

Quaderni Veneti. Studi e ricerche 4

e-ISSN 2610-9530
ISSN 2610-8941

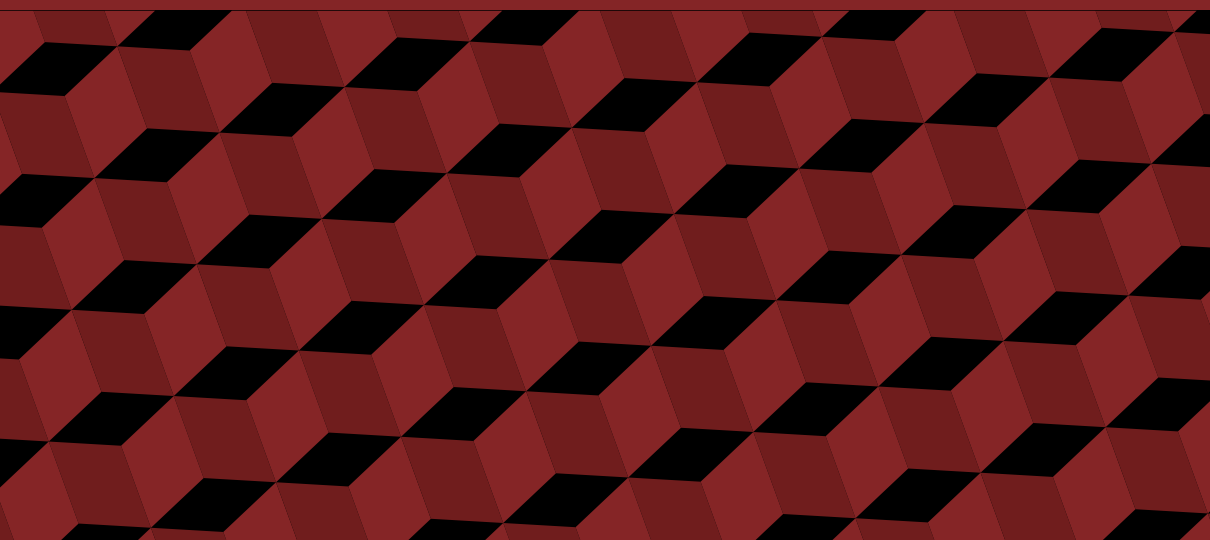
Per sentiero e per foresta

Percorsi di lettura
sul ciclo di Nane Oca

a cura di
Laura Vallortigara



Edizioni
Ca' Foscari



Per sentiero e per foresta

Quaderni Veneti. Studi e ricerche

Collana diretta
Eugenio Burgio

4



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni Veneti. Studi e ricerche

Direttore

Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Rosend Arqués Corominas (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Ginetta Auzzas (Università degli Studi di Padova, Italia) Cristina Benussi (Università degli Studi di Trieste, Italia) Francesco Bruni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Cordin (Università degli Studi di Trento, Italia) Andrea Fabiano (Université Paris-Sorbonne, France) Ronnie Ferguson (University of St Andrews, UK) Franco Fido (Harvard University, Cambridge, MA, USA) John H. Hajek (The University of Melbourne, Australia) Giulio C. Lepschy (University College London, UK) Carla Marcato (Università degli Studi di Udine, Italia) Ivano Paccagnella (Università degli Studi di Padova, Italia) Manlio Pastore Stocchi (Università degli Studi di Padova, Italia) Brian Richardson (University of Leeds, UK) Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gianpaolo Romanato (Università degli Studi di Padova, Italia) Guido Santato (Università degli Studi di Padova, Italia) Silvana Tamiozzo Goldmann (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Lorenzo Tomasín (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Edward F. Tuttle (University of California, Los Angeles, CA, USA) Pier Mario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alfredo Viggiano (Università degli Studi di Padova, Italia)

Lettori

Tiziana Agostini (Venezia, Italia) Rosend Arqués Corominas (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Ginetta Auzzas (Università degli Studi di Padova, Italia) Cristina Benussi (Università degli Studi di Trieste, Italia) Michele Bordin (Università degli Studi di Ferrara, Italia) Francesco Bruni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Cordin (Università degli Studi di Trento, Italia) Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Andrea Fabiano (Université Paris-Sorbonne, France) Ronnie Ferguson (University of St Andrews, UK) Franco Fido (Harvard University, Cambridge, MA, USA) Serena Fornasiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giulio C. Lepschy (University College London, UK) John H. Hajek (The University of Melbourne, Australia) Emilio Lippi (Biblioteca Comunale, Treviso, Italia) Carla Marcato (Università degli Studi di Udine, Italia) Ivano Paccagnella (Università degli Studi di Padova, Italia) Manlio Pastore Stocchi (Università degli Studi di Padova, Italia) Paolo Pecorari (Università degli Studi di Udine, Italia) Gilberto Pizzamiglio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Brian Richardson (University of Leeds, UK) Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gianpaolo Romanato (Università degli Studi di Padova, Italia) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Guido Santato (Università degli Studi di Padova, Italia) Silvana Tamiozzo Goldmann (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Lorenzo Tomasín (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Edward F. Tuttle (University of California, Los Angeles, CA, USA) Pier Mario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alfredo Viggiano (Università degli Studi di Padova, Italia) Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

e-ISSN 2610-9530
ISSN 2610-8941



URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/quaderni-veneti-studi-e-ricerche/>

Per sentiero e per foresta

Percorsi di lettura sul ciclo di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio
(Milano, 26 novembre 2019)

a cura di
Laura Vallortigara

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2020

Per sentiero e per foresta. Percorsi di lettura sul ciclo di Nane Oca
Laura Vallortigara (a cura di)

© 2020 Laura Vallortigara, per il testo

© 2020 Giuliano Scabia, per le illustrazioni

© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Le illustrazioni sono distribuite con Licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale.

The drawings are licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione maggio 2020

ISBN 978-88-6969-420-2 [ebook]

ISBN 978-88-6969-421-9 [print]

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione «Riccardo Massa» dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca.

Per sentiero e per foresta. Percorsi di lettura sul ciclo di Nane Oca / a cura di Laura Vallortigara — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020. — 142 p.; 23 cm. — (Quaderni Veneti. Studi e ricerche; 4). — ISBN 978-88-6969-421-9.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-421-9/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-420-2>

Giornata di studio

PER SENTIERO E PER FORESTA

Percorsi di analisi sul ciclo di Nane Oca
di Giuliano Scabia



apertura dei lavori

Maria Grazia Riva
Direttore del Dipartimento
di Scienze Umane per la
Formazione "R. Massa"

Angela Borghesi
Mario Barenghi

interventi

Luciano Morbiato
Davide Colussi
Ernestina Pellegrini
Federico Fastelli
Laura Vallortigara
Silvana Tamiozzo

chiusura dei lavori

Giuliano Scabia

26 novembre 2019 | ore 9.00-13.30

Università degli Studi di Milano-Bicocca

Aula Martini, edificio U6-04

organizzazione e coordinamento scientifico
di Angela Borghesi e Laura Vallortigara

Iniziativa formativa riconosciuta ai sensi della direttiva 170/2016 art.1, comma 5



I dati saranno trattati ai sensi del Decreto Legislativo n.196 del 2003 (Codice in materia di protezione dei dati personali) e sue successive modifiche e integrazioni, nonché del Regolamento UE 2016/679 (Regolamento Generale sulla Protezione dei dati o, più brevemente, GDPR). È possibile prendere visione della informativa al seguente link: <https://www.unimib.it/sites/default/files/allegati/INFORMATIVA%20ISCRIZIONE%20CORSI%20CONVEGNI%20EVENTI%20UNIMIB.pdf>



Per sentiero e per foresta

Percorsi di lettura sul ciclo di Nane Oca

a cura di

Laura Vallortigara

Sommario

Tavola delle sigle

Opere di Giuliano Scabia citate nelle relazioni 9

Introduzione

Una mappa per nuovi sentieri

Laura Vallortigara 11

Premessa

Mario Barengli 17

RELAZIONI

Del narratore e di altre figure nel ciclo di Nane Oca

Luciano Morbiato 23

Note linguistiche sul ciclo di Nane Oca

Davide Colussi 37

Rapsodia critica per Nane Oca e il suo autore

Ernestina Pellegrini 49

«Una minestra riscaldata»? Il gioco della ricorsività nel ciclo di Nane Oca di Giuliano Scabia

Angela Borghesi 63

Per tre sorelle omozigote

Immagine, Parola e Suono nel *Lato oscuro di Nane Oca*

Federico Fastelli 81

I fili del racconto

Tra le «parole cardinali» di Giuliano Scabia

Laura Vallortigara 93

Dialogo in pubblico con Giuliano Scabia	
Silvana Tamiozzo Goldmann	107
Del teatro il fiore	
Giuliano Scabia	115
APPENDICE	
Bibliografia delle opere di Giuliano Scabia	
Laura Vallortigara	121
Bibliografia critica sul ciclo di Nane Oca	
Laura Vallortigara	127
Materiali d'archivio	
Disegni di Giuliano Scabia	133

Per sentiero e per foresta
Percorsi di lettura sul ciclo di Nane Oca
a cura di Laura Vallortigara

Tavola delle sigle

Opere di Giuliano Scabia citate nelle relazioni

- CGL *Canti del guardare lontano*. Torino: Einaudi. 2012.
FS *Le foreste sorelle. Nuove straordinarie avventure di Nane Oca*. Torino: Einaudi. 2005.
FT *Le foreste tralasciate* [in NOR, ma con numerazione di pagina a sé stante]
LeC *Lorenzo e Cecilia*. Torino: Einaudi. 2000.
LO *Il lato oscuro di Nane Oca*. Torino: Einaudi. 2019.
NO *Nane Oca*. Torino: Einaudi. 1992.
NOR *Nane Oca rivelato*. Torino: Einaudi. 2009.
ON *Opera della notte*. Torino: Einaudi. 2003.
PA *Il poeta albero*. Torino: Einaudi. 1995.
SI *Una signora impressionante*. Bellinzona: Casagrande. 2019.
T *Il tremito. Che cos'è la poesia?* Bellinzona: Casagrande. 2006.

Introduzione

Una mappa per nuovi sentieri

Laura Vallortigara

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

Arrivato al quarto tempo del suo «ocaromanzo» pavano, Giuliano Scabia (indossate le spoglie del Beato Commento) sente il bisogno di premettere al lento avvio della nuova avventura una *Guida al viaggio nel lato oscuro*, per ricordare al lettore cosa è accaduto nelle «cantiche precedenti» e accompagnarlo tra i luoghi e le parole di cui si compone il suo incantato mondo.

L'utile guida prende però avvio - secondo una prassi invero consolidata nei precedenti volumi - non dall'esposizione delle vicende già trascorse, ma dall'invito ad osservare la mappa, di mano autoriale, del Pavano Antico, «come era e come sempre sarà» (LO 3), perché al cuore del vasto affresco romanzesco elaborato da Scabia in oltre trent'anni di fedeltà al personaggio e alle sue storie si colloca la geografia mitopoietica di questo paesaggio reale e insieme fantastico, vero e proprio «paradiso» - afferma io (l'autore) - «dei racconti del Puliero e dei miei sogni» (LO 10).

La mappatura - ancora parziale - di un territorio tanto vasto, nel quale come strati geologici confluiscono, spesso fondendosi, echi della tradizione letteraria, tracce del vissuto biografico, motivi e forme dell'immaginario, sperimentazioni linguistiche e onomastiche, reminiscenze della propria esperienza teatrale, ha fatto emergere negli ultimi anni molteplici piste interpretative, accanto a percorsi critici ormai ben consolidati.

La pubblicazione del *Lato oscuro di Nane Oca*, apparso per i tipi di Einaudi nel gennaio 2019, e della raccolta di scritti *Una signora impressionante*, edita da Casagrande nel settembre dello stesso anno, invita ora a nuove ricognizioni, offrendo nel contempo l'occasione per aggiornare la precedente cartografia e per delineare nuove ipotesi di lettura, nuovi sentieri dentro le foreste del racconto.

Animata da questi obiettivi, il 26 novembre 2019 si è tenuta nell'Aula Martini dell'Università di Milano-Bicocca una intensa giornata di studio dedicata alla tetralogia narrativa di Nane Oca e al suo autore.

A quasi un lustro di distanza dal precedente «simposio di sapienza e affetto» (Scabia 2016), svoltosi a Venezia il 19 maggio 2015 per iniziativa e cura attenta di Silvana Tamiozzo Goldmann e di Paolo Puppa, lettori e studiosi del ciclo pavano si sono dati nuovamente appuntamento, sollecitati dalla presenza generosa dell'autore e confortati dalla curiosità e dall'interesse degli studenti del corso di Letteratura italiana contemporanea, chiamati a misurarsi e a farsi interpreti in prima persona delle storie dell'eroe Giovanni.

Piace osservare che l'omaggio-occasione di studio giunge da due città, Milano e Venezia, che hanno avuto nella vita di Giuliano Scabia un ruolo non secondario, legato per entrambe agli anni d'esordio dell'autore e alle sue prime sperimentazioni con la «signora ampia lingua» (T 37), dalla collaborazione con Luigi Nono per *Diario italiano* (1963-64) e *La fabbrica illuminata* (1964) a *Fantastica visione* (1973), solo per citare due delle numerose e significative esperienze realizzate in quegli anni concitati.

Sono lavori che sembrano radicalmente lontani dal tono e dagli orizzonti narrativi che l'immaginazione della città di Pava avrebbe in seguito generato (e che ritroviamo non solo nella tetralogia di Nane Oca, ma anche nel *ciclo dell'eterno andare*); andrà, tuttavia, ricordato come essi rispondano, pur nella loro diversità, ad un medesimo esercizio di ascolto, a quel «bisogno di cercare le voci», di intonarsi e sintonizzarsi con loro (SI 167) da cui sarebbe lentamente germogliato anche il progetto di Nane Oca e della *stralingua*.

Ecco che allora nell'eterogenea opera di Giuliano Scabia, così aperta alle contaminazioni e agli innesti tra i generi, il *fil rouge* dell'invenzione (nel suo significato etimologico) linguistica che tutta la attraversa si offre come chiave per comprendere le diverse fasi della sua produzione e per ricondurle appunto ad una stessa ricerca, quella di una *parola* che è per l'autore «campo e miniera, spazio e teatro, lingua e legame, pausa tra l'inspiro e l'espriro che permette l'emersione del senso» (Maria 2016, 185), una soglia di svelamento, dunque, di rivelazione e di conoscenza profonda, con una forte investitura dialogica e relazionale, ovvero *pedagogica*.

È una parola che cerca e crea comunità di condivisione e di ascolto: non potremmo immaginare Giuliano Scabia senza il suo pubblico e in particolare senza i suoi lettori-ascoltatori, proprio come, dentro la finzione del ciclo pavano, non potremmo pensare Guido il Puliero senza gli amici raccolti a veglia, «così diversi, così curiosi di ascoltare la storia» (NO 9).

Intrecciandosi ad altri interrogativi, a plurime sollecitazioni, il filo di questa consapevolezza intorno ai significati profondi che l'azione «fecondativa e rallegrante» (Annibaletto 1993, 77) del narrare ha

assunto, nell'opera e nella vita di Giuliano Scabia, percorre e anima i contributi qui presentati, a partire dalla fine e partecipe premessa di Mario Barenghi che apre questa raccolta di scritti.

Ricordando (non senza emozione) l'esperienza diretta dell'ascolto del capitolo introduttivo di *Nane Oca* in una casa amica dalla viva voce del suo autore, Luciano Morbiato («Del narratore e di altre figure nel ciclo di Nane Oca») si sofferma sulla figura del narratore, inseguendo l'«autore (io!)» e i suoi doppi nella continua con-fusione dei piani narrativi. La frequente e reiterata esibizione del momento della lettura/ascolto, nel segno della quale, peraltro, si apre il primo romanzo, e l'attenzione riservata alla risposta emotiva che giunge dalla comunità degli uditori («tutti andarono a dormire allietati dal racconto – come Ulisse alla corte dei Feaci», LO 29) confermano l'importanza attribuita a quest'azione dalle profonde valenze relazionali e fondative, attraverso la quale una comunità può riconoscersi come tale proprio a partire dalle storie che (si) racconta, dai *fili* che «tengono legati i vivi - intrecciati» (Scabia 2006, 291).

Nella sua densa relazione («Note linguistiche sul ciclo di Nane Oca»), Davide Colussi individua e approfondisce alcuni aspetti rimasti finora poco indagati dalle precedenti ricognizioni di carattere stilistico. Dopo aver ricostruito con precisione i punti di più forte escursione plurilinguistica che interessano la tetralogia, Colussi passa in rassegna una serie di fenomeni di ordine sia sintattico che lessicale presenti nel testo, osservando come, nel complesso, vada attenuandosi nel tempo il carattere più vivacemente sperimentale della lingua di *Nane Oca*, controilanciato – forse per nuove esigenze espressive – da una maggior incidenza della componente dialettale.

