, p. 187), «lattice lucente, clorofilla» (*ivi*, p. 189), «emorragia» (*ivi*, p. 189), «lo psychisma preterito» (*ivi*, p. 192), «mucillagini di maggio» (*ivi*, p. 194), «icosaedro» (*ivi*, p. 202), «tinnito / di amicizie» (*ivi*, p. 203), «di fissile psiche» (*ivi*, p. 206), «nigredo» (*ivi*, p. 217), «anancasma» (*ivi*, p. 225), «omento» (*ivi*, p. 225).

Il primo componimento della raccolta, caratterizzato dall'alternanza di due voci solo formalmente dialoganti (*a*, *b*), si presenta come una riflessione sulla condizione dei poeti, come suggerisce il titolo, *I lamenti dei poeti lirici*. In esso il riconoscimento del non-senso della poesia-è posto ironicamente accanto a una delle più note rivendicazioni del suo prestigio, gli ultimi versi del carme I 1 di Orazio⁹. Zanzotto ricorre alla citazione tratta da Orazio, *carm.* I 1 35-6, riadattandola in maniera del tutto peculiare: la citazione è costituita infatti da una traduzione variata del v. 35 e da un intarsio del v. 36, conclusivo del carme oraziano, riportato in latino nel componimento zanzottiano.

I poeti tra cui
se tu volessi pormi
«cortese donna mia»
sidera feriam vertice
(A. ZANZOTTO, *IX Ecloghe*)

quodsi me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice
(HOR., *Carm.* II 35-36)

La ripresa oraziana è debitamente adattata da Zanzotto: il v. 35 viene semplificato, l'espressione colloquiale *quodsi* viene resa con la sola ipotetica e, inoltre, viene eliminato il riferimento ai lirici vati. Il sintagma *lyricis vatibus* viene reso infatti con il più generico termine «poeti». Non sembra irrealistica, tuttavia, l'ipotesi secondo cui almeno il termine *lyricis* verrebbe recuperato nel titolo del componimento (*I lamenti dei poeti lirici*), perdendo, però, in questo nuovo contesto il significato tecnico presente in Orazio¹⁰. Con la designazione

⁹ Per quanto riguarda la presenza di Orazio all'interno del componimento (*Ecloga I*), si ritiene che il contatto con il poeta latino non interessi soltanto i versi finali, ma che il richiamo ad immagini oraziane sia pervasivo almeno dal v. 43, a partire dal quale viene allestita la riflessione sulla condizione attuale dei poeti, dei quali si dice: «come cigni biancheggiano». Già in questa rappresentazione del poeta-cigno la memoria zanzottiana, pur ripercorrendo un *topos* di lunga tradizione, sembra richiamarsi alla metamorfosi di Orazio-poeta in cigno, descritta in *Carm.* II 20 9-12 (*Iam iam residunt cruribus asperae / pelles et album mutor in alitem / superne nascunturque leves / per digitos umerosque plumae*), dove l'elemento della vecchiaia del poeta si contamina, proprio come in questo testo, al motivo dell'orgoglio poetico, rappresentato dall'immagine del cigno.

¹⁰ Come rileva R. MAYER, *Horace Odes. Book I*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 50-63, il termine greco λυρικός, utilizzato per la prima volta dal grammatico Dionisio Trace, in latino sembra essere stato introdotto per la prima volta da Orazio, nella forma *lyricus*. Esso rimanda ai modelli poetici prediletti dal poeta di Venosa, i poeti lirici arcaici, come suggerisce anche l'accenno ai due strumenti musicali della lirica monodica e corale (*tibias* e