Il contributo di Ernestina Pellegrini («Rapsodia critica per Nane Oca e il suo autore») ripercorre ampie campate della produzione dell'autore e al contempo richiama le ragioni di un precoce e felice interesse dell'interprete per la scrittura del «poeta sciamano», un «gioioso avventuriero trascendentale» che ci conduce in una riscoperta (tutta positiva e gaia) della vita e del mondo. La dimensione sorgiva e creaturale che caratterizza la rappresentazione fantastico-fiabesca del Magico Mondo di Scabia non è in contrasto con una attenzione di natura civile e politica (cioè «della *polis*/della comunità/del bene comune», SI 52) che a ragione Ernestina Pellegrini sente ben presente e radicata nella scrittura dell'autore: in questa prospettiva, il teatro e la poesia rispondono entrambi al tentativo di «mettere semi di Paradiso Terrestre» (SI 136) nelle città e nei cuori degli uomini.

Angela Borghesi («Una minestra riscaldata»? Il gioco della ricorsività nel ciclo di Nane Oca di Giuliano Scabia») aggiunge un prezioso tassello alla comprensione del ciclo pavano illuminando il sistema ricorrente di movimenti (anticipazioni, dilazioni e reticenze) che rappresenta «il motore narrativo» dell'opera, sostenendo e rinnovando il piacere della lettura. I fenomeni e le strutture della ricorsività

individuata all'interno dei romanzi della tetralogia, ricondotti al loro valore portante e primario, non accessorio, richiamano la dimensione del gioco, motivo cardinale della poetica dell'autore che trova nei testi analizzati piena attuazione.

La puntuale relazione di Federico Fastelli («Per tre sorelle omzigote. Immagine, Parola e Suono nel *Lato oscuro di Nane Oca*») offre un'inedita lettura del romanzo che chiude la tetralogia centrata sulle interazioni, di derivazione teatrale, tra immagine, parola e suono. Il contributo riflette inoltre sul rapporto fra immaginazione e realtà, mostrando come, ancora nel *Lato oscuro*, le due dimensioni, pensate in apparente opposizione, si rivelino invece nel finale costanziali e coincidenti.

Laura Vallortigara sceglie invece di compiere un attraversamento della tetralogia a partire dalle «parole cardinali» dell'autore, «parole misteriose» - annota Scabia in un appunto conservato tra le carte d'archivio - «deposte nella mente e forse diverse per ognuno». Tra le cellule mitiche (di cui viene fornito un primo, provvisorio elenco, di mano autoriale) capaci di gettare luce sulle molte stratificazioni dell'immaginario vengono passate in rassegna *foresta, avventura, immortalità, metamorfosi, Orfeo*.

L'ultimo intervento 'critico' («Dialogo in pubblico con Giuliano Scabia») è stato affidato in forma di colloquio a Silvana Tamiozzo Goldmann, alla quale si deve, tra l'altro, la prima monografia critica sull'autore (Tamiozzo Goldmann 1997). Il dialogo vivace e a tratti frizzante, sorretto da una consuetudine di frequentazione e di amicizia consolidata negli anni, ha toccato nodi importanti dell'agire poetico di Scabia, ripercorrendo le prime letture «accendenti» dell'autore, indagando il suo rapporto con un sostrato profondo «tutto veneto e padovano», contadino e ancestrale, legato alla terra ma soprattutto alla lingua, svelando le suggestioni confluite nella figura di Fiore e ricostruendo la genesi del quarto romanzo, nato, quasi «per caso», su sollecitazione dell'amico e fotografo Maurizio Conca. Un confronto prezioso, cui è seguita la lettura, da parte dell'autore, del testo che sigilla la *Commedia olimpica* e che proponiamo in chiusura, convinti, insieme alla saggia Lumaca Imèga, della necessità di adottare un diverso passo, per noi «gente che corre inseguita dall'ansia» esortazione oggi più che mai attuale.

L'estesa bibliografia delle opere dell'autore riprende, aggiornandola e integrandola con gli scritti rari e dispersi, quella offerta in chiusura al volume degli Atti della Giornata di studio veneziana.

Anche la bibliografia degli scritti critici sul ciclo di Nane Oca è stata ripresa e integrata alla luce delle nuove acquisizioni. Sono stati inoltre collocati in appendice alcuni materiali iconografici che hanno accompagnato la genesi del progetto narrativo di Nane Oca. Schizzi e disegni, oggi conservati in archivio, suggeriscono una pista di lettura ulteriore, qui solo accennata, e che pure sarebbe interessante

percorrere più a fondo: ben lontano dal rivestire una funzione meramente accessoria, infatti, si rivelano parte integrante e fondamentale del processo generativo della scrittura.

Desidero infine ringraziare vivamente Angela Borghesi, per aver accolto subito con entusiasmo il progetto di questa giornata, che ha voluto rappresentare soprattutto una proficua occasione per indicare sentieri non battuti e nuovi percorsi di lettura e di ascolto del testo.

«Che viaggio abbiamo compiuto da quella notte blu scura. E che dono abbiamo ricevuto. [...] Ancora tremanti per il canto stellare come faremo a lasciarci?», chiede – e noi con lui, giunti al termine della nostra giornata – il Beato Commento (LO 218), accomiatandosi dal popolo del Pavano Antico e dai lettori. «Non faremo, non ci lasceremo. Qui, sempre, accoglieremo tutti quelli che verranno per ascoltare le storie di Nane Oca. [...] Cisbicchio cisbante cisbuto cisbè!».

Bibliografia

- Annibaletto, S. (1993). «Cose di casa. Insieme per parlare di attualità e cultura. Intervista a Giuliano Scabia». Tamiozzo Goldmann 1997, 73-82.
- Maria, I. (2016). *Un altro presente è possibile. Percorsi di resistenza creativa*. Torino: EDT.
- Scabia, G. (2006). «Fata filata (il tesoro dei racconti)». Morbiato, L. (a cura di), *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Padova, 1-2 aprile 2004). Firenze: Olshki, 289-92.
- Scabia, G. (2016). «Lettera del dopo convegno». Vallortigara, L. (a cura di), *Camminando per le foreste di Nane Oca = Atti della Giornata di Studio* (Venezia, 19 maggio 2015). Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 135. <http://doi.org/10.14277/978-88-6969-079-2>.
- Tamiozzo Goldmann, S. (1997). *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con antologia di testi inediti e rari*. Postfazione di P. Puppa. Roma: Bulzoni.

Premessa

Mario Barenghi

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

Nane Oca è stato pubblicato nel 1992, 37 anni fa. Io l'ho letto però molti anni dopo. Tant'è vero che, se questo mio breve intervento meritasse di avere un titolo, non potrebbe che chiamarsi così: *Per Giuliano Scabia, scusandomi per il ritardo*. Che cosa io stessi facendo nel 1992 non importa. Fatto sì è che quando il libro m'è capitato fra le mani - e per un caso singolare ciò è avvenuto solo dopo che avevo conosciuto l'autore di persona - ho avuto subito due impressioni molto nette. Le esporrò al presente, come se avessi intrapreso ora, per la prima volta, la lettura di *Nane Oca*.

La prima impressione è di ordine stilistico. Scabia mi richiama alla mente molti altri autori, moltissimi; e tuttavia non assomiglia ad alcuno di loro. Ricorda l'Ariosto, per la leggerezza e la sognante vena fiabesca. Ricorda Colloidi, con tutti quegli animali parlanti. Ricorda Tolkien, sia per la vocazione alla demiurgia fantastica, sia per l'inserimento di mappe, che perfino come segno grafico rievocano il mondo degli *hobbit*. Più di tutti però ricorda - a me, almeno - un altro cinquecentista, François Rabelais. In primo luogo, per un gusto della creatività verbale che si manifesta nella plasticità delle parole. Le parole appaiono indefinitamente suscettibili di variazioni, combinazioni, manipolazioni, agglutinamenti, intrecci. Sarebbe improprio - credo - parlare di tendenza alla deformazione verbale. Il termine 'deformazione' comprende un'idea di violenza, mentre qui i cambiamenti di forma non hanno nulla di prevaricatorio, né di definitivo: Scabia plasma la materia verbale come se fosse fatta d'acqua e di farina, blandisce le parole, le massaggia, le tonifica, le fa lievitare, ci gioca. E qualcosa del genere avviene, oltre che con il lessico, con la sintassi. A più riprese capita che il giro della frase assuma un andamento anomalo, che le parole vengano dislocate in modo da metterne in diversa luce i valori; e gli effetti variano da una dizione assorta, a dito alzato, a un ritmo vagamente danzante, quasi gli iperbati saltellassero. Uno spa-

zio importante hanno poi i nomi propri: e come avviene nelle storie di Gargantua e Pantagruelle, toponimi relativi a un ambiente natio molto circoscritto - là Chinon, nella valle della Loira, qui una piccola area attorno a Padova - vengono pronunciati in maniera tale da dilatarli a misura epica, dissimulando le implicazioni autobiografiche.

Infine, mi fa pensare ancora a Rabelais - grande intellettuale umanista, amico di Erasmo da Rotterdam e di Tommaso Moro, che trae ispirazione dagli almanacchi in vendita a pochi soldi nelle fiere di Lione - la figura di uno scrittore coltissimo e insieme capace di valorizzare radici popolari, coltivando un'idea alta di popolarità. Un'eventuale edizione commentata della saga di Nane Oca (cui un giorno forse qualcuno metterà mano) potrebbe ospitare a piè di pagina molte e dotte note; e tuttavia, così come si presentano, queste storie appaiono ispirate a una grande affabilità comunicativa. Possono piacere in egual misura a lettori di lungo corso, culturalmente attrezzati, in grado di cogliere allusioni e riferimenti, e a lettori inesperti, anche giovani o giovanissimi. Il principio compositivo è insomma quello di una leggibilità a più livelli: che del resto accomuna tutti i nomi sopra citati.

La capacità di dialogare con i grandi della tradizione letteraria senza nulla perdere di una propria originale cifra stilistica è un tratto distintivo degli scrittori importanti, degli scrittori che rimangono. Ma in che cosa consiste la cifra propria dell'autore di *Nane Oca*? Per rispondere non bastano poche righe; non a caso, su questo tema abbiamo organizzato un'intera giornata di studi. Ho detto 'abbiamo'; ma a onor del vero l'ideatrice e organizzatrice dell'evento odierno è Laura Vallortigara, una giovane studiosa da tempo impegnata in un'originale ricerca che si fonda sulla ricognizione dell'archivio personale di Scabia. A lei già si deve la curatela del volume *Camminando per le foreste di Nane Oca* (Edizioni Ca' Foscari, 2016), a sua volta frutto dell'iniziativa convegnistica promossa da Silvana Tamiozzo, pioniera degli studi scabiani, che ha avuto luogo a Venezia nel maggio 2015. Rinviando quindi per considerazioni più competenti e approfondite agli interventi dei nostri relatori, propongo la seconda mia impressione di lettura. All'origine del romanzo del 1992, nonché dei successivi *volets* di un polittico che ha tutta l'aria di non voler terminare con il quarto titolo, mi sembra di ravvisare una sorta di etimo narrativo. In linea di principio, un etimo narrativo può consistere in un'esperienza, un evento (un fatto storico, un trauma), in uno stato d'animo (un'offesa, un desiderio), in un paesaggio o in un ambiente, in una costellazione psicologica: quindi, anche nell'idea di un personaggio. E, senza dubbio, in *Nane Oca* i personaggi hanno un'importanza cruciale. Ma nella fattispecie, quello che abbiamo chiamato etimo narrativo non consiste nella fisionomia del protagonista o di un numero limitato di personaggi, e nemmeno in quella dell'io narrante, bensì nella presenza di una collettività.

Il mondo di Nane Oca si presenta fin da subito gremito di figure. Personaggi naturali e sovranaturali, umani e fatati, animali d'ogni specie e d'ogni taglia, che si muovono in una pluralità di dimensioni, presto destinate a rivelarsi permeabili e interconnesse: fra il Pavano Antico e il Mondo Magico, tra la finzione e la cronaca, la fantasia e la memoria, si aprono varchi e pertugi, nessuna soglia è invalicabile, l'immaginario scabiano, nato dalla terra, è liquido e aeriforme, non conosce barriere di sorta. Ebbene, in questo contesto prende forma una situazione archetipica, che è il germe dell'opera, o meglio, della trilogia divenuta da poco quadrilogia (e in futuro chissà): un personaggio che legge una storia a un gruppo di astanti, che tutto sono fuorché ascoltatori passivi. Esponendo il risultato della propria invenzione creativa, il narratore si apre alle reazioni, accoglie suggerimenti, dialoga, ragiona. Ragiona nel senso antico di 'discorrere', come nell'espressione - legata a memorie dantesche e leopardiane, e qui tutt'altro che fuori luogo - «ragionar d'amore». Del resto, non è Amore, personificato - «il signor gaio Amore» - uno dei dedicatari del libro, che fra singoli e collettivi, reali e immaginari, concreti e astratti, ammontano addirittura a tredici? («A tutti gli amici di ore deliziose | alle veglie | ai poeti dei Ronchi Palù | alla gentile signora Delia e al suo violoncellista | al ciclista Giovanni | a Carletto Nereo e Cristiano | alla vera anima della città pavessa | a quelli che vedono le fate | alle Muse e al signor gaio Amore | questo libro è dedicato»).

Detto in altre parole, il punto di partenza di Giuliano Scabia è la condivisione di una storia: cioè il narrare come forza magnetica che raccoglie attorno al dipanarsi d'una trama una collettività attenta e partecipe, dove nessuno è anonimo, nessuno senza volto. Guido il Puliero è una sorta di aedo rustico che colloquia e interagisce con i compaesani; più avanti, in una giocosa moltiplicazione delle soggettività testuali, interverrà anche «io l'autore», poi Liànogiu Biascà, a replicare la medesima istanza performativa. Ed ecco attorno a loro il maestro Baroni e suor Gabriella, don Ettore il Parco e il farmacista di Casalterugo, il dottor Gennari e i gemelli Cavaldoro, Nani Majo e il signor Bet; e successivamente la Vacca Mora e il cavallo Saetta, l'eremita Silvano e la fata Lorenza, il poeta Petracco e il Moscon d'Oro, il professor Pandòlo e l'Uomo Selvatico. E va da sé che potremmo continuare un pezzo: il semplice elenco dei nomi dei personaggi della saga di Nane Oca potrebbe diventare, magari con il corredo di qualche disegno autografo, un'elegante *plaque* (anticipazioni ci sono già nei volumi a stampa: liste vertiginose, a loro volta non immemori di tante pagine di Rabelais). L'unico che non interloquisce, che ascolta solo, è Dio, presente nelle sembianze di un immenso (invisibile?) orecchio. Circo- stanza, questa, alla quale forse non è stata prestata finora sufficiente attenzione: il silenzio di Dio è un tema ricorrente nella tradizione culturale dell'Occidente, ma non saprei citare un altro caso in cui si manifesti, anziché nel rifiuto di parlare, nel compiacimento dell'ascolto.

A chiunque abbia un minimo di familiarità con la figura di Scabia è noto l'impegno con cui egli coltiva la prassi della lettura ad alta voce, nella quale convergono sensibilità teatrale, gusto del racconto, attenzione alla pronuncia poetica. Ma ciò che si verifica in *Nane Oca* è qualcosa di più della messa a tema dell'esecuzione vocale: è l'emancipazione della voce da ogni presunzione di assolutezza. Le parole acquistano significato e memorabilità in quanto vettori di relazioni: connettivi sociali, catalizzatori di rapporti. In fondo, l'etimo narrativo di *Nane Oca* è un atto celebrativo: la proposta - ma forse meglio sarebbe dire la percezione - dell'attività di raccontare come evento che unisce, e che di conseguenza viene vissuto con lieta solennità, o (se preferite), con solenne letizia. Dunque, una festa: la festa delle parole messe in comune, dell'unione promossa da qualcosa che germina bensì nell'immaginazione di un individuo singolo, ma trova compimento solo nell'ambito d'una cerchia di soggetti, di un circolo (un disco: un desco). Giuliano Scabia impasta le sue storie con maestria, le sforna, e ce le porge perché le condividiamo. Più che a lettori, Scabia sembra rivolgersi a un uditorio: a persone presenti attorno a una scena, i cui confini si allargano, includono tutti quanti stanno a sentire: e, coinvolti, commentano. Criticano, approvano, scambiano i loro punti di vista; non di rado sollecitano nuove avventure e nuove storie. E più volte si trovano a esclamare, ammirati: «Cisbicchio!».

Relazioni

Del narratore e di altre figure nel ciclo di Nane Oca

Luciano Morbiato

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract The reading of the four novels that constitute the cycle of Nane Oca (1992-2019) allows to understand the fusion of story and tale realised by Giuliano Scabia: the fabulous adventures of the main character, Giovanni, alternate with the iteration of the opening scene where (through the character of Guido il Puliero) the process of narration starts. Listeners (and, in perspective, readers) join the narrator and gradually become collective authors, in the tradition of the folk storytelling.

Keywords Incipit/explicit. Romance. Narrator. Reader/listener. Literary onomastics.

Sommario 1 Iniziare il racconto / entrare nella storia. – 2 Scabia come autore di *romance*. – 3 Il narratore di *Nane Oca*. – 4 Una *mappamundi* della Pavante contea.

1 Iniziare il racconto / entrare nella storia

Che notte blu scura. Circondata dai pioppi e dalle loro ombre la casa di Guido il Puliero ha le finestre illuminate. Lui è là, pensoso e scrivente - ha la testa un po' calva, gli occhi azzurri e la barbetta breve. Splende la luna, piena, viva sopra i Ronchi Palù - sopra la selva del Pavano Antico. [...] Erano in quella casa riuniti così diversi, così curiosi di ascoltare la storia, così attenti che anche Dio mise fuori la testa dai cieli e sparse in basso l'orecchio bianco, vasto e onniudente. Sul tetto appollaiata ad ascoltare stava una civetta color grigio rosa. (NO 5, 9)

Sono questi *l'incipit* e *l'explicit*, inconfondibili, del primo capitolo di *Nane Oca*, che si chiude dopo l'arrivo e la presentazione degli ascoltatori; nomi a parte, i due frammenti ci rinviano un'eco ben nota: si tratta infatti di una situazio-

ne classica, che Scabia prende direttamente da Virgilio - assieme al *topos* della notte (*Nox erat...*) -, quella degli ascoltatori in attesa di un racconto (*Conticuere omnes intentique ora tenebant, Aen., 2, 1*), che evoca tanto il cerchio intorno al fuoco del bivacco dei progenitori indo-europei o degli ultimi cacciatori nel *bush* australiano che la sala con i commensali del tiranno Ezzelino (nel duecentesco *Novellino*), tanto la stalla dove si è svolto a lungo il *filò* che la cucina piena di bambini; mito, saga, novella, fiaba hanno la stessa cornice o, meglio, la stessa 'scena primaria'.¹

L'analogia non è solo tra i testi ma tra le esperienze, dato che anch'io ho ascoltato, da bambino, le prime fiabe raccontate in una cucina fumosa da una filatrice (rattoppava, in realtà, mutandoni felpati), mentre, poco meno di trent'anni fa, nell'inverno 1990-91, ho sentito per la prima volta lo stesso capitolo iniziale di *Nane Oca*, 'detto' da Giuliano Scabia, in una casa amica, assieme ad altri intervenenti-interlocutori, con una perfetta *mise en abîme* della situazione archetipica: c'erano ascoltatori estasiati, ma anche turbati, dallo stile epico e dimesso del narratore, stile che aveva addirittura dis-turbato un collega scrittore, e coetaneo di Scabia.

Era la prima volta che lo ascoltavo, che mi lasciavo prendere dal ritmo, dalla cadenza del suo racconto; devo confessare che ancora non avevo letto niente di Scabia (occupato com'ero con il mio dottorato e l'annosa edizione di un carteggio fogazzariano), ma mi ripromisi di rimediare, partendo da *In capo al mondo*: fu una rivelazione e un'iniziazione.²

E gli altri *incipit* della quadrilogia, come sono? Nessuno ripete quello del primo, anche se gli altri scomparsi del polittico rinviano implicitamente a quello: nelle *Foreste sorelle*, dopo l'antefatto e un prologo in versi, segue un dialogo tra Guido, il narratore e un ascoltatore, il signor Bet fumatore di pipa, sulle continuazioni o «seconde parti», richiamando così il modello chisciottesco (con gli infiniti dibattiti dell'*hidalgo* con il suo scudiero intorno alle avventure accadute/narrate nella prima parte); *Nane Oca rivelato* si apre con un appello dell'autore al lettore, «sulla soglia della rivelazione»; infine, *Il lato oscuro di Nane Oca* promette (promette) una guida al viaggio nel lato oscuro, che è in realtà un riepilogo, un riassunto delle puntate, anzi, delle precedenti «cantiche» (così le definisce il loro autore), mentre, prima del congedo definitivo (sto an-

1 Il termine *Urszene* - coniato da Freud nella storia clinica nota come «il caso dell'uomo dei lupi» - è usato qui per la sua capacità di designare una 'scena', una situazione archetipica che si ripete e si rinnova, fino alle pagine del ciclo di Nane Oca, appunto (Freud [1914] 1975, 516).

2 Dopo vari interventi, soprattutto su *Padova e il suo territorio* (dieci articoli e recensioni, tra il 1993 e il 2019!), il 'rimedio' era approdato a un ritratto dell'artista, anche se ormai datato, al quale rinvio: Morbiato 2007.

ticipando), il cerchio si chiude con un richiamo testuale all'*incipit* del 1992: «Che viaggio abbiamo compiuto da quella notte blu scura» (LO 218).

Per tornare alla prima «cantica», dopo l'*incipit* citato (1), la narrazione continua con il resoconto di un'epica battaglia tra ragazzi (2), una breve scheda sul lavoro di Guido nel fioreto (3) e il riassunto della sua vicenda amorosa (4), finché gli ascoltatori non pretendono la storia di Nane Oca dal principio (5): in queste prime pagine tempo del racconto (la veglia in casa del Puliero) e tempo della storia (la biografia del protagonista) s'intrecciano, quasi che l'autore avesse voluto farne un prontuario di narratologia, negli anni del massimo fulgore di questa costola dello strutturalismo.

Come nelle saghe, la storia di Nane Oca parte dal concepimento dell'eroe, che avviene mediante l'unione di una fata con un mortale, quindi il romanzo proseguirà, alternando i blocchi delle «straordinarie avventure» del protagonista «alla ricerca del momón» - la storia di una *quête*, il cui nebuloso oggetto del desiderio è meno importante del fatto di cercarlo - con gli incontri e gli scontri degli appassionati ascoltatori nella cornice del racconto, e con l'inchiesta su un misterioso delitto, una storia parallela nella quale gli ascoltatori sono personaggi attivi, fino alla svolta impreveduta e conclusiva di un premio Nobel (doppiamente finto). Segue una triplice appendice che espone materiali in lavorazione e, lungi dal concluderla, riapre la narrazione con un incontro tra autore e narratore, un inno alla notte e un frammento delle *Foreste sorelle*, cioè il romanzo che verrà.

La struttura composita delle *Foreste sorelle* conferma le doti di *pasticheur* dell'autore, ormai presente nel racconto quanto il narratore, sia con i componimenti poetici (*Canto notturno di Nane Oca sul platano alto dei Ronchi Palù*) che come personaggio (Liànogiu Biascà, nome dell'autore in lingua rovescia), dialogante con un altro personaggio, don Ettore il Parco, un prete controriformato che rivendica (e manterrà fino alla fine del ciclo) un crescente (e godibile, per il lettore) ruolo di inflessibile guardiano del realismo e della moralità. Il dialogo assume spesso la cadenza di una *disputatio* infinita del parroco, anche con gli altri personaggi, fino a un'invettiva contro la modernità (dalle ideologie ai *media*) basata sull'enumerazione caotica:

Lei - dice don Ettore il Parco - mescolando sconsideratamente realtà e fantasia ha messo in imbarazzo noi popolo dei Ronchi Palù.

Perché? - dice Liànogiu Biascà.

Non le pare che gli uomini, - dice don Ettore il Parco - tramite fantasie e personaggi inventati, romanzi, film, cao boi, stelle del cinema, promesse di Paradisi in terra, reclam, il gatto e la volpe, crociate, toccasana, comunismi, fassismi, figli dei fiori, gioco del lotto e ruota della fortuna non si siano scornati quanto basta? (FS 211)

L'altra innovazione - il Beato Commento - più che paratestuale è narrativa: si tratta infatti di una forma di ubiqua presenza dell'autore, «che un po' si nasconde dietro il Beato Commento e se ne bea» (FS 45). Di questa seconda puntata del ciclo sono parte integrante l'inchiesta sulla sparizione di un personaggio, la volante suor Gabriella, una delle più tenere invenzioni dell'autore; vi compaiono anche una serie di calligrammi, le poesie in forma di fiore, illustrazioni del misticismo amoroso che Guido dispiega per Rosalinda, dal gambo ai petali, con un notevole virtuosismo (FS 219-61).

Il virtuosismo è ormai la cifra stilistica del successivo *Nane Oca rivelato*, i cui episodi minimi - ormai indipendenti dal narratore (Guido è un personaggio tra gli altri, da una famiglia di orchi all'eremita Silvano) - si succedono in una struttura a grappolo più che a catena, mentre accanto a quelli noti compare un intero sciame di nuovi personaggi: l'angelo monco e i cavalli dialoganti, gli orchi e le galline di Polverara, fino alle Agnesi, puttane espulse dai bordelli padovani di via Sant'Agnese, a riposo, quindi, ma sempre fissate sull'amore. Un'intera sezione, quasi un bonus o fascicolo paginato a parte, è dedicata alla «foreste tralasciate», attraverso le quali camminano e dibattono socraticamente Giovanni (Nane Oca) e il conte Chiarastella, mentre i dubbi linguistico-etimologici continuano a essere affidati al professor Pandòlo, il cui modello trasparente è ricordato nell'ultima pagina, *in memoriam* (NOR 143).

Nell'ultima puntata o «cantica» l'autore compare nel *Prologo* (LO 7), affrontando direttamente il problema della rappresentazione, del racconto del «lato oscuro», che - nel successivo racconto-lettura di Guido il Puliero agli amici, conoscenti e bestie³ - si dispiegherà tra delinquenza e malavita organizzata, violenza omicida e stragi, cui Nane Oca assiste, dalle carneficine in America ai genocidi in Africa.⁴ Dopo una descrizione di allucinante, ma ben reale (cioè documentata) violenza, risulta illuminante un colloquio del protagonista con l'Oràng-Utàn sulla crudeltà degli umani: «Io, - disse l'Oràng-Utàn, - per evoluzione mi sono fermato in tempo. Ho l'impressione che gli uomini - vedendoli passare sui gippi e fuoristradi armati di schioppe e carrabine - siano pieni di veleno» (LO 125); la sconsolata affermazione di questo quadrumane 'pre-sapiens' si può accostare a una riflessione lapidaria e chiaroveggente di Tolkien (2000, 81): «È veramente, la nostra, un'era di mezzi migliori per scopi peggiori».

³ Per i componimenti di PA (1995) è stata richiamata l'attenzione sul «senso profondo, non accessorio, non decorativo delle 'bestie' nel mondo poetico di Scabia» (Tamiozzo Goldmann 1997, 47): la conferma si trova in tutto il ciclo di Nane Oca, dove si moltiplicano i personaggi-bestie, titolari di nomi parlanti, dal beccante Giaonsèo alla Lumaca Imèga, dalla Vacca Mora all'Asino del Pedròti.

⁴ *Unde malum* è stata la domanda che, da Giobbe a Agostino, da Tommaso d'Aquino a Dostoevskij, ha occupato filosofi e teologi e che, infine, è arrivata sulle pagine di Scabia.

La ricerca di origini e motivi della violenza porta il protagonista - che, attraverso una puntura, assume temporaneamente la *macula* - in giro per il mondo e a spasso nel tempo storico, finché, dopo la liberazione, si arriva a un doppio finale, vero *happy ending*, che premia, con il Nobel Collettivo, tutto il Pavano Antico, e viene suggellato da una partita di calcio tra la squadra degli Accademici svedesi (di cui fanno parte i calciatori che giocarono in Italia negli anni Cinquanta) e quella dei Ronchi Palù (allenata da Rocco Nerèo Camadò).

L'elenco dei partecipanti in campo (LO 213) mescola sapientemente (e nostalgicamente, per chi faceva negli anni Cinquanta la raccolta delle 'figurine del calcio') i calciatori svedesi, promossi ad accademici: Skoglund (giocava nell'Inter), Hamrin (nel Padova di Rocco!), Green (nel Milan), Hansen e Lindskog (nell'Udinese), Nordhal (nel Milan), Selmosson (nella Lazio), Liedholm (nella Roma; qui stravolto in Leidholm, per assonanza con *leid*, 'dolore', per via delle frequenti emicranie, mi confida Giuliano...); alla fine nel cielo brillano, dopo lo schianto sul colle di Superga (4 maggio 1949), le stelle del «fatal Taurino» (LO 215), la cui formazione era racchiusa in tre mirabili endecasillabi mnemotecnici (Bacigalupo-Ballarín-Maroso / Castigliano-Rigamonti-Mazzola / Grezzar-Ossola-Menti-Loik-Gabetto).⁵

L'elenco degli spettatori presenti alla partita (LO 203-13!) è un trionfo della passione nomenclatoria dell'autore, da far impallidire quello delle navi nell'*Iliade* (II 484-779) o le accumulazioni in *Gargantua e Pantagruelle*! Dopo la interminabile e godibile sfilata, tra finale felliniano (cf. *Otto e mezzo*) e fuoco d'artificio (cf. *Totò a colori*), ricompare, con un plurale *maiestatis*, l'autore per riprendere il filo e il merito della storia: «E noi, l'autore, ci allontaniamo pian piano - e camminiamo verso dove, chissà» (LO 218); sembrerebbe un ennesimo rinvio, e invece, subito sotto, compare la parola «fine», per la prima e definitiva volta, dopo circa mille pagine di storia e racconto.

2 Scabia come autore di *romance*

Il *romance* è tra tutte le forme letterarie quella che più si avvicina alla rappresentazione del sogno o soddisfazione di desideri umani [...]. Nel *romance* l'elemento essenziale della trama è l'avventura, il che significa che il *romance* è di sua natura una forma continua a sviluppo progressivo [...]. Al livello più semplice, esso è una

⁵ Ringrazio gli amici fraterni Francesco e Lalo che mi hanno fornito i riscontri calcistici (e gli endecasillabi) e avrebbero potuto giocare anche la partita delle «Acque Sguaratone».

forma senza fine in cui il personaggio centrale, che non matura o non invecchia, passa da un'avventura all'altra finché l'autore stesso crolla. (Frye 1969, 247-8)

La categoria archetipica di *romance* è al centro del rigoroso sistema concettuale che Northrop Frye ha inserito in una teoria della prosa come forma di narrazione separata da quella del romanzo (*novel*), contraddistinto dal realismo e dall'oggettività, fino all'impersonalità nei romanzieri naturalisti e veristi e dalla linearità della trama; nel *romance* alla soggettività della narrazione, talora in prima persona, si accompagna l'ambientazione in un mondo ideale e un procedere per sbalzi.

Se confrontiamo l'invadenza del narratore nel *Tristram Shandy* di Sterne e i continui andirivieni temporali nella vita del suo protagonista all'infinita ma ordinata successione degli episodi nel ciclo zoliano dei Rougon Macquart o alla voluta piattezza dei romanzi di Moravia, abbiamo un'esemplificazione efficace delle opposte caratteristiche di *romance* e *novel*.

Nei romanzi realisti un narratore onnisciente e nascosto mena il gioco e le danze dei personaggi in una più o meno rigida concatenazione, temporale e di causa-effetto, mentre il *romance* si avvicina alla rappresentazione caotica e imprevedibile del sogno: in *Nane Oca*, che considero un esemplare caso di *romance* nella tradizione letteraria italiana, il narratore non è onnisciente, tende anzi a consultarsi con i suoi ascoltatori, anche l'autore va al *filò* per conoscere le avventure del protagonista, nemmeno Dio ne sa più degli altri e ascolta col grande orecchio, è il grande orecchio.⁶

Anch'io sono stato tentato di confrontare, nello specifico padovano della seconda metà del Novecento, i romanzi ormai classici di Ferdinando Camon sul mondo contadino, *Il quinto stato* (1970) e *La vita eterna* (1972), al *romance* di Scabia, *Nane Oca* appunto; al centro, in entrambi i casi, sono la campagna padovana e i suoi abitanti nel periodo 1940-50, ma ne emergono due mondi completamente diversi, se non opposti: gretto, ferino, tragico in un caso, nell'altro brillante, solidale, idilliaco.

Se il piccolo mondo dei Ronchi si espande, nel *Lato oscuro*, alla dimensione dell'universo mondo, anche l'ambizione di Scabia è stata fino dall'inizio di comporre un'opera del cielo e della terra, in cui agli uomini si affiancano creature mitiche, come le fate, e angeliche (angelo e diavolo erano già personaggi del teatro che Scabia ha por-

⁶ Secondo Bloom (2001, 177), tanto Shakespeare che Cervantes erano ascoltatori instancabili. Anche Scabia è un ascoltatore scrupoloso e partecipe: a un recente convegno, l'ho sentito in pena per il vistoso disaccordo tra voce e respiro di una relatrice visibilmente emozionata.

tato in giro per l'Europa nel secolo scorso), ma anche gli animali, reali e fantastici, a partire dalla Vacca Mora e dall'Asino del Pedròti.