di ‘poeta lirico’ Zanzotto, infatti, non si riferisce certamente a Saffo, Pindaro o Alceo, come aveva inteso Orazio, ma al poeta ermetico, esponente di una poesia tradizionale ancora in grado di ricondurre lo spazio esterno informe e il caos della vita interiore nell’ordine della forma poetica. Questa stessa prospettiva, percorsa anche da Zanzotto nella sua prima raccolta, *Dietro il paesaggio*, risulta del tutto impensabile in *IX Ecloghe*, dove il canto del poeta, persa ogni possibilità di farsi insegnamento etico e civile, è ridotto ad un ‘lamento’¹¹. Pertanto, Orazio diventa, nelle *Ecloghe* zanzottiane, il baluardo di una dignità poetica intatta nella sua funzione di guida e modello, contrapposta alla frantumazione che investe la poesia nel presente. Essa, come scrive Zanzotto, appare: «com’elitre / in oniriche antologie», un’ala, o meglio, sviluppando la sineddoche, un uccello che spera di porsi in volo, ma che rimane prigioniero di antologie solo sognate. Esattamente l’opposto di quanto accadeva ad Orazio che, tanto nell’immagine del volo del cigno di II 20, quanto nel finale dell’ode I 1 esplicitamente citata, ambiva, proprio in virtù della propria facoltà poetica, ad un volo riuscito, capace di fargli toccare persino le stelle con il capo.

Un altro elemento interessante nella resa del v. 35 è la traduzione del periodo ipotetico della realtà, presente nel testo latino e caratterizzato da due tempi principali (*inseres* nell’apodosi, *feriam* nella protasi), con un periodo ipotetico dell’irrealtà. Il desiderio di Orazio, realizzabile e sperato, di essere inserito all’interno di un canone poetico¹² e la sua conseguenza necessaria, il volo fino alle stelle, vengono presentati da Zanzotto come inattuabili nel presente. L’autore, facendo leva sull’omografia di *feriam* futuro e *feriam* congiuntivo presente, modifica nel testo soltanto il primo verbo *inseres*, rendendo il futuro semplice con un congiuntivo imperfetto e rovesciando la prospettiva oraziana:

barbiton) presente ai versi precedenti (*si neque tibias / Euterpe cohibet nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton*).

¹¹ Cfr. A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 169: «Chiedono, implorano, i poeti, / li nutre Lazzaro alla sua mensa, / come cigni biancheggiano. / Invocano l’amata / l’iddio la pia vittima le orme / che s’addentrano al simbolo / (mori quel simbolo, mori). / Nomi hanno, date con interrogativo, / schede, schemi, / cadaveri com’elitre / in oniriche antologie».

¹² Secondo Pfeiffer il canone poetico al quale Orazio farebbe riferimento sarebbe quello dei nove poeti lirici, associato dal filologo all’edizione dei poeti lirici allestita da Aristofane di Bisanzio nel II a.C. Tuttavia, come suggerisce M. LEIGH, *The Garland of Maecenas (Horace, Odes I. I. 35)*, in «The Classical Quarterly», LX, 2, 2010, pp. 268-271, pur volendo accettare che l’utilizzo di *lyricus* da parte di Orazio sia da ricondurre all’accezione tecnica del termine *λυρικός* come ‘membro del canone dei poeti lirici’, il verbo *inserere* sembra più distante dal greco *ἐγκρίνειν*, impiegato invece comunemente per indicare l’atto di giudicare i poeti e introdurli all’interno di un canone. Più che l’idea dunque di un Mecenate-giudice dei poeti, si propone l’immagine di un Mecenate-poeta, cui Orazio rivolgerebbe la richiesta di allestire un’antologia dei migliori poeti lirici, intrecciando i loro versi come fiori di una ‘ghirlanda poetica’ e inserendo tra loro anche i suoi testi.

nonostante le proprie facoltà poetiche, la richiesta di Zanzotto di essere inserito tra gli esponenti della tradizione letteraria e di costituire a sua volta un luogo di resistenza del poetico, viene proposta alla stregua di un lamento frustrato. Se Orazio, infatti, aveva concluso la sua *priamel* con una rivendicazione del valore della propria scelta di vita, quella poetica, e la richiesta di un riconoscimento pubblico del proprio prestigio, Zanzotto così si rivolge alla poesia:

Ma io non sono nulla
nulla più che il tuo fragile annuire.
Chiuso in te vivrò come la goccia
che brilla nella rosa e si disperde
prima che l'ombra dei giardini sfiori,
troppo lunga, la terra¹³.