E tutti interloquiscono, hanno diritto di parola, che si traduce in dialoghi introdotti o seguiti dall'onnipresente «disse», perché l'uomo di teatro Scabia, che si può assimilare - proprio come Dickens e Proust, Dostoevskij e Joyce - agli «adoratori della voce umana» (Citati 2008, 344), vuole restituire le caratteristiche dell'eloquio di un personaggio e, per distinguerlo da qualsiasi altro, ne iscrive talora le caratteristiche nel nome (come «allenatore Rocco Nerèo camadò sempre esclamante»,⁷ «Gatti Bisiganti nati dalla parola stessa», «Manlio maestro di parole laudato dall'autore»,⁸ «Musa dalla bella voce, Musa con la vociona, Musa che fa innamorare coi canti»⁹), nomi che si configurano collettivamente e gloriosamente come un'araldica infantile e vernacolare che ha i suoi estremi in «Adamo supposto primo uomo» e in «Zio Ade, in realtà tremendo Gajàn» e i suoi vertici in «Maria Panciadiscucita» (con riferimento all'adagio infantile 'Maria | co' la pansa descusìa | co' le tete de veludo | Maria te saludo') e nel «maestro Baroni mangiatore di minestre delle Quattro Acche maestro» (evocazione di un maestro elementare *d'antan*, sempre affamato).¹⁰

Inutile chiedere che questi personaggi abbiano, oltre il nome, altro spessore, poiché, come Leskov, anche Scabia pratica nelle storie di Nane Oca «la casta concisione che le sottrae all'analisi psicologica» (Benjamin 1982, 255), sicché la vaghezza di contorni contribuisce a fissarli nella dimensione fiabesca, mentre la potenza evocativa del loro nome articolato dipende spesso (come nei proverbi, scrive sempre Benjamin [1982, 273]) da una storia che si è inabissata (ma che Scabia talora sintetizza, come per Maria Panciadiscucita o nel caso del «Mato Martire Sanprosdocimo del vescovado della pavante città fondator cristiano», LO 209).

Le storie sono quindi alluse perché conosciute e condivise dal narratore Guido il Puliero e dai suoi ascoltatori, che sono anche collaboratori, quasi una comunità di interlocutori seduti attorno al tavolo nella sua cucina, che dialogano e disputano con lui su un piano di parità, che si tratti del farmacista di Casalserugo o di don Ettore il Parco, un libero pensatore e un prete di campagna: entrano, salutano, altercano, commentano, magari attendono il loro turno per raccontare altre storie, come in analoghe situazioni narrative.

⁷ Esclamazione che era piuttosto un intercalare veneto-triestino, tra bestemmia ed eufemismo.

⁸ Il dialettologo Manlio Cortelazzo (in NO era il professor Pandòlo), già commemorato in NOR 143.

⁹ La voce si sostituisce quindi al nome e le tonalità e variazioni sono altrettante muse.

¹⁰ Si trovano tutti, in nutritissima compagnia, nel già citato *Elenco dei partecipanti al campo dei Gu* (LO 203-13).

I lettori devono accettare la sfida: entrare nel mondo della Pavante Foresta, percorrere il paese dei Ronchi Palù fino alla casa del Puliero e magari trovarsi, inventarsi un nome articolato su misura prima di entrare, confondendosi con il bovaro Nani Majò o i gemelli ciclisti Cavaldoro...

3 Il narratore di Nane Oca

Il narratore - per quanto il suo nome possa esserci familiare - non ci è affatto presente nella sua viva attività. È qualcosa di già remoto, e che continua ad allontanarsi ... l'arte di narrare si avvia al tramonto. Capita sempre più di rado d'incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: e l'imbarazzo si diffonde sempre più spesso quando, in una compagnia, c'è chi esprime il desiderio di sentir raccontare una storia. È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze. (Benjamin 1982, 247)

L'incipit folgorante del saggio di Walter Benjamin del 1936 è la presa d'atto senza appello di una perdita, che viene tuttavia smentita nella successiva presentazione della figura del narratore che spazia da Erodoto a Tolstoj, ma è centrata sull'opera di Nicola Leskov, «uno scrittore osservante della verità» (256), secondo il giudizio dell'autore di *Guerra e pace*.

Benjamin distingue due tipi fondamentali di narratori: quello che viene da lontano, il marinaio o il mercante navigatore (Ulisse o Sindbad, lo stesso Marco Polo), e colui che è rimasto nella sua terra, l'agricoltore sedentario (ne ha fatto un mirabile ritratto Pascoli nei versi del *Vecchio dei campi*: «Al sole, al fuoco, sue novelle ha pronte | il bianco vecchio dalla faccia austera»¹¹); l'uno riporta i racconti esotici, l'altro conserva le storie e le tradizioni di una comunità. La sintesi dei tipi è (era) rappresentata dal mastro artigiano ambulante che raccoglie e scambia storie nei paesi che visita: lo *chanvreux* - il gramolatore di canapa - è la figura alla quale George Sand ha affidato la voce narrante in *La mare au diable* (1846), mentre il giovanissimo Nievo, che pure s'ispirava alla Sand dei *romans champêtres*, trovò nel bovaro Carlone il narratore ideale del suo *Novelliere campanuolo* (1855-56).

¹¹ Le situazioni esemplificate da Pascoli compaiono già in un proverbio raccolto da Giuseppe Giusti: «Al vecchio non mancò mai di raccontare, né al sole, né al focolare»; anche il repertorio delle «novelle» del vecchio narratore comprende tanto racconti di fatti e cronache locali che quelli epici-cavallereschi di Buovo d'Antona.

Narratori stanziali sono stati, di solito, i fornitori di storie nel corso dell'Ottocento, il secolo delle raccolte di letteratura popolare, fiabe in particolare, riunite dai folkloristi, a partire dai fratelli Grimm, che hanno premesso ai *märchen* il ritratto della loro narratrice più importante, Dorothea Viehmann, dando inizio a un microgenere praticato anche in Italia, dal siciliano Pitrè ai veronesi Balladoro e Righi. Tra i narratori che hanno contribuito alla poderosa raccolta (230 fiabe) di quest'ultimo, un avvocato e possidente di San Pietro in Cariano, si trovano tanto massaie e domestiche che contadini, artigiani o commercianti ambulanti, tra Veneto e Trentino: un *moléta* ('arrotonno'), un fabbro, uno scalpellino, uno spazzacamino...

L'articolata impresa di Righi, rimasta inedita per oltre un secolo, si basava su precise «intelligenze verbali» impartite agli impiegati o contabili dell'azienda, che dovevano esserne i trascrittori, riguardo alla fedeltà al linguaggio dei narratori e alla provenienza delle storie. Il trascrittore Giuseppe Sella premetteva alla *Storia del re Stilante e Stiladoro* (una complicata variante del tipo Arne Thompson 931, *Edipo*), raccolta dalla voce del mezzadro Domenico Sempreboni 'Bonin', una scheda illuminante:

Questa fiaba il Sempreboni dice di averla udita intorno al 1850 circa da un coronin, coronaro, cioè venditore girovago di corone da rosario, coperchi di pentole ed altri oggetti di latta. Questo coronin, dice lui, è vicentino, viene ogni anno anche a San Pietro in Cariano dove passa una notte nella sua casa e fu visto da Lui anche il giorno di San Valentino (14 febbraio) di quest'anno a Busolengo in occasione della solita fiera annuale di animali che si tiene colà, ma non ne conosce né il nome né il cognome. (Viviani, Zanolli, 2004, 153)¹²

Attraverso una lunga catena, la memoria sedimentata di molte successive narrazioni (e variazioni) affiora nella voce del *coronin*, arriva all'orecchio del mezzadro e, dalla sua voce, all'orecchio e alla mano del contabile che trascrive, come può, in dialetto veronese, nella varietà della Valpolicella, un'esotica e confusa storia di incesto (sfiorato) e agnizione.

Raffrontato a questi, che tipo di narratore è Guido il Puliero, che figura dapprima, «pensoso e scrivente» (NO 5) nel suo tinello, come san Girolamo nello studio (nel dipinto di Antonello da Messina, uccelli e leone compresi)? Sappiamo che coltiva fiori, che è innamorato (continua a esserlo) di Rosalinda, ma non che sia mai emigrato o abbia partecipato alla guerra, abbia avuto cioè occasioni di conosce-

¹² Le poche righe della didascalia schizzano tutto un mondo di persone, luoghi, strade e storie.

re nuove, favolose storie: la materia multiforme del racconto sembra tutta interna al suo piccolo mondo, compreso quello parallelo delle fate che abitano la Pavante Foresta; verosimilmente si tratta di ninfe delle acque o *anguane* (nel dialetto veneto-centrale che conserva anche un'eco serpentiforme), come appunto Mogàna, Reàna e Aura, che sarà la madre del bambino favoloso; e mondo e personaggi sono condivisi dai suoi ascoltatori.

Per questo motivo, nonostante l'indiscussa autorità (o autorialità) di Guido, attorno al suo racconto c'è un costante dibattito, che lo stesso narratore ricerca nel *Prologo* del *Lato oscuro*, annunciando infine all'Asino del Pedròti «un nuovo tentativo di romanzo, inedito, frammentato e ancora sgangherato» (LO 17), confermando l'opinione di Genette (1976, 304) che i «narratori di tipo shandyano sono sempre rivolti verso il loro pubblico e spesso più interessati al rapporto mantenuto con esso che al loro stesso racconto». Se applichiamo a Guido la complessa tipologia allestita da Genette (296), abbiamo in *Nane Oca* un livello narrativo intradiegetico, dato che la storia del suo amore con Rosalinda interferisce con il suo racconto (come avviene nelle *Mille e una notte* per la narratrice Sherazade, che entra nella 'storia cardinale' della raccolta), e un duplice rapporto: eterodiegetico con la storia di Nane Oca che sta scrivendo, omodiegetico con quella della cornice dei Ronchi Palù (con la storia 'laterale' di sparizioni e delitti misteriosi). Ma, dentro la cornice del racconto troviamo, fin dalla prima pagina, anche l'autore, che scrive: «Mi avvicino ... Salgo le scale ... - Buonasera - dico» (NO 5), e nella seconda puntata, esplicitamente: «Compare fra gli alberi Liànogiu Biascà (l'autore) - va in incognito, col nome rovesciato» (FS 210).

4 Una mappamundi della Pavante contea

Sulla soglia del testo, in *Nane Oca* troviamo (1) una dedica articolata, agli «amici di ore deliziose | alle veglie | ai poeti dei Ronchi Palù [...]», (2) un corsivo di benvenuto al lettore e, a fronte del primo capitolo, (3) il disegno di una mappa.

La mappa del Pavano Antico circondato dalla Pavante Foresta è l'equivalente della mappa della Contea premessa allo *Hobbit*, tanto che quel territorio, ricalcato sulla topografia della provincia di Padova (con il paese dei Ronchi al centro, Pava-città appena più a nord e le gobbe degli Euganei a sud-ovest) si può definire - per usare una categoria spazio-fantastica elaborata dallo stesso Tolkien (2000) - la *Feeria* di Scabia, la 'terra di mezzo' dove avvengono incontri improbabili, se non impossibili, ormai: gli incontri con le fate e con altri esseri, fatati o mostruosi, terribili e mirabili insieme, in una parola, fantastici (generati dalla fantasia infantile o popolare).

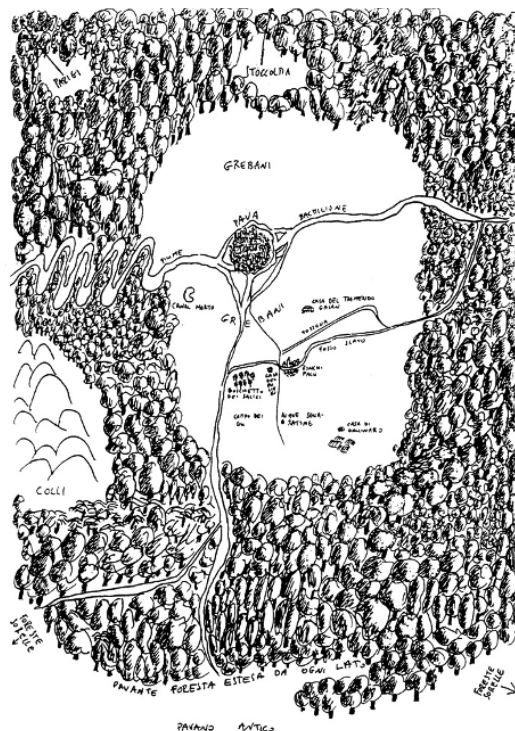


Figura 1 Giuliano Scabia, *Mappa del Pavano Antico*

Se la catena delle avventure del protagonista rappresenta la continuità narrativa del ciclo, la mappa ne garantisce, insieme e prima, la continuità spaziale e il confine sicuro; la mappa diventa l'equivalente del cartellone del contastorie, un garante grafico dell'autonomia del mondo raccontato e cantato, ma anche il testimone che un episodio del ciclo passa, continua al successivo.

Già alla fine di *Nane Oca*, tuttavia, l'unità di luogo è rotta dallo stesso autore che, come un mago, trasporta storia e personaggi a Stoccolma, per la premiazione con il Nobel, con questa motivazione: «per opera romanzesca inedita e frammentata scelta in base al miglior giudice, il sentito dire» (NO 171); si tratta ovviamente di una messa in scena, di un trucco, di una finzione nella finzione che è un romanzo (e a maggior ragione un *romance*), ma è un primo finale cui l'autore ritornerà, variandolo, nel finale quarto, de-

finitivo questo, *ne varietur*, direi, quello del *Lato oscuro*, al quale ho già accennato.

Nel *Lato oscuro* l'*hybris* dell'autore deborda dal Pavano Antico, l'orizzonte della storia si allarga dal piccolo mondo dei Ronchi Palù al vasto mondo, che appare in realtà (soltanto narrativa?) come il regno del Male assoluto: dalla mitica «guerra imperversante» in *Nane Oca* si passa alle cronache delle guerre di fine millennio, guerre diffuse e mai concluse, in cui i bambini non sono soltanto spettatori attoniti come di uno spettacolo,¹³ ma attori, come nel caso dei bambini-soldato.

Ho cominciato ricordando il luogo e l'occasione del racconto di Scabia del suo *Nane Oca* (e del mio ascolto), parecchi anni fa,¹⁴ e ci ho aggiunto altre situazioni letterarie in cui il racconto mostra il rovescio della storia; vorrei aggiungere una raccolta di racconti basata sul tema del simposio, che non ha trovato (e forse non troverà) una traduzione e pubblicazione italiana, perché si tratta di un lunghissimo *romance* in versi (pubblicato nel 1905 in quattro volumi!): per questo segnalò *The Earthly Paradise* di William Morris, in cui «alcuni dei grandi miti archetipi della cultura greca e nordica sono personificati da un gruppo di vecchi che hanno abbandonato il mondo durante il Medioevo, rifiutando di diventare re o dèi, e sono ora riuniti in una neutra terra di sogno dove si scambiano i loro miti» (Frye 1969, 269).

Dopo i racconti che si snodano per migliaia di versi (e centinaia di strofe di sette versi), arriva il congedo (*Envoi*) che io prendo a prestito (come un omaggio a Guido il Puliero e a Liànogiu Biascà), sacrificando la musicalità dell'originale inglese, a conclusione del mio simposio-*filò*:

[...] E se davvero
 In qualche vecchio giardino tu e io abbiamo lavorato,
 E freschi fiori abbiamo fatto sbocciare da semi accantonati,
 E fragranza di vecchi giorni e fatti abbiamo riportato
 Alla gente affaticata; e tutto non è stato invano,
 Non è stato, da giocare, un ruolo da nulla per me,
 L'ozioso cantastorie di un giorno vuoto. (Morris 2001, 773,
 vv. 106-12; trad. dell'autore)

Nel 2004, visitando un luogo estremo come Ramallah, in Cisgiordania, dove a volte bambini impugnano sassi contro soldati, John Berger ha ricordato che «abbiamo bisogno di storie per sopravvivere» e

¹³ Ne era stato testimone, tra gli altri, il poeta Fernando Bandini («Nel millenovecentoquarantacinque a quattordici anni», in *In modo lampante*): «Vibravano armi e foglie | all'improvviso rombo d'un velivolo» (Bandini 2018, 56).

¹⁴ Ma non posso dimenticarmi (e con me altri testimoni) Scabia dicitore, a cavalcioni del ramo di un platano del cinquecentenario Orto botanico padovano o sul podio di una palestra attorniato da centinaia di ragazzi.

ha proseguito con una sintetica e splendida definizione di comunità come «un insieme di persone che ascoltano le stesse storie» (*Alias*, 24 maggio 2004): non potrei sintetizzare meglio l'essenza della comunità di narratore-ascoltatori delle storie di Nane Oca, della quale ogni lettore entra a far parte.