In questi versi, che succedono all'inserito del verso oraziano, l'interlocutore dell'io lirico è la poesia stessa. Il soggetto di seconda persona che, non definito nel verso oraziano, continua ad alimentare gli sforzi interpretativi della critica¹⁴, viene, infatti, chiarito da Zanzotto e identificato nella figura stilnovistica della «cortese donna», definita inoltre «mia», proprio come Mecenate all'inizio dell'ode veniva apostrofato come *decus meum*. Lo slittamento è significativo: sia che si proponga di intendere il 'tu' oraziano come riferimento al patrono, sia che vi si intraveda un'apostrofe al lettore, negli ultimi due versi ciò a cui si assiste è in ogni caso un'esplicitazione orgogliosa della propria originalità poetica, mentre nel testo di Zanzotto l'autore si rivolge sommessamente alla poesia, chiedendole di riconoscere il proprio fallimento-

Il v. 36, riportato da Zanzotto in latino, viene mantenuto quasi completamente fedele all'originale, pur con un'alterazione nella disposizione: si incontra infatti una posposizione del verbo rispetto all'oggetto, che risulta dunque semanticamente marcato. Si nota inoltre l'eliminazione del dettaglio anatomico, *sublimi*, (lett. 'con la punta del capo'), che, insieme alla sostituzione di *quodsi* al verso precedente con il semplice 'se', sembra rispecchiare la volontà di Zanzotto di innalzare il tono della citazione, privandola di quegli

¹³ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 170.

¹⁴ Se spesso si ritiene che si tratti ancora di Mecenate, in nome di una ripresa dell'apostrofe iniziale e, dunque, in ragione di una struttura ad anello, che Orazio avrebbe scelto per la sua ode, altri critici hanno dubitato di quest'interpretazione, proponendo ad esempio di considerare la seconda persona, *inseries*, come riferita ad un soggetto generico, probabilmente il lettore stesso. Cfr. D. KOVACS, *The Second Person Indefinite and the Logic of Horace*, *Odes 1. 12. 29-36*, in «Philologus», CLIV, 2, 2010, pp. 306-315.

elementi che avevano fatto ipotizzare per Orazio la volontà di allestire una chiusa comica¹⁵.

In questo componimento, dunque, si nota come il modello oraziano funzioni da specchio oppositivo per l'io lirico. Il latino di Orazio, riportato nella duplice forma dell'inserito e della traduzione, rimane il luogo dell'origine, luogo dell'autentico della poesia, ma, nei versi di Zanzotto, si contamina con la disillusione di un presente in cui il poetico, perduta la sua funzione pedagogica e civilizzatrice, può rivestire soltanto una funzione consolatoria. Tuttavia, se anche la poesia diventa luogo del non-senso, commercio con la storia, come emerge chiaramente dall'*Ecloga 1*, l'esortazione inserita poco oltre, nella raccolta, è quella a perseverare, ponendosi sulla scia dell'insegnamento dei padri, e dunque anche di Orazio, nella speranza di un futuro che sappia riconoscere il valore educativo e civile dell'essere poeta:

Non essere stanco
di durare tra le albe, esse faranno
verità della nostra menzogna.
[...]
A lui, tuo padre. Senti che da sotto
di tutto se stesso ti regge; sentine tutto il respiro:
non è, nemmeno nella morte,
ancora non è faticoso¹⁶.

L'incontro di Zanzotto con Orazio continua negli anni, approdando oltre che ad un caso di traduzione di un intero componimento, una resa dell'ode I 22, completata nel 1992 e inserita all'interno di un «quaderno di traduzioni»¹⁷, che

¹⁵ Cfr. A. LA PENNA, *τίς ἄπιστος βίος: interpretazione della prima ode di Orazio*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», xxiv, 3/4, 1955, pp. 161-181, che riconosce all'intera ode un'«ironia lieve e signorile» (p. 175) e, in particolare nel verso finale, *sublimi feriam sidera vertice*, evidenzia come tanto l'iperbole, anticipata dall'espressione *dis miscent superis*, quanto l'uso di *ferire* in luogo di *tangere* sostengano il tono ironico dell'ode, attenuando l'ambizione del poeta e la portata della sua richiesta.

¹⁶ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 222.