Bibliografia

- Bandini, F. (2018). *Tutte le poesie*. A cura di R. Zucco. Milano: Mondadori.
- Benjamin, W. (1982). «Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov». *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Trad. di R. Solmi. Torino: Einaudi, 247-74. Trad. di: «Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows». *Gesammelte Schriften*. 2 Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955.
- Bloom, H. (2001). *Come si legge un libro (e perché)*. Trad. di R. Zuppet. Milano: Rizzoli. Trad. di: *How to Read and Why*. New York: Simon & Schuster, 2001.
- Citati, P. (2008). *La colomba pugnata. Proust e la «Recherche»*. Milano: Adelphi.
- Freud, S. [1914] (1975). «Dalla storia di una nevrosi infantile (Caso clinico dell'uomo dei lupi)». *Opere di Sigmund Freud*. Vol. 7, *Opere 1912-1914. Totem e tabù e altri scritti*. Ed. diretta da C. L. Musatti. Torino: Boringhieri, 481-593.
- Frye, N. (1969). *Anatomia della critica*. Trad. di P.R. Clot e S. Stratta. Torino: Einaudi. Trad. di: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Genette, G. (1976). *Figure III. Discorso del racconto*. Trad. di L. Zecchi. Torino: Einaudi. Trad. di: *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Morbiato, L. (2007). «Giuliano Scabia». Longo, O. (a cura di), *Padua felix. Storie padovane illustri*. Padova: Esedra, 447-60.
- Morris, W. (2001). *The Earthly Paradise (1868-70)*. Ed. by F.S. Boos. New York: Routledge.
- Tamiozzo Goldmann, S. (1997). *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con antologia di testi inediti e rari*. Postfazione di P. Puppa. Roma: Bulzoni.
- Tolkien, J.R.R. (2000). *Albero e foglia*. Trad. di F. Saba Sardi. Milano: Bompiani. Trad. di: *Tree and Leaf*. London: Allen & Unwin, 1964.
- Viviani, G.; Zanolli, S. (2004). *Fiabe e racconti veronesi raccolti da Ettore Scipione Righi*, vol. 1. Prefazione di D. Perco. Costabissara: Angelo Colla Editore. Cultura Popolare Veneta.

Per sentiero e per foresta
Percorsi di lettura sul ciclo di Nane Oca
a cura di Laura Vallortigara

Note linguistiche sul ciclo di Nane Oca

Davide Colussi

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

Abstract The essay focuses on the language of Nane Oca's cycle of novels, studied in its evolution from the first book to the very recent *Lato oscuro*. Mainly, three aspects are taken into account: 1) literary entries; 2) syntactic patterns; 3) lexical compounds. The analysis of each aspect tries to show how in the language of Nane Oca forms derived from the literary tradition (used to give a characteristic epic tone to the work) are originally combined with completely new solutions. As the literary component decreases, the presence of the dialect, which Scabia uses more openly, becomes stronger over time.

Keywords Nane Oca. Giuliano Scabia. Literary language. Stylistic features. Stylistic devices. Lexical compounds.

Giuliano Scabia ha parlato una volta, riguardo all'elaborazione del primo *Nane Oca*, di un paesaggio «un po' reale e un po' sognato» (SI 169): si riferiva a quello ricreato nelle loro opere da Cervantes, Rabelais, Ruzante, modelli sommi cui ispirarsi nella concezione del Pavano Antico per il suo ciclo romanzesco. È comprensibile che in uno - chi scrive - trapiantato a Padova al tempo degli studi universitari gli elementi di realtà trasposta nelle pagine dei libri di Nane Oca suscitino una più acuta emozione: i nomi di luoghi - vie e piazze cittadine, campagne dei dintorni, monti dei Colli Euganei -, nomi spesso mutati o contraffatti, con quella prassi di camuffamento che portava i poeti pavani ad affibbiarsi *nomenagie*, nomignoli scherzosi, e a deformare i nomi degli *sletran* (dei dotti, come *Stuotene e Piaton*), una prassi estesa da Scabia anche ai toponimi. Forse non si può evitare che questi elementi di realtà locale siano avvertiti da un padovano d'adozione come elementi di un mondo perduto: perduto senza averlo prima conosciuto, scomparso prima che vi mettesse piede. La loro presenza-assenza si lega poi per me a un'altra presenza-assen-



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni Veneti. Studi e ricerche 4

e-ISSN 2610-9530 | ISSN 2610-8941

ISBN [ebook] 978-88-6969-420-2 | ISBN [print] 978-88-6969-421-9

Open access

Published 2020-05-29

© 2020 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-420-2/004

37

za, negli anni di formazione al terzo piano di Palazzo Maldura presso l'Istituto di Filologia neolatina. In quel corridoio assente e sempre presente era la figura di Gianfranco Folena, presente nei discorsi della sua scuola e nei filoni di ricerca che da lui si dipartivano e proseguivano negli studi degli allievi. Gli schedoni del lessico pavano, progettato da Folena negli anni Sessanta, stavano raccolti in un mobile a cassetti vicino alla finestra. Anni dopo, attendendo a mia volta a redigere voci per il *Vocabolario del pavano* rifatto dalle fondamenta, avrei appreso che l'ordinata grafia con cui molti di quegli schedoni erano compilati apparteneva a Marisa Milani, comprimaria nel ciclo sotto il nome di Tetabianca («Tetabianca del Carturàn selvaggio», LO 212) a partire dal secondo volume della tetralogia. Di qui il titolo cauto assegnato al mio intervento: un po' per sentimento di inadeguatezza, da padovano di complemento, nostalgico di un luogo che non ha mai conosciuto; un po' perché la lingua dei romanzi di Nane Oca è stata già descritta in molti dei suoi tratti salienti da Maria Antonietta Grignani (2016) e da Ivano Paccagnella (2016) - e con questo nome siamo tornati al terzo piano del Maldura.

Avevo scritto qualche riga più su e poi cancellato: «un luogo che conosco e non conosco». Forse lo stile di Scabia si insinua a condizionarmi. Quante volte i personaggi di Nane Oca, specialmente negli ultimi due libri, rispondono evasivamente ammettendo la possibilità di una cosa e del suo contrario? «Sì e no», «Un po' sì e un po' no», «C'è e non c'è», «Tutti e due», «A volte gli uni a volte gli altri» e via dicendo. Quando, verso la conclusione del *Lato oscuro*, lo scettico don Ettore taglia corto: «Tutto, in Nane Oca, è falso», il suo più strenuo contraddittore sin dal primo romanzo, il farmacista di Casalse-rugo, ribatte: «Falso e vero» (LO 176). Non mi spingerò a dire che il mondo di Nane Oca sia governato da una bi-logica, come la retorica onirica studiata dalla psicoanalisi in cui risulta minato il principio stesso di non-contraddizione, ma si potrà concedere che i fatti che vi sono narrati, in quanto intrinsecamente misteriosi, si prestano a interpretazioni reversibili, di fronte a cui i personaggi stessi esitano incerti. Se, esplorando le Foreste sorelle, Giovanni accenna confidante a entusiasinarsi: «Che bello [...] Tutto è legato insieme e sempre più si capisce il mistero della vita», il conte Chiarastella subito lo corregge: «Si capisce e non si capisce» (FT 52). Neppure l'inganno insito nel racconto delle cose può darsi però per certo, come il protagonista ipotizza qualche pagina prima, inducendolo dai fatti e foggiando per l'occasione un interessante denominale: «Tutto appena viene narrato è *ingannino*?». «Su questo [...] anche noi Muse siamo perplesse», gli viene risposto (FT 36).

Anche i fatti linguistici minuti su cui sto per chinare la mia attenzione - mi viene da pensare, mettendomi in guardia - sono «ingannini», e interpretabili variamente. O forse si potrebbe dire che sono aleatori, come aleatoria è certa musica novecentesca, fissata dal

compositore nelle sue strutture generali di sviluppo ma affidata, nei dettagli, alla libera scelta dell'interprete. Intendo dire che nei romanzi di Nane Oca le numerosissime scelte di variazione e invenzione linguistica (che fra poco passeremo in rassegna, almeno per una loro parte) tendono a spiegarsi non nel contesto della pagina in cui le riscontriamo ma come manifestazioni locali (che potrebbero anche non darsi, o non darsi in quel punto ma in un altro punto, o darsi in forma diversa) di possibilità stilistiche sempre latenti. Spesso, cioè, queste scelte di variazione e invenzione non sembrano condizionate tanto dai fatti che sono raccontati in quella particolare contingenza della vicenda, né dai personaggi che vi sono implicati, né dall'appartenenza al narratore interno di primo grado (colui che chiama sé stesso «l'autore (io)») o al narratore di secondo grado (il Puliero), quanto dalle esigenze complessive dell'autore-esecutore (esecutore fuori di metafora: *Nane Oca*, ha raccontato Scabia, è stato a lungo 'provato' con pubbliche letture prima di venire pubblicato: cf. SI 165), esigenze che potremmo dire di tenuta vocale o tonale, di costruire una 'voce' o un 'tono' per la storia.

A riprova si può notare, tanto per cominciare, che assente, o minima, è la caratterizzazione linguistica dei personaggi, uomini o bestie che siano. I quali personaggi «fuori dal libro - ha spiegato Scabia - se la godono a parlare in dialetto», ma nella scrittura «parlano italiano - questo italiano qui scritto - perché è una lingua bella, viva, piena di giovinezza, nuova - che suona meravigliosamente se bene detta e ben recitata» (SI 189). A cosa si limita dunque questa minima caratterizzazione linguistica che, indulgendo un poco al tecnicismo, potremmo specificare come caratterizzazione di ordine diastratico (ossia legata a condizioni soggettive dell'emittente) o diatopico (ossia legata alla sua provenienza geografica) o diafasico (ossia legata alla situazione comunicativa)? Si limita, per la prima fattispecie (quella diastratica), a tic come l'interiezione in forma univertata di suor Gabriella «Cisbicchio!», che traspone in italiano il veneziano *ghe sbicio*, eufemistico per *ghe sboro* (l'autore invece, nel terzo libro, sarà perché è il principale indiziato, prorompe più esplicitamente in un duplice «ghesbòcio ghesbiro», NOR 45, con minimo travestimento apportato dallo scambio delle vocali toniche: il fatto è poi illustrato dal professor Pandòlo a Giovanni in un'appendice del primo libro, NO 199); oppure questa caratterizzazione si limita a marche della giovinezza e ingenuità del protagonista, come l'elazione abnorme al grado superlativo di 'quanto' in «Quantissimi libri» (NO 132), suscitata dalla vista della biblioteca del professore (ma è pur vero che il narratore stesso non è immune dal fenomeno, come prova l'alterazione della locuzione avverbiale in «sottovocissimo», ancora terzo libro, NOR 93). È significativo poi che questi casi, nel complesso rari, siano sottolineati dalla tematizzazione del fenomeno: l'esclamazione di suor Gabriella essendo riprovata da don Ettore («Ma non dovrebbe

dire cisbicchio», NO 7) e quella di Giovanni invece apprezzata dal professore, lessicalmente onnivoro, che commenta: «Che bella paroletta quantissimi» (NO 132).

Quanto alla seconda fattispecie (quella diatopica), questa caratterizzazione linguistica si limita agli inserti plurilinguistici operati sin dal primo libro dai personaggi denominati in base alla loro provenienza come il prigioniero inglese e il tedesco ingatjoso, cui si aggiunge in un secondo momento il parigino Jolicœur, il cui francese svaria di tanto in tanto nell'antico provenzale. La funzione di tali inserti è apertamente ludica: per il continuo *code-switching* («I live nascosto into the Fossona, but someone said to me you raccontare the novel of Giovanni Oca», NO 35; corsivo aggiunto) e per gli errori di transfer soggiacenti, volutamente esibiti, tipici di un italofono («I have me travestito da bue, gallina, asino and bôte», NO 36), anche con esplicite transizioni momentanee al dialetto (l'elenco dei travestimenti citato poco fa si conclude così: «And also da vècia») e audaci ibridazioni verbali a base dialettale di gusto propriamente macaronico («bròlofull fish», NO 44, un 'pesce pieno di bròlo', un pesce che contiene un frutteto: tale è il Pesce Baúco).

La terza fattispecie di caratterizzazione linguistica (quella diafasica) si osserva eccezionalmente nel dialogo dell'Asino del Pedròti con il Puliero, quarto libro (LO 14-17), in cui l'Asino infilza caricaturalmente, per gusto dell'autore di intercalare una scena la cui comicità si fonda sulla grana linguistica, una serie di sgrammaticature talmente marcate che si potrebbero dire sub-substandard («Se mi aperse, venirei su», LO 14) per ragioni appunto situazionali, come spiega al Puliero che gliene chiede conto («O Asino, inventa parole nuove e poi storpia le normali, come mai?», LO 15): l'Asino del Pedròti, che sino ad allora aveva fatto sfoggio di un corretto italiano alla stregua degli altri, qui sente di doversi dare un tono di fronte a un interlocutore colto tentando un registro che non è in grado di maneggiare («Devo pur arieggiarmi quando parlo in sucieta», LO 15).

Sono questi i punti di più forte escursione plurilinguistica o di registro che si toccano nei libri del ciclo, che ne ampliano l'estensione linguistica senza tuttavia smentirne la sostanziale unità tonale. Ci si può chiedere però, ponendoci in una prospettiva più strettamente diacronica (un altro *dia-*!), se questa unità interna sia ottenuta stabilmente mediante le stesse soluzioni o se gli ingredienti e il loro dosaggio abbiano subito nel corso del tempo qualche mutamento. I libri di Nane Oca, d'altra parte, coprono ormai un arco temporale più che trentennale, se si tiene conto, a ritroso, anche degli anni impegnati nell'elaborazione del primo libro. Nelle lettere preparatorie alla giornata veneziana in onore di Scabia del 2015, l'autore stesso si interrogava sul carattere di unità da attribuire a quella che sino a poco tempo fa era una trilogia, propendendo alla fine per l'opportunità di mantenerne editorialmente distinte le parti: «Ho capito [...]

che i tre libri stanno bene restando tre: non il librone della saga che casca di mano, ma tre fratelli (o sorelle) che si inseguono, nati senza essere preventivati, per gemmazione» (Scabia 2016, 135). Come nel principio di *Nane Oca* presso la casa del Puliero si riuniscono, giungendo uno dopo l'altro, i personaggi, a formare quella che Scabia chiama una «comunità di ascoltanti», così tentiamo dunque di convocare alcuni dei fenomeni linguistici che contrassegnano la pagina dei quattro romanzi: è appunto dal loro radunarsi e variamente combinarsi che si ricava l'impasto linguistico, così fortemente connotato, dell'opera. Ne tenterò una prima ricognizione in chiave diacronica, soffermandomi perciò sulle linee di evoluzione piuttosto che su quelle, pur preminenti, di costanza, quasi un supplemento alle descrizioni già fornite, che potrà eventualmente essere messo in relazione con gli elementi di iterazione e sviluppo che su altri piani caratterizzano la tetralogia.

«Qual è il tono giusto per chi, come me, ha sotto le parole i toni del dialetto un po' svaniti dalla poca frequentazione, e nella normalità i toni dell'italiano? Il, secondo me, bellissimo italiano» (Scabia 1997, 47; il passo è rimaneggiato in SI 165). Così scriveva nel '97 Scabia, in riferimento alla soluzione linguistica tentata nel primo libro. Un primo elemento dal quale può prendere avvio l'analisi è fornito dalla componente, tutt'altro che trascurabile, di tradizione letteraria osservabile nella lingua dei romanzi. Se l'italiano è «bellissimo», «bello come il greco, come l'inglese, forse più bello ancora» (SI 189), il suo pregio risiederà anche - se ne inferisce - nella possibilità di ricorrere a risorse espressive consegnate dalla tradizione: e questo non già per bisogno di un'autorizzazione (la questione della lingua, cioè la preoccupazione di attenersi a una norma linguistica, ha «svenato» per lungo tempo la vitalità dei romanzi e racconti, osserva ancora Scabia, SI 188), bensì per il contributo - così credo - all'acquisizione di un tono «epico», che l'autore ha dichiarato fondamentale per l'opera. È facile ricondurre a questa mira espedienti come l'apposizione di epiteti omerici («il maestro Baroni mangiatore di minestre», NO 8; «il trenino [...] attraversatore dei campi», NO 79), o iniziate anche minime come l'ellissi dell'articolo («Zolle e fiammate da una parte all'altra volando parevano *stormo di uccelli*», NO 10; corsivo aggiunto qui e negli esempi che seguono). Ma, come già lascia intendere quest'ultimo esempio, gli apporti si concentrano soprattutto sul piano dell'ordine sintattico, sfruttando le possibilità insite nell'italiano, specialmente di tradizione poetica, di alterare la sequenza verbale. Qui si va dall'anastrofe minima, costituita dall'anteposizione dell'aggettivo al sostantivo, secondo un modulo ben vivo per tutto il Settecento («all'ombra dei *frescanti* pioppi, dei *mormoranti* olmi», NO 78), alla *traiectio* del sintagma nominale o verbale per interposizione di specificatori o altri elementi circostanziali («Era il sole verso Occidente calante», NO 12; «il da tutte le parti senza confini cie-

lo», NO 26; «quella per prima da lui amata giovinetta capelli neri e pelle di velluto incontrata al tempo degli studi», NO 13). Ma a guardar bene si osserva in quest'ultimo caso un fatto degno di essere notato: fra gli elementi intercalati ce n'è uno privo di nesso preposizionale con il sintagma che lo ospita («giovinetta *capelli neri e pelle di velluto* incontrata al tempo degli studi»). In altre parole, la tensione sintattica sconfinava qui in modo del tutto inavvertito nella sua infrazione, il recupero di un cliché dalla tradizione convive con l'adozione di una reggenza apreposizionale di sapore pienamente novecentesco. In questa direzione, con esiti di rottura più spinta, si spingono i casi di complicazione dell'*ordo verborum* che contemplano la scissione unverbata di uno o più costituenti, quasi a consigliarne una lettura più spedita, incistati come sono fra due membri di un sintagma («la *degnadessernarrata* scoperta del ciarepin», NO 80), oppure disposti internamente in ordine inverso a quello consueto («i bombardieri *bombebuttarceranti*», NO 74), oppure entrambi i fenomeni insieme («fra il terrore delle sé *inacquabuttanti* rane», NO 156).