¹⁷ L'allestimento di un progetto unitario di traduzioni poetiche è stato confermato dal ritrovamento, nell'archivio del poeta, di una cartella dal titolo «quaderno di traduzioni (per Einaudi)», suddivisa in rubriche – «Dal portoghese», «Dal friulano», «Dal tedesco», «Dallo spagnolo», «Dal greco», «Dall'inglese», «Dal francese», «Dal latino», «Dal veneto» – e contenente brani tradotti o annotati in vista di una traduzione, estratti da ciascuna di queste nove lingue. L'opera, mai terminata né rivista dall'autore, viene pubblicata postuma da Sandrini nel 2021 (Cfr. G. SANDRINI, *Andrea Zanzotto. Traduzioni, trapianti, imitazioni*, Milano, Mondadori, 2021). In essa, scrive il curatore: «sopra la parola traduzioni, con quel procedere per varianti e sostituzioni che è tipico della sua poesia, il poeta aggiunge trapianti-imitazioni» (*ivi*, p. XIV). Se il

raccoglie le prove da diverse lingue realizzate da Zanzotto nel corso di tutta la vita, ad un caso di composizione sul modello, accolto in *Sovrimpressioni* (2001). In questa sede l'interesse poetico di Zanzotto, sempre più spinto verso una negazione dell'unità dell'esperienza esistenziale e poetica¹⁸, ricade sul versante satirico¹⁹. La memoria oraziana torna viva in particolare nel componimento *Totus in illis*, dove il debito verso il poeta di Venosa viene esibito esplicitamente tramite la citazione dalla satira nona posta dall'autore in epigrafe²⁰. Il modello è preliminarmente dichiarato e proposto sin da subito nella sua centralità: è nel poeta latino, riconosciuto come maestro, che l'io lirico sperimenta un'immedesimazione, resa esplicita dal paragone presente ai vv. 6-

termine «imitazioni» sembra limitato a tre versioni, tra cui quella tratta dall'*Appendix Vergiliana*, con «trapianti», esteso all'intera raccolta, Zanzotto sembra suggerire la connessione presente tra traduzione e composizione autonoma, alludendo ad una nuova destinazione ricercata per i testi affrontati, che non si può pensare circoscritta al solo quaderno di traduzioni. Nell'opera poetica di Zanzotto, infatti, improntata all'affinamento continuo del proprio originale timbro linguistico, la traduzione rimane sempre un luogo-serbatoio, un'operazione tramite la quale si identificano i nuclei espressivi, posti al centro della memoria poetica dell'autore.

¹⁸ Una traccia importante per la lettura di questa raccolta è fornita dall'autore stesso, nell'appendice: «Più che di lavori in corso si tratta di “lavori alla deriva” [...] Il titolo *Sovrimpressioni* va letto in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali e, insieme, a sensi di soffocamento, di minaccia e forse di invasività da tatuaggio» (A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 947). L'opera poetica proprio come il paesaggio, a partire da *Meteo* (1996), non è più concepita nella sua unità ma diventa possibile soltanto nella forma del frammento, del non finito (cfr. A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, Frosinone, Laterza, 2021, pp. 258-283). L'ipotesi di un libro organico che proponga un convinto punto di vista sul mondo diventa per Zanzotto un sogno giovanile, cui il presente, adombrato dal dramma della violenza della storia, non permette di attuarsi. La poesia, dunque, nega la sua funzione pedagogica e, anche nel confronto con i maestri, si afferma come un'imbastitura vaga di reminiscenze, che riportano in superficie testi e autori frequentati nel passato e rimasti nella memoria poetica. I contenuti, infatti, perduta la tensione verso il raggiungimento di una forma capace di salvarli, si trovano sempre più sottoposti ad un processo di svuotamento semantico, che nega ogni tensione civilizzatrice.

¹⁹ Oltre ad Orazio, si ritrovano, nella raccolta, una serie di riprese che testimoniano una nuova percezione del latino, non più avvertito come lingua della Storia, bensì come strumento di ridicolizzazione del tempo presente, arma del gioco e della presa in giro. Significativi sono, a tal proposito, i richiami a Seneca satirico in *Apocolocintosi* (A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 921) e, inoltre, i due prelievi puntuali da Catullo, *Adempte mihi* (*ivi*, p. 857) e Virgilio, *Ceu fumus in aëra* (*ivi*, p. 900), che mostrano come, rispetto alle raccolte precedenti, il latino, caratterizzato da un abbassamento connotativo, sia spinto già verso tonalità che diventeranno, con *Conglomerati* (2009), a tutti gli effetti «casalinghe e domestiche» (cfr. S. DAL BIANCO, *Le lingue e l'inglese degli haiku*, in G. BONGIORNO, L. TOPPAN, a cura di, *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, cit., pp. 41-44).