Ho ricavato sinora, non casualmente, tutti gli esempi dal primo libro. Con un andamento che qui non è possibile descrivere se non sommariamente, i casi di perturbazione sintattica si vanno rarefacendo, e ciò sin dal secondo libro, nel quale pure, a macchia, si danno esempi di concentrazione di anastrofi come le tre seguenti, tutte a distanza di poche righe: «contemplava le stelle in loro tremar brillare», «ho sentito come non mai il desiderio affiorar gentile della continuazione di *Nane Oca*», «Sarebbe bello [...] se nella continuazione venisse rivelato come immortali diventar possibile fosse non solo i personaggi ma anche le persone che ascoltano o leggono il libro» (FS 21). «Che straordinari ricami mettete nel parlare», commenta la commensale del conte Chiarastella di fronte a uno di questi garbugli in cui finisce per perdersi il filo della sintassi: «Sono onorato, gentile signorina, aver voi risposto sì all'invito qui assaggiar venir venuta la gallina pavipolverante» (FS 14). Perdura, ad esempio, sino al terzo libro l'anastrofe unverbata *bombebuttarceranti* coniata nel primo, ma è significativo che non ne vengano esperite di nuove. Nel quarto è una rondine che non fa primavera l'isolato iperbato: «sotto il sole in suo carreggiar grandioso» (LO 127). E prendiamo la sequenza invertita, per deriva ludica delle figure di disordine verbale, nelle indicazioni cromatiche, ossia il tipo «occhi verde smeraldo color» (NO 118), «la labbra rossorosa color» (NO 19): assai diffuso in principio, lampeggia di tanto in tanto nel secondo e nel terzo libro, con un'ultima occorrenza nella Foresta dell'Amore Oco («l'Uovo dal guscio argento color», FT 65), per scomparire poi del tutto sulla soglia del quarto, dove ci si imbatte in apertura in un sole «color mela renetta» (LO 7).

Questa riduzione dei tratti sintattici di marca letteraria più rilevata può trovare conferme in altri fatti collaterali. Solo nel primo libro, ad esempio, se non ho visto male, l'autore ricorre a un modulo di

lunga tradizione nella prosa letteraria come l'attacco di frasi con *coniunctio relativa*: «diresse il getto sopra Cicila: a cui fu piena la bocca di quell'acqua odor uova marce» (NO 11); «gli sorrise: del che Elia si accorse» (NO 21); «tutti videro che si trasformava in porco - del che accorgendosi lui disse» (NO 92). E forse il primo libro si segnala anche per una maggiore compresenza di fonti letterarie soggiacenti, anche se non necessariamente tali fonti saranno portatrici dei tratti di sintassi letteraria che abbiamo notato sin qui. Così vale per il caso di un poeta novecentesco che non so trattenermi dall'indicare, prima di riprendere la disamina diacronica di qualche altro settore linguistico. Il nome di Caproni è già stato fatto da Niva Lorenzini per *Opera della notte* e fra le sue letture da Scabia stesso (cf. Lorenzini 2016, 24; Di Stefano 2016, 121), ma forse è possibile addurre qualche riscontro dal primo libro. Si prenda l'*incipit* del brano *Giovanni conosce il primo amore*: «Giostrina era il soprannome - il vero nome non lo diremo. Quando arrivava in bicicletta - oh, quelle ginocchia! - l'aria pareva a Giovanni farsi tremante» (NO 123). Qui lo spunto dell'aria tremante evidentemente ripreso da Cavalcanti («Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira | che fa tremar di chiaritate l'âre») è innestato in un quadro di motivi caproniani: non solo la figura dell'amata sopraggiungente in bicicletta sembra rifarsi a quella di Annina nel *Seme del piangere*, ma anche l'inciso ammirativo aperto dall'interiezione («oh, quelle ginocchia!») e persino la scansione interna del periodo, tutta franta in segmenti brevi, si direbbero riprendere stili e metrica del Caproni più 'cantabile'. A riprova della presenza caproniana valga, qualche pagina prima, il *Frammento della gallina*, lasciato incompiuto dal Puliero, in cui la gallina, in dialogo con Giovanni sul tema dell'amore, osserva: «Come è fine l'amore, come fa stare bene. E come è bestia» (NO 83), dove è inconfondibile l'allusione all'attacco di *Senza esclamativi nel Muro della terra*: «Com'è alto il dolore. | L'amore, com'è bestia».

Un secondo scomparto linguistico degno di essere sondato è quello dei procedimenti neofornativi, in cui già tendono di fatto a sconfinare i fenomeni di *scriptio continua* osservati in precedenza nei casi di mutamento dell'ordine verbale. La coniazione di nuove parole attraverso l'impiego di prefissi e suffissi o la combinazione di parole in termini composti è certo una delle principali risorse linguistiche devolubili a fini di comicità, condividendo con il motto di spirito il carattere di estemporaneità, come ha mostrato bene Leo Spitzer studiando il fenomeno proprio nel campione massimo di invenzione verbale derivativa, Rabelais. I debiti con il grande «poeta Alcofribàs» (così è omaggiato fra i grandi modelli letterari in chiusa del secondo libro, FS 213) potranno, fra l'altro, essere talvolta individuati in modo specifico: ad esempio, come non mi pare sia stato ancora notato, nel caso delle variazioni sul nome del marito di Rosalinda, Battista Bragadin, declinato in Bragante, Bragù, Bragazzo, Braghet-

tatore, Braghinto, Braghibante, Bragon ecc. Come ha osservato Pacagnella (2016, 54), questo nugolo di corradicali trova un suo punto di partenza nel soprannome del Bragadin, cioè *braghiero*, attestato in pavano con il valore di 'fascia di cuoio per contenere un'ernia' e quindi figuratamente 'fastidio, impiccio', ciò che certamente il Braghiero è per i due amanti. Ma ciò non toglie che la serie derivativa abbia un suo precedente nelle variazioni su *braguette* (*Braguibus, braguetine, Braguetodyte* e la posticcia ricostruzione latina *braguetta*) che si leggono nel *Gargantua* di Rabelais, dal secondo libro in avanti; né l'influsso delle braghette rabelaisiane sarà da restringere temporalmente al solo ciclo di Nane Oca, se ritroviamo una *braghetta* inventariata fra gli oggetti sul cui elenco si apre la *pièce All'improvviso* del '65. Un'interferenza translinguistica del resto andrà supposta, se non vado errato, anche per l'altra florida serie di variazioni sul nome del Bacchiglione, dove la contrazione dell'elemento radicale a «Bach» («Bachibach Bachilione Bachì», «Bachifrusciante Bach Bachilione», «Bach Bachibach fiume Bachinto», «fiume Bachverde», NO 33, 41, 112, 149 ecc.) trova una sponda - è il caso di dirlo - nel ted. *Bach* 'ruscello', con implicito rimpicciolimento del fiume padovano.

La gamma di neoformazioni è assai ampia, e presenta tipi stabilmente produttivi nell'arco dei quattro libri. È il caso, fra tutti, del denominale frequentativo *-eggiare*, gradito a Scabia per il tono di attenuazione e in taluni casi, se non esagero, gentilezza che conferisce alle azioni, come si conviene agli accadimenti che hanno luogo nel Pavano Antico: *amoreggiare* (FS 101, con reggenza transitiva: «Come mi piace amoreggiarla!»), *baglioreggiare* (FT 64), *codeggiare* (FS 177), *corneggiare* (NO 156, 188), *fungeggiare* (FS 41), *gireggiare* (FS 180), *goleggiare* (NO 77), *lungheggiare* (FS 34), *masticheggiare* (FS 97), *orecchieggiare* (NO 24, FS 19), *passetteggiare* (NOR 39), *porcheggiare* (FS 160), *rameggiare* (FS 147), *sapienteggiare* (NOR 24), *scarpeggiare* (NO 101), *serpenteggiare* (FS 145), *spiaggiare* (FS 121), *tremeggiare* (FS 147); con correlati participiali come *erbeggiato* (NO 155), *solforeggiato* (NO 160). Tralasciando di considerare qui molti fenomeni interessanti, concentriamo l'attenzione sulla formazione dei composti, che presenta un'analogia di fondo con i fatti di perturbazione sintattica: alludo alla contiguità delle strutture fornite dalla tradizione e di quelle che sono effetto di innovazione, le prime propeunte alle seconde. È un processo che in piccolo si può osservare nelle strutture [verbo + nome], frequenti nel primo libro: «sole *scaldamattina*», «temporali *scuoticielo*», «notte *caccialuce*», «alone *attirasguardi*» (NO 42, 109, 147, 149), e così via; composizioni estemporanee, che rispettano la tradizionale assegnazione interna di ruoli sintattici, sicché il nome ha valore di oggetto del verbo ('il sole scalda la mattina'), ma svolgono la funzione di aggettivi, com'è tipico dell'italiano contemporaneo (ad es. «mozzafiato») e non di quello letterario. A questi esemplari se ne affianca poi un altro: «Pava [...] carezza-

venti» (NO 74), che ne riprende la forma ma innova i rapporti interni fra i formanti, dal momento che non sembra dar senso l'interpretazione *«Pava carezza i venti»; l'unica lettura che mi pare ammissibile comporta invece un'inversione dei rapporti logico-semantici tra i formanti e l'attribuzione del ruolo di controllore dell'azione a *venti* («Pava accarezzata dai venti»), forse confortata dall'identità morfologica di terza persona singolare e terza plurale in veneto (*el vento caressa / i venti caressa*).

Su scala maggiore, si riscontra qualcosa di simile nei composti aggettivali. Il punto di partenza, in prospettiva storico-linguistica, consiste in questo caso nei composti con participio presente a destra, caratteristici della poesia neoclassica e delle traduzioni omeriche. Un primo modulo distinguibile presenta a sinistra un secondo aggettivo che funge da modificatore avverbiale: è il tipo 'altisonante', che vediamo replicarsi in composti come «Dio *altoascoltante*» (NO 122; corsivo aggiunto), oppure, con innovazione dell'elemento a sinistra, «oche *lietopascolanti*» (NO 79; corsivo aggiunto). In altri casi la natura originariamente participiale del secondo elemento è ormai poco avvertibile e non mette più conto assegnare il ruolo di modificatore al primo componente, poiché entrambi concorrono a formare, in modo paritetico, quella che Contini, studiandola nella prosa vociana, ha chiamato «fusione degli epiteti»: sono casi come «azzurrosicante» (NO 110), «estesotrasparente» (NO 101), «umidofragrante» (NOR 16), «verdefrusciante» (NO 118). Questa duplice possibilità è sperimentata anche quando il composto biaggettivale non si regge su un participio presente. Con modificatore avverbiale (corsivo aggiunto): «scarpe *altosuolate*» (NO 182), «fresie *gentilprofumate*» (NO 14), «suoni *gentildelicati*» (NO 33). Con giustapposizione: «sole *cinerin nebbioso*» (NO 17), «entrò *lietonotturno*» (NO 60), dov'è notevole la memoria dell'uso predicativo di *notturno* attestato nella tradizione poetica da Tasso in poi («Escon notturni e piani [...]», a sua volta su calco virgiliano), sicché spinta innovatrice e contropinta conservatrice finiscono in questo caso per contemperarsi perfettamente.

Impieghi caratteristicamente personali sono cavati dal tipo con testa aggettivale a destra e sostantivo a sinistra: anche qui si va da moduli di foggia neoclassica come «dentisplendente» (NO 90), «nevelucente» (NO 73), «algefluente» (FS 97), ad altri più liberi. In «olmonascosto» (NO 67), ad esempio, il nesso potrà definirsi locativo (si tratta di uno dei travestimenti del brigadiere Deffendi); in «estate *insettinutritrice*» (NO 50) o «Bachfiume *pescipescoso*» (NO 123) l'elemento funge da oggetto interno; in «*spighedorato, ventivorticoso* giugno» (NO 171; corsivo aggiunto) il nesso sarà di relazione causativa, se non analogica. Ma forse ciò che attrae l'autore in casi come questi è proprio la struttura intrinsecamente brachilogica, informativamente contratta, dei composti, che gli consente di tutelare un certo margine di indefinitezza.

Per questa via si giunge al fenomeno di maggiore oltranza registrato nel settore, ossia la perdita di corpi fonici del primo elemento. Siamo ormai in acque extragrammaticali, come denuncia la consecuzione consonantica che ne deriva, spesso estranea alla fonotassi dell'italiano: ecco «arrampicantnotturno» (NO 157), direi anche per stilizzazione della velocità con cui il Puliero affronta la scalata verso l'abbaino di Rosalinda; «disabitatselvaggi» (NOR 16), «desolatgramiginoso» (NOR 23), in riferimento agli inospitali Grèbani e quasi rispecchiandone l'asprezza sul piano fonico; e al limite dell'onomatopeico è «trotpensieroso» (NO 105), detto del cavallo Saetta. In linea con quanto osservato nella sintassi, anche questi fatti di composizione aggettivale subiscono nel corso della tetralogia un complessivo processo di riduzione, tale che le avventure di Giovanni nel lato oscuro comportano soltanto, nel cuore della «Foresta Ammazzonica», la visione di un «fiume largo, *lento*fruscianti, panciuto» (LO 118).

Se non scompaiono del tutto, questi tratti di forte espressività nei settori della sintassi e della formazione verbale, al contempo poggiati nel solco della tradizione e innovativi rispetto a quella, finiscono dunque per rarefarsi. Le «inusitate esplorazioni linguistiche», per riprendere una formula della motivazione con cui è conferito il Nobel al Puliero (NO 183), vengono attenuandosi, quantomeno nelle forme che qui si sono descritte. Nella loro presenza residuale si potrà leggere il segno di una fedeltà a un partito stilistico messo già pienamente a fuoco con il primo libro; altre necessità espressive tuttavia urgono nel corso del tempo. È il caso quindi di chiedersi se sia possibile reperire fenomeni linguistici controbilanciati, in proporzionale espansione nell'arco della tetralogia. Nominerò, ormai giunto a concludere, due fenomeni, uno più specifico e l'altro di portata più generale. Fra le derivazioni, è in netta crescita l'impiego di suffissi alterativi. Non mi riferisco tanto a quelli connotati positivamente, dai «raduretta», «aeroplanetto», «velivoletto» (NO 144, 146, 156) del primo libro sino ai «ghignetto» e «pausetta» del quarto (LO 8, 33), dei quali non sfuggirà il valore regressivo, tanto in direzione di una lingua dell'infanzia quanto verso una matrice dialettale. «Sono parole da poco, quasi tutte in dialetto e qualcuna da tato»: così Cecilia, sul finire di *Lorenzo e Cecilia*, nel riconoscere le «sue parole più care» (LeC 295). Mi riferisco invece alla fortuna crescente di un suffisso disforico come *-ume*: «deúmi», «magicume», «naneocume», «paganume e selvaggiume», «pecoramontume» (LO 11, 50, 95, 116, 160), e a festone: «filmumi, giornalumi, televisionumi e internettumi» (LO 27). Già nel secondo libro figurava un isolato «merdumi» (FS 182), ma si può certo dire che l'esperienza nella «cronaca del mondo», fuori dal Pavano Antico, non sia senza conseguenze anche sul repertorio delle formazioni verbali.

Il fenomeno di portata più generale, meritevole di un'indagine a sé stante che qui non è possibile condurre, riguarda l'incidenza del-

la componente dialettale, che si direbbe via via crescente nei libri del ciclo. Se ne ricordino alcuni episodi. In modi che ricordano un poco quelli del Manzoni mediano, che ricerca sulla Crusca veronese forme di accordo fra milanese e toscano, il ricorso, specialmente nel primo libro, a soluzioni di chiara provenienza dialettale e tuttavia registrate anche in italiano, come «bravoso» (NO 17), «indolcito» (NO 63) o, previo adattamento, «amoroso» 'moroso': «si sapeva che erano amorosi» (NO 22), «Stasera mi trovo l'amorosa» (NO 145). L'introduzione del Beato Commento a partire dal secondo libro come misura che consente di fatto l'accettazione sulla pagina di dialettalismi più crudi e contestualmente l'impiego di glosse anche a testo, come «scivolar sbrissàre» (FS 51) o «píndolo pindolèche [...] nella meravigliosa lingua italiana chiamata lippa» (NOR 19). L'inserzione fortemente antirealistica di forme del dialetto nelle battute di dialogo di personaggi esotici o insomma estranei al *côté* pavano come il Cobra dagli Occhiali (*usmare*, LO 145, che sorprende anche Giovanni, *beccon*, LO 146) e Alessandro Magno.

Qui mi fermo ma anche questo discorso necessiterebbe di una continuazione, cui esorto: una continuazione che valga a confermare o smentire queste prime impressioni. Spesso, dice il signor Bet, le seconde parti riescono meglio delle prime.