²⁰ «Ibam forte via sacra [...] / nescio quid meditans nugarum, totus in illis» (HOR., *Serm.*, I 9 1-2).

7: «mi cancellavo / come Orazio in via Sacra». La negazione della poesia come forma di educazione e di insegnamento passa, dunque, di nuovo attraverso Orazio.

Partendo da una rapida analisi della traduzione dei vv. 1-3 della satira nona, fornita dallo stesso Zanzotto nel corso di un'intervista²¹, si mostrerà come tali versi costituiscano per il poeta un bacino d'ispirazione per la composizione del testo *Totus in illis*, costruito a partire dal tema oraziano della continuità tra isolamento spaziale e isolamento psichico, sintetizzato nell'immagine espressa dallo stesso titolo, sempre oraziano.

Ibam forte via sacra, sicut meus est mos,
nescio quid meditans nugarum, totus in illis:
accurrit quidam notus mihi nomine tantum
(HOR., *serm.*, I 9 1-3)

Me ne andavo senza meta lungo la via sacra rimuginando tra me, quand'ecco
arrivare uno scocciatore.
(Traduzione di A. Zanzotto, 2009)

La traduzione è una traduzione strumentale, che serve a Zanzotto, all'interno dell'intervista, per sostenere la sua concezione di una poesia come «storiografia ultima», capace di esprimere una realtà, un ambiente, un tempo storico con le sue tensioni²². Si tratta, infatti, di una resa molto rapida: già per quanto riguarda il primo verso, si nota come il traduttore condensi il periodo, omettendo completamente *sicut meus est mos*, con cui si qualifica l'azione espressa da *meditari*, e focalizzandosi soltanto sulla prima parte del verso. Lo stesso accade anche al v. 2 che viene concentrato nella resa «rimuginando tra me», con cui Zanzotto sembra recuperare l'immagine della riflessione data dal participio *meditans* e quella del raccoglimento veicolata dall'espressione *totus in illis*. Nel terzo verso di nuovo si ricorre a una resa sintetica, si introduce cioè il personaggio dello scocciatore con l'espressione «quand'ecco», che sembra indicarne fisicamente l'entrata in scena, enfatizzandone l'irruenza²³. La

²¹ Cfr. A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Mario Breda*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 57-58.

²² *Ivi*, pp. 57-58: «con questi versi Orazio ci introduce un quadro sfolgorante della vita romana della sua epoca, ci riporta un atto come presente. Ed è appunto un esempio, questo, in cui la poesia si impone come storiografia ultima, perché dà l'essenza vissuta dei tempi, quale fu sofferta negli animi di singoli che diedero così voce anche ai molti».

²³ Già il verbo *accurrit* insieme ad *arrepta* e a *dulcissime*, presenti al verso successivo (*arreptaque manu 'quid agis, dulcissime rerum?'*), veicola l'idea dell'aggressività del personaggio, che esibisce una confidenza anche fisicamente irruenta, che mal si concilia con l'atteggiamento raccolto del protagonista.

semplificazione è evidente: l'insistenza del latino sulla mancanza di confidenza che caratterizza il personaggio rispetto al protagonista, *quidam notus mihi nomine tantum*, viene resa con il solo ricorso all'articolo indeterminativo, mentre il ruolo che tale figura avrà nella vicenda viene immediatamente esplicitato, nell'ottica di una chiarificazione del testo di partenza: si tratta di uno scocciatore²⁴.

Nel componimento zanzottiano *Totus in illis* il debito nei confronti di Orazio si configura secondo la duplice modalità del prelievo-inserito latino e, parallelamente, della ri-semantizzazione e riscrittura in chiave parodica. Per quanto riguarda il primo caso, esso si ritrova già nel titolo, che riprende puntualmente l'ultima parte del secondo verso della satira nona, di nuovo ripetuto, con l'introduzione di una connotazione temporale, al v. 13 «Ora, totus in illis», dove appare quasi glossato dal successivo «torno a pensieri di ieri», v. 14. Tanto nella citazione posta in apertura quanto nell'inserito del v. 13 si nota immediatamente come il poeta decida di eliminare, almeno in questa prima fase, ciò che spiega il dimostrativo: viene presentata cioè l'immagine dell'io lirico tutto coinvolto *in illis*, ma Zanzotto rifiuta la spiegazione oraziana di che cosa abbia catturato l'attenzione del soggetto, le *nugae*²⁵ (*nescio quid meditans nugarum, totus in illis*). Il sintagma *sicut meus est mos*, presente al v. 1 della satira oraziana, sembra invece in qualche modo ripreso dal v. 14 di Zanzotto, dove la consuetudine del pensiero, che qualifica come abitudinaria e familiare l'azione espressa dal latino *meditans*, torna nell'immagine del riaffacciarsi dei «pensieri di ieri», dunque di preoccupazioni familiari, già sperimentate dal poeta.