Bibliografia

- Di Stefano, P. (2016). «Intervista a Giuliano Scabia». *Vallortigara* 2016, 119-24.
- Grignani, M.A. (2016). «“Stralingua” con animali». *Vallortigara* 2016, 29-39.
- Lorenzini, N. (2016). «“cri, cra, tiòp, tiopotì”». *Nane Oca e la poesia*. *Vallortigara* 2016, 23-8.
- Paccagnella, I. (2016). «Il pavano e il padovano di Nane Oca». *Vallortigara* 2016, 41-57.
- Scabia, G. (1997). «Pavan, an?». *Padova e il suo territorio*, 12(67), 47-8.
- Scabia, G. (2016). «Intorno ad una giornata di studio: quattro lettere di Giuliano Scabia». *Vallortigara* 2016, 127-35.
- Vallortigara, L. (a cura di) (2016). *Camminando per le foreste di Nane Oca = Atti della Giornata di Studio* (Venezia, 19 maggio 2015). Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.14277/978-88-6969-079-2>.

Per sentiero e per foresta
Percorsi di lettura sul ciclo di Nane Oca
a cura di Laura Vallortigara

Rapsodia critica per Nane Oca e il suo autore

Ernestina Pellegrini

Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract In the cycle of novels of Nane Oca, popular culture, folklore, visionary imagination and, at the same time, civic engagement are put together. This paper focuses on different features of the work and the author's style, retracing the steps of a critical interest that dates back to the middle 1980s.

Keywords Giuliano Scabia. Nane Oca. Drawings. Animals. Civic engagement. Political commitment.

Sommario 1 Il poeta sciamano. – 2 Primo movimento. Un'arte totale. – 3 Secondo movimento. La scrittura e la Storia. Storia sociale e storia politica. – 4 Terzo movimento. Una poetica del cor sereno. – 5 Quarto movimento. Per accumulo e in dissolvenza.

1 Il poeta sciamano

Mi occupo delle cose di Giuliano Scabia dalla metà degli anni Ottanta, pubblicamente, con qualche scritto su rivista, e segretamente, in uno zibaldone privato, un avantesto arruffato e inconsultabile in cui trascrivo le mie riflessioni di lettura immediate, poco sorvegliate, fuori mestiere. Da queste due fonti estraggo e mescolo idee per tentare una rapsodia critica per Nane Oca e il suo autore. Potrei oggi cominciare col dire che Giuliano Scabia incarna per me, insieme a Luigi Meneghello e a Claudio Magris, quella specie di autore che Henry Miller chiamava «libro vivente» (Miller 1952). La loro opera non è separabile dalla loro figura, dai loro gesti, dalla loro voce, dai momenti passati insieme. È il privilegio, questo, di lavorare su scrittori contemporanei: entrare nella magia del contatto. Tentare, se riesce, quello che da qualche parte ho definito un «saggismo interlocutorio» (Pellegrini 2003). Per questo

ho scelto un titolo così generico, così poco stringente didatticamente, perché vorrei indicare molti punti, solo sfiorarli e montarli in una specie di rapsodia critica che si armonizzi, in qualche modo, al sempre aperto racconto rapsodico dell'autore-Orfeo-Liànogiu Biascà (il suo doppio, in lingua rovescia), il poeta e il musico, la cui opera non si chiude mai (così la trilogia di Nane Oca è diventata presto una tetralogia con *Il lato oscuro di Nane Oca*, e chissà quali altre sorprese ci attendono). A pagina 95 di questo libro che ha una preponderante funzione metaletteraria si legge: «Vediamo come se la cava il Puliero con questo naneocume che non finisce mai» (LO 95). Come ci ha insegnato Blanchot, in *Le livre à venir*, ciò che mette in cammino Orfeo non è mai l'opera direttamente, ma l'andarne in cerca (Blanchot 1959). Scabia-Orfeo appartiene a questi cavalieri erranti della letteratura e del teatro, un *Teatro vagante*, per l'appunto. Da qui, certo, la ricerca del mitico *momón*, dell'elisir dell'immortalità dentro il ciclo di Nane Oca. In un mio saggio del 1988 su *Il Ponte*, in cui parlo di *Teatro con bosco e animali*, definii lo scrittore «un gioioso avventuriero trascendentale»:

il lettore si trova di fronte a un mondo rappresentato i cui confini coincidono con quelli del mondo rappresentabile, vale a dire esiste per lo scrittore veneto il piacere di scegliere, fra gli oggetti, i cantabili dai non cantabili, i riducibili in poesia dai non riducibili, e la possibilità, o l'azzardo se volete, di vincere l'attrito delle cose con la forza dinamica dell'esclamazione, facendo in modo che animali magici e parlanti, paladini, dei, uomini selvatici e spaventapasseri rimangano in sospensione dentro lo scorrere musicale dell'elegia. Non si può parlare di trasfigurazione, eppure l'impressione è quella di trovarsi di fronte a un gioioso avventuriero trascendentale. Certo siamo antipodi del pensiero negativo e di tanto nichilismo novecentesco, senza spaesamenti o rabbie illuministiche o piagnucolii lirici. La vita è riscoperta nella sua bellezza sorgiva, in una specie di gioia arcaica, di erotiche lotte, di battute di caccia (in cui nessuno soccombe), di eterni e finalmente semplici dialoghi d'amore. Tutto avviene qui ed ora. C'è l'esaltazione della ribalta, un gioco di specchi e di trasparenze fra vero e finto, ma soprattutto una ricerca di armonie, di percezione e restituzione del bello naturale, in un *Cantico* laico, con tanto di lupo. I personaggi (cinghiali, cani, cacciatori, orsi, api, paladini, saraceni, spaventapasseri-sposi che volano nel cielo come in un quadro di Chagall) fanno appena in tempo a manifestare la pienezza della loro presenza nel mondo, parlando al di là del tempo, in sproporzionati monologhi e aeree ricordanze, per poi riprecipitare dentro la storia, lasciando però sulla pagina la fragranza e la nostalgia per ciò che era così vero, così pieno e grande nella immobile frontalità del teatro delle apparizioni. Il poeta d'oro vince la paura e può

attraversare qualunque luogo, grazie alla macchina scenica, perché può sognare dentro la sua armonia. (Pellegrini 1988, 248-9)

Una tensione segreta inspiegabile (vale a dire che non va spiegata), la dimensione del *Cantico*, i personaggi in sospensione, l'immobile frontalità del teatro delle apparizioni, la molteplicità degli spazi in cui non ha senso distinguere la zona della realtà da quella della finzione, l'armonia assoluta della macchina scenica (sottoscriverei quello che scrivevo più di trent'anni fa), e infine una scrittura che va in cerca di sé stessa, senza fine. Dice più o meno la stessa cosa lo scrittore nella «Lettera di apertura» degli Atti della Giornata di Studio che si è svolta a Venezia il 19 maggio 2015, *Camminando per le foreste di Nane Oca*:

l'autore sempre in ballo coi quasi duemila personaggi (troppi?), e sempre in lotta col tempo, che non si sa mai chi sia dentro il suo intreccio - e con lo spazio, dove a un certo punto non si capisce più se siamo nel Mondo Questo, nel Mondo Quello, nel Mondo Magico o chissà dove. (Scabia 2016, 20)

Sono sicura che *Nane Oca* piaccia soprattutto a coloro che leggendo non cercano effetti mimetici, ma vogliono *andare 'oltre'*, magari in quello spazio vertiginosamente metaforico che lo scrittore in una delle *Lettere a Dorothea* chiama, se ben ricordo, «il nido dei sogni», dove va lui stesso attraverso «una trance controllata» - come si legge in uno dei più interessanti saggi di autocommento raccolti nel volume *Una signora impressionante* - portando con sé il lettore nella landa meravigliosa creata dalla «gioia del linguaggio risvegliato, entusiasmato - pieno del corpo in tremore» (SI 150), con effetti di catarsi, purificazione, cura. La scrittura è per il poeta sciamano «un atto corporeo»:

Sì, la scrittura è un atto corporeo. Anche quando si scrive al computer è un atto in cui è ingaggiato il corpo; [...] su questo specchio, questa pagina bianca, quando io imprimo, e sento la forza del braccio, comincio a chiamare in scena qualcosa che non so, che sta per venire, che *sopra-viene* da sotto. Quando sono malinconico, o stonato, se mi metto lì e faccio uno scarabocchio piano piano mi sintonizzo e divento felice. Avviene un accordo. Per me la scrittura è questo prima di tutto (il suo nucleo), e da questo si dipartono tanti altri fatti: per esempio che da un disegno nasce la testa di un cavallo, e che poi mi faccio il cavallo di cartapesta, e poi nasce un albero particolare, e che poi questo albero lo costruisco e ci metto dei personaggi e diventa un teatro o una scrittura; [...] Si tratta sempre di un viaggio nella scrittura, nel suo nucleo originario che ha a che fare col profondo. E lì è l'origine della poesia: l'emergere di una possibilità di vita che è anche una cura e una gioia. (SI 27)

Il fantastico-fiabesco di Giuliano è una metafisica a modo suo, con tanto di Dio, di angeli, di santi, ma anche di divinità che appartengono a tempi e luoghi lontani, e ci sono pure gli dei dell'Olimpo (con accenti a volte che ricordano l'*Olimpo* di Fellini 2017¹). A proposito, che meraviglia la poesia-racconto del viaggio turistico in Grecia, a Mesopotamòs, dove scorre il fiume Acheronte, dove si trova la casa di Ades e si trova l'insegna «ORACOLO DEI MORTI» e un negozietto di *souvenirs*, e improvvisa appare la bocca (la grotta) dell'altro mondo, il «nekromandhíon», all'interno della quale, fra tuoni e fulmini entra l'autore che - messa la maschera di un cane - intraprende un duello col Dio (CGL 91-9). Sarebbe lungo ma molto interessante affrontare la qualità di questa teodicea e antiteodicea scanzonata, che vale come funzione letteraria, per permettere lo sconfinamento ulteriore del tempo e dello spazio narrativo. Il *prima* e il *dopo*, il *qui* e l'*altrove* sono intercambiabili. Si può chiudere la questione forse in maniera ellittica, facendo parlare le ragazze del bosco dei salici, che ballano e ridono in *Nane Oca* e che a Suor Gabriella, che chiede con molto rispetto se sono «soprannaturali», rispondono: «Un po'» (NO 144).

In un mio lavoro pubblicato su *Il Ponte* di luglio-agosto 1994, venticinque anni fa, che si intitolava «Una sera chiantigiana con Giuliano Scabia» ed era il testo di presentazione del romanzo *Nane Oca* davanti alla giuria popolare del Premio Chianti 1993, scrivevo:

Ci sono libri che si sono visti nascere e crescere, come i figli, come le piante. È un privilegio raro. A me è accaduto con *Nane Oca*. Giuliano Scabia me ne leggeva qualche brano, magari che si era appena formato, in ore indimenticabili, a distanza di mesi, più spesso di anni. Eppure il filo del racconto si lasciava riprendere, ogni volta, con naturalezza.

Quando il libro mi è arrivato confezionato nell'edizione Einaudi, tutto intero, 203 pagine, con i disegni, le mappe, le poesie, gli spartiti musicali, i frammenti luminosi, iperuranici, la copertina con quella figurina grigia fuggitiva, rincorsa dalle oche, e i segni dei colori da un lato (come uno che prova le matite),² ho pensato che non poteva essere altro che così: un oggetto artigianale, che anche se non è fatto a mano sembra fatto a mano, perché conserva in tutti i sensi le tracce materiali della creazione. (Pellegrini 1994, 126-32)

Come non definire i delicatissimi, aerei disegni colorati coi pastelli a cera o le matite Stabilo, o tracciati con la penna a china, se non 'bozzetti di scena'? Apparizioni, visioni, ma anche scorporazioni, ra-

1 Sulla autenticità del testo sono sorti alcuni dubbi.

2 Da notare come il disegno venga ripreso per la copertina di LO.

refazioni animiche, che chiunque può ritrovare nell'intera opera di questo scrittore insediato felicemente al crocevia di molteplici codici espressivi. Segnalo qui, in maniera esemplificativa, alcuni disegni presenti all'interno dei *Canti del guardare lontano: Poeta faticando rima* (CGL 151); *Scarabocchio cavaliere verso poesia* (CGL 23); *Teatro vagante* (CGL 41); *Teatro barca sospende cavaliere* (CGL 51); *Barca fuoco me* (CGL 71); *Il cavallo bianco* (CGL 75); *Strada diventa poesia* (CGL 107).

Una delle letture più originali dell'arte di Scabia viene offerta da Gianni D'Elia sulla quarta di copertina dei *Canti del guardare lontano*, quando definisce questo poeta estroso e raffinato «un poeta volgare del Duemila»:

Poeta estroso, cordiale e raffinato, con il suo sublime dal basso, capace di convocare tutti i tempi e tutti i luoghi della poesia, tutti i poeti da Orfeo in poi, con la sua chioma candida e il viso da eterno ragazzo, attento e stupito dalla meraviglia dell'attimo e dal mistero dei giorni e della spedizione umana, Giuliano canta le bestie e le piante, le stelle e gli dèi, che per lui non sono mai fuggiti, ma stanno nel reale come le nostre domande, i nostri ritmi inventivi, sorpresi dalla inarrestabile gravidanza e duttilità della lingua materna e fraterna, tanto che Scabia pare un poeta volgare del Duemila, catapultato dal Trecento nell'era globale. Egli è leggero, ma per gravità, profondo, come un mare neologizzante, per onomatopea del passo e del tremito, suo concetto-chiave, che sta per emozione, corpo canoro. Così, come un Palazzeschi che non si diverte, ma che si emoziona, è soprattutto capace di far passare negli altri l'emozione, e cioè di commuoverci e rallegrarci.

2 Primo movimento. Un'arte totale

Dal laboratorio di un'arte totale - teatro, letteratura, pittura, scultura, musica - dopo la trilogia che si snoda dal 1992 al 2009, è uscito a dieci anni di distanza *Il lato oscuro di Nane Oca*, che è una specie di radiografia diaristica dell'intera creazione. C'è una guida alla lettura, con un dizionarietto iniziale di nomi e argomenti, disegni con poesie dedicate ad alcuni personaggi e c'è perfino un incredibile elenco dei presenti al campo dei Gu (un elenco di ben undici pagine che il lettore è invitato a saltare), quasi un finale da spettacolo, con gli attori-attanti riuniti in proscenio prima che scenda il sipario.

Avviene, qui, in maniera volutamente esagerata e ironicamente compilativa, una cosa che si trova un po' ovunque nei lavori dell'autore: la straordinaria, continua esibizione degli attrezzi di scena e del processo materiale, fisico, artigianale della creazione. Un congegno quasi autosufficiente della creazione artistica. Da qui il conferimen-

to del finto Premio Nobel al Puliero, e anche la funzione pervasiva del Beato Commento che – come rivela Paolo Puppa nel suo intervento al convegno veneziano – doveva essere proposto a tutti i relatori – su desiderio dello scrittore stesso – «che avrebbero potuto/dovuto limitarsi a scegliere passi da leggere senza spunti critici di alcun genere» (2016, 95). Divieto, poi rientrato, di parlare sopra le opere, semmai camminare con loro, sbirciare dietro le quinte, rintracciare gli avantesti. Fare tutt'al più rapsodie mimetiche, per l'appunto. Una pista, dunque, da seguire per gli studiosi – la più interessante – sarebbe quella di entrare nel laboratorio dello scrittore e artista, lavorare sulle carte manoscritte e, quindi, visitare l'antro-garage dove sono assiegate le sue meravigliose creature di cartapesta, catalogarle, e poi leggere i carteggi con i compagni di strada (carteggi finti e carteggi veri), primo fra tutti quello con Roberto Cerati, depositato, credo, nell'Archivio Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino. Ma forse c'è già qualcuno che fa questo prezioso lavoro, che segue le piste materiali, documentarie della creazione (Laura Vallortigara?).

Alcuni spunti vengono dati da Andrea Mancini (2016, 59) in «*Baedeker per le Foreste sorelle*», dove ricorda la mostra realizzata nel 2007 nel Castello Malaspina di Massa (poi replicata in parte qualche anno dopo alla Casa dei Teatri di Roma, nei giardini di Villa Doria Pamphilj), mostre in cui era stata ricostruita una stanza dedicata a Nane Oca, con attrezzi, esseri magici, e marchingegni della sua officina (ci sono i cataloghi?).