Il momento più innovativo nel contatto con il testo di Orazio si ritrova tuttavia soltanto nella strofa finale del componimento, dove l'inserito latino, tratto sempre dal secondo verso della satira, viene ripetuto ancora una volta in

²⁴ Quanto alla caratteristica principale di questo personaggio, cfr. anche R. FABBRI, *Orazio e la persecuzione del chiacchierone*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 37, 1996, pp. 219-229, che propone di vedere in esso non tanto un generico scocciatore, ma un persecutore, come suggerirebbero le espressioni che ne connotano l'agire, tutte facenti parte del medesimo ambito semantico (*usque|per|usque; tenebo|sequar|sequar*). Il personaggio rappresenterebbe l'incarnazione in negativo dei valori più cari ad Orazio e la sua caratteristica principale sarebbe da rintracciare nella *garrulitas*, la loquacità invadente, che si oppone alla solitudine di Orazio, tutto immerso invece nella frequentazione dei suoi pensieri.

²⁵ Se seguiamo P.M. BROWN, *Horace. Satires I*, Warminster, Aris and Phillips, 1993, pp. 175-182, il verbo *meditari* viene utilizzato per indicare l'azione della riflessione poetica. Al contrario, se ci atteniamo a E. GOWERS, *Horace. Satires Book I*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 280-304, il verbo deve essere inteso in contrapposizione rispetto a *nugae*, facendo dunque riferimento a un Orazio che si lascia coinvolgere, una volta entrato nel Foro, da preoccupazioni di natura politica o, più probabilmente, morale. Il termine *nugae* utilizzato per indicare, con tono denigratorio, le proprie composizioni poetiche rimanda chiaramente a CAT. I 4.

anafora, in apertura e in chiusura della strofa, ma in entrambi i casi con variazione ed enfaticizzazione fonica: «Totus in illis-illa» e poi, agli ultimi due versi, «Totus totus / in illa insula immotus».

“Totus in illis-illa” rovesciato
come vuota bouteille-à-la-mer
solo a se stessa indirizzata
e sgomenta di sé –
palpito-smalto
già di perente ere
dove niente è più alto
che d’una ustrina lo spento braciere.
Totus-totus
in illa insula immotus²⁶.

In questi versi si dispiega tutta l’originalità di Zanzotto-poeta che espande la citazione oraziana, cimentandosi a sua volta nella composizione in latino: dapprima introduce un dimostrativo femminile «Totus in illis-illa»; successivamente espande l’immagine con la geminazione di *totus*, con cui la condizione di raccoglimento dell’io lirico viene enfaticizzata e caricata di una tensione patetica. L’unica possibilità del poetico, dice Zanzotto, persa la sua funzione educativa e civile, resta quella del ripiegamento su se stesso. Così anche l’introduzione zanzottiana del termine *immotus* decreta questa nuova condizione dell’io lirico: esplicita cioè lo stato finale di immobilità a cui perviene quando, trovandosi finalmente circoscritto e tutto contenuto nell’*insula*, ossia nella poesia, sembra raggiungere la pienezza del raccoglimento come distanza dalla vacuità del mondo²⁷ e dalla sua possibilità di educarlo. Soltanto nell’isolamento di un poeta che si trova negato come maestro, diventa possibile riappropriarsi di quei «diamanti-misteri» della poesia, prima «imprigionati come in un’apnea».

²⁶ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 919.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 918: «Intorno è un senza-niente / che nessun baratro eguaglia / un’assenza che rende / ogni contesto festuca e frattaglia / e langue dell’affiorare / come atto stesso dell’evaporare».