3 Secondo movimento. La scrittura e la Storia. Storia sociale e storia politica

Fra le tante recensioni e segnalazioni per l'uscita di *Il lato oscuro di Nane Oca*, ce ne sono alcune davvero memorabili. Quella di Angela Borghesi (2019) che dice: «Nane Oca è il Pinocchio del tempo nostro», e l'altra di Paolo Di Stefano sul *Corriere della sera* che saluta il mondo epico-ariostesco di Nane Oca come un mondo parallelo, «alternativo, fuori dal tempo, che combatte in allegria e a colpi di trovate comico-grottesche contro il male del mondo» (Di Stefano 2019). Nel libro si vedono stragi, carneficine, esplosioni di bombe. Nella quarta di copertina si legge: «Voglio vedere cosa fanno i ladri e gli assassini, i vigliacchi e i traditori. Voglio vedere cosa fanno quelli del malaffare e capire cosa sia il sangue cattivo». E ha ragione Marco Belpoliti, quando sostiene che «Giuliano Scabia scrive al ritmo degli antichi poemi cavallereschi, possiede il respiro delle ottave dell'Ariosto e il tono delle fiabe dei fratelli Grimm» (Belpoliti 2005). Una stagione centrale, fondativa, nel percorso dell'artista padovano è stata quella del teatro a partecipazione. Ha incontrato i malati dell'ospedale psichiatrico, i montanari dell'alto Appennino reggiano, e la sua

vena - come ha scritto Massimo Marino su *Doppiozero* - «da ideologico-sperimentale è diventata narrativa, conservativa, interrogativa» (Marino 2016).

Provo imbarazzo a ricordare alcuni dei miei lavori antichi, ma devo farlo. È funzionale a quello che voglio dire. Anni fa scrivevo che con Nane Oca Scabia aveva dato vita al suo paladino tascabile a cui affidava anche un mandato di critica sociale, coniugando cultura popolare, folklore, alta erudizione e fantasia visionaria: lo manda alla ricerca del *momón*, lo fa partecipare a una battaglia al carburo vicino alle Acque Sguaratón, lo fa cadere nel Canal Morto, finire nella pancia del Pesce Baúco, andare a scuola dal maestro Baroni per imparare le Quattro Acche, e perdere la testa per Giostrina «belleginocchia», per poi procedere nel libro del gennaio 2019 con un «viaggio nella cronaca del mondo» (LO 34), per cui fa sì che Nane Oca passi attraverso il corpo del Leviatano, vada in Africa e diventi nero, infine si rechi nel lontano Oriente per incontrare il re del mondo che è uno spazzino intento a «pulire» una immensa montagna di immondizie.³

La Grande Storia, quando c'è, è una storia fra le storie, dentro uno spazio primordiale, parla attraverso una stralunata epopea di personaggi improbabili - suore volanti, bambini palustri, fate nude appollaiate sugli alberi, guerrieri e angeli smarriti (qualcuno senza testa), eremiti e giganti selvatici, tutti perdutamente innamorati. Ma il fiabesco di Scabia - sia chiaro - non è mai un fantastico di evasione. Anche qui, nella tetralogia di Nane Oca, in versione del tutto metaforica, lo scrittore non dismette i suoi abiti di impegno civile.⁴ Voglio dire che resiste, in maniera trasformata, l'impegno politico che era stato forte nei primi lavori, da *All'improvviso & Zip* del 1967 a *Teatro nello spazio degli scontri* del 1973; dal suo impegno per il Nuovo Teatro e le sue collaborazioni con Luigi Nono e Carlo Quartucci: lavori censurati, estromessi dai luoghi ufficiali, dalla Scala, dal Piccolo Teatro di Milano, dall'ATER Emilia Romagna, che prima avevano commissionato e poi non accettato per motivi ideologici i testi

³ Leggendo questo passaggio, Scabia mi ha scritto, per precisare: «il re del mondo: Fiore è lo spazzino che pulisce, quella montagna di immondizie è il Leviatano: lui pulisce e ammucchia, il Leviatano mangia a ricicla: lavorano insieme» (Scabia, lettera del 25 aprile 2020).

⁴ Nella lettera del 25 aprile, commentando le mie riflessioni sulla corda civile presente nei suoi libri, Scabia si è soffermato sul partigiano Lampioni, ricordato nel *Lato oscuro di Nane Oca*: «persona reale, impiccato a Padova nel '44 insieme al dottor Busonera, medico di base amatissimo, comunista, veniva dalla malavita (banda Bedin): scappò dalla prigione bombardata e diventò partigiano, mi pare nel bassanese; fu tradito e lo presero; per anni i tre impiccati di via santa Lucia (mio padre assistette all'impiccagione) vennero ricordati, ci fu memoria, ma Lampioni solo in tempi recenti fu nominato, e il suo nome sulla lapide non c'era; era stato della mala... questo per ricordare oggi anche lui, partigiano riscattato; non c'entra col tuo saggio, c'entra con il 25 aprile, lo trovi nell'elenco dei personaggi del *Lato oscuro*, 'partigiano Lampioni'».

di Scabia. Resiste, l'impegno politico, ma viene messo, per esempio nel romanzo *L'azione perfetta*, in una specie di appendice intitolata «Sullo sfondo», dove compaiono fra l'altro, con tanto di date, i fatti d'Ungheria, il muro di Berlino, la Primavera di Praga, le battaglie a Mirafiori, la Lotta Armata, il crollo delle Torri Gemelle. Credo sia eloquente questa separazione strutturale dei due mondi. Dal primo piano dei lavori degli anni Sessanta la grande Storia è passata a sfondo, in appendice. Ma devo aggiungere - e non sembri contraddittorio - che nell'ultimo romanzo la Storia diventa in qualche modo pervasiva, incarna il lato oscuro, determina perfino il titolo, e sovrasta tutto come una grande enigmatica ombra (e richiede nel lettore una prospettiva, una risposta involontariamente 'politica'). Tutto torna a essere teatro degli scontri.

Nel volume *Una signora impressionante c'è una poesia del giugno 2012* intitolata per l'appunto «Politico?», che fornisce alcune informazioni d'autore sulla questione:

Se l'aggettivo 'politico'
riacquisterà il suo senso puro
(della *polis*/della comunità/del bene comune)
si vedrà (si ricorderà)
che il teatro nasce
politico
(Eschilo/Shakespeare/Molière/Goldoni/Alfieri/
Goethe/Schiller/Verdi/Ibsen, eccetera)
e che a volte lo è di più, politico,
quando si sente in-vestito, in-abitato
dal vento che tira:
ed è più politico - di più
quando *non* predica
ma lavora nel profondo della lingua,
nel profondo più profondo del destino
di tutte le forme di rappresentazione
nel mare agitato/inquieto
drammatico
della metamorfosi di tutto. (SI 52)

Qualcosa di decisivo si legge nel capitolo intitolato «Il dottor Viven-
te sul cavallo azzurro», dedicato al *Dottor Živago* di Boris Pasternak:

Va e va - viene il crollo dello zar - viene Lenin - viene la rivoluzio-
ne - e vengono la retorica, le miserie, la guerra civile, i disa-
stri, i processi, le carcerazioni, i gulag (c'è proprio la parola gu-
lag nel romanzo).

Živago, che pure ama Tonja, incontra Lara. (SI 152)

Giuliano racconta come il poeta nasca dentro il medico e il medico dentro l'uomo innamorato e in fuga che si accorge di come, di quanto «le ideologie ci avvolgono» (SI 155), e alla fine commenta in un modo tale che non solo ci fa capire che per lui il rapporto con la Storia e l'impegno si è capovolto da denuncia a cura, ma anche ci fa sentire meno spaesati, come studiosi, quando nelle nostre discipline umanistiche ci troviamo a fare i conti con le scienze cognitive e la *narrative medicine*:

Non trovo - nel Novecento - un libro così simbolico e vero che parli del rapporto/simbiosi fra medicina e poesia. Pasternak è maestro e compagno di viaggio - e con la poesia vince sull'ideologia ascoltando la complessità e la naturalità della vita.

È per questo che mi viene da mettere il dottore protagonista, Živago Vivente, medico poeta, accanto a Marco Cavallo: anzi, sopra Marco Cavallo, a fargli da cavaliere, ora che mi si è svelato e mi ha confermato che la poesia, quella poesia, è la gioia dell'esistenza trasfigurata nel linguaggio - e, dunque, nella cura della vita. (SI 155)

4 Terzo movimento. Una poetica del cor sereno

In un mio saggio, uscito su *Il lettore di provincia* del dicembre 1991, intitolato «“La nostra voglia di Paradiso?": alcune idee sulla scrittura di Giuliano Scabia», mi sono soffermata sulle radici quattrocentesche dell'arte dello scrittore veneto, sul suo modo inimitabile di fare e anzi rifare nuove le fonti classiche e romanze, le leggende popolari, i miti, mediante la aggraziata rete di arguzie della sua «stralingua». Uno dei maestri è - per ammissione esplicita dell'autore - l'Ariosto, con la sua armonia sensibile ingenuamente vissuta, che equivale poi nella tecnica ad un'opera di smorzamento delle tinte estreme, sentimentali e espressive, condotte secondo una tecnica analoga a quella usata da certi pittori quattrocenteschi e che è stata definita di 'velatura' (questo diceva Croce per Ariosto, nel celebre saggio *Ariosto, Shakespeare e Corneille* del 1921): un tono disinvolto, leggiadro e vivace, in continua metamorfosi nelle singole scene, nelle digressioni ragionanti, nei dialoghi dei mille personaggi, che attenua e amalgama tutti i toni pur lasciando comico il comico, sublime il sublime, elegiaco l'elegiaco, riflessivo il riflessivo. Ogni cosa è trasfigurata in un sopramondo senza fratture. Una «poetica del cor sereno» - come è stato detto da Walter Binni per l'Ariosto - che fa gravitare molteplici esperienze letterarie ed esistenziali intorno ad un'esperienza essenziale: «quella del *ritmo vitale* nelle sue varietà, nelle sue avventuroosità, nei suoi contrasti» (Binni 1947, 99). In *Teatro con bosco e animali*, a un certo punto - per enfatizzare l'andirivieni splendidamente casuale se non incoerente delle figure, spinte nel loro moto perpetuo

da un estro capriccioso che rompe ogni previsione di sviluppo logico e calcolato -, si esclama: «il seguito, per ora, non si riesce ad immaginarlo» (Scabia 1987, 220).

Un altro elemento di tecnica quattrocentesca rinvenibile nello stile di Scabia è quello definito dagli storici dell'arte di 'scintillamento', che fa apparire su sfondi scuri e monocromi (la palude, il bosco morto di *Fantastica Visione* o i padiglioni verdastrì dell'ospedale psichiatrico di Trieste in *Marco Cavallo* del 1976 o i tanti *Notturni* che colorano di buio e di silenzio le mille e una notte di questo cantastorie antropologo) le fisionomie fosforescenti di esseri gioiosi e soprannaturali che continuano e continueranno a vivere le proprie storie e a imporle allo scrittore-regista a loro arreso (in una lettera Scabia mi diceva che la Vacca Mora si era messa in testa di fare la drammaturga). Tutto fa parte di un unico spettacolo mai compiuto. Se dallo spazio del teatro passassi a quello narrativo (ma è una strategia ridicola visto che si tratta sempre di testi da leggere a voce alta) direi che si tratta di uno sterminato *romanzo d'un romanzo*. Una genesi continua e aperta in cui è coinvolto il narratore stesso come personaggio (l'Autore, il Puliero, in prima e in terza persona, fino alle ultime righe dove diventa un 'noi': «E noi, l'autore, ci allontaniamo pian piano - e camminiamo verso dove, chissà», LO 218), anzi soprattutto viene coinvolto come narratore mentre narra. Viene da pensare che proprio con *Il lato oscuro di Nane Oca*, un romanzo d'avventure vertiginose, lo scrittore abbia voluto simulare il paradosso di una tecnica che tende a liberare il romanzo da ogni superfluità di struttura (come in certe architetture, la cui crescita avviene quasi per processo interno proliferante). Ma non voglio indulgere qui in esercizi critici pertinenti alla teoria della letteratura, perché per me leggere le cose di Giuliano è una sublime, irrinunciabile distrazione dell'intelligenza.

Come ha scritto una fra le maggiori interpreti dell'opera di Scabia, Silvana Tamiozzo Goldmann:

tutto il ciclo del 'teatro vagante' di Scabia andrebbe rivisitato per intero, letto come un unico copione variegato e raro, in cui, secondo una tecnica rossiniana del trasporto di pezzi e arie di opera in opera, ritornano motivi e personaggi destinati a proseguire le loro vicende, magari in un racconto o in un romanzo. (2011, 457)

Ho chiamato questo terzo movimento «poetica del cor sereno». Potrebbe chiudersi con alcuni passi di uno scritto dell'autore del novembre 2008, intitolato *Cos'altro c'è da fare se non costruire il Paradiso Terrestre?* Cito:

E i sogni? E i giardini? E i luoghi d'incontro? E il Paradiso Terrestre? [...] Allora mi sono detto. Andiamo in cerca del Paradiso, e dell'anima. Facciamo come i famosi poeti cercatori.

Così mi sono costruito una barca, piccola come le mie scarpe, per sognare il Paradiso.

E il sogno era così: che andando in luoghi impervi, magari davanti alla porta 17 della Fiat Mirafiori, e mostrando il sogno di Paradiso, forse gli operai, i sindacalisti, i gatti selvaggi, gli abitanti del luogo avrebbero detto: Oh, ecco cosa *veramente* ci manca, oltre a tutto il resto: il Paradiso.

[...] Insomma ho provato di qua e di là, dappertutto, perfino in manicomio, a mettere semi di Paradiso Terrestre. Perché ero convinto (e sono) che l'unica cosa da fare (l'unica buona), sia costruire attimi di Paradiso Terrestre.

Quanti ne ho visti germogliare di Paradisi! Durano poco, lo so, come i giardini di Adone.

[...] Avevo un sogno e ce l'ho ancora: sogno che nascano luoghi come il portico di Atene ai tempi di Socrate, o la parrocchia di San Giuseppe a Padova quando ero adolescente, o la sezione del PCI di Cannaregio a Venezia alla fine degli anni '50 [...] luoghi di dialogo, luoghi casa, luoghi Paradiso, possibili luoghi di passaggio e sosta, di meditazione, di levitazione

[...] Se fossi papa anche le chiese io le trasformerei così: in laboratori aperti: tutti celebranti, tutti in assemblea, tutti un po' ballerini. Non soltanto compiti e magari rinficosecchiti spettatori/devoti.

Mi rifarei a Dioniso più che ad altri maestri di cerimonia. A un Dioniso tutto da inventare. (SI 135-7)

5 Quarto movimento. Per accumulo e in dissolvenza

Non si può parlare dell'arte di Scabia senza dire qualcosa sulla lingua. Ma ne ha scritto, da par sua, Maria Antonietta Grignani e al suo studio rimando (Grignani 2016), anche perché ci sono rilievi interessanti sui neologismi, sull'uso arcaico, ruzantiano, del dialetto, sulle scorribande etimologiche, sull'affabulare allitterando, sul «retroguosto della vocalità» (Grignani 2016, 35) che costituisce il corpo interno segreto della scrittura, e sui modi di «intorcolare la sintassi», con iperbati e costruzioni che sembrano talvolta mimare l'infinitiva latina, tipo: «Guido piano piano percepì sé diventare beato» (FS 107).

Siamo di fronte a una lingua che è un sistema in espansione. Mi interessa moltissimo quello che chiamerei il 'corpo fonico' del testo, fatto anche di rumori e fruscii, lapsus e esclamazioni guttura-

loidi (come nei fumetti). Basti come esempio cavato dal *Lato oscuro di Nane Oca* la citazione dei primi quattro versi del *Canto d'amore dell'Asino del Pedròti*:

Amata Vac Vac,
del gas, del biòs,
vic vuc vac voc
oh, ih, oh, oh, ohs! (LO 166)

Musica rasoterra, captata nella strada. Anni fa scrissi qualcosa su quelli che definii i suoi «pupazzi acustici» (Pellegrini 1991, 68), figure che sin dal nome rivelano la loro sostanza sonora: *Ambadebà*, per esempio (LO 131).⁵ Tutto quello che il poeta Scabia fa, come un re Mida, lo trasforma in musica. Non è un caso che il libro di autocommento da me qui molto usato, *Una signora impressionante*, si chiuda con una sezione intitolata «De musica». Lo scrittore suggerisce, credo, che molte sue opere potrebbero essere lette come uno spartito musicale, a cominciare da *La fabbrica illuminata*, realizzata insieme a Luigi Nono nel 1964 per nastro magnetico e voce soprano, a partire dalle registrazioni fatte nell'Italsider di Genova, con voci degli operai e rumori degli alti forni. E poi fondamentale il lavoro metrico con le tavole fonetiche per i cori del Vajont.

Mi sarebbe piaciuto parlare dei suoi veneti, Ruzante, Zanzotto, Meneghello, Parise, ma devo ancora studiare bene la faccenda. Ricordo solo due ritratti di pura poesia inseriti nel libretto *Il tremito* del 2006, che rimanda di striscio al *Tremaio* dello scrittore di Malo. Storie di contatti magici, dove compare sempre una finestra, come un punto di fuga verso l'oltre. Nel primo, si narra di una visita a Zanzotto, a Pieve di Soligo, quando un refolo di vento spalanca la finestra e a Giuliano pare di veder crescere due ali, una alta e una bassa, sulle spalle del vecchio maestro. Nel secondo, si racconta di una conferenza di Meneghello a Malo, nel Museo Casabianca, dove parla dell'*Acqua di Malo* davanti ai suoi compaesani. Ha alle spalle una grande finestra dove si vede la casa della sua infanzia, dove iniziò nei primi anni Sessanta a scrivere *Libera nos a malo*: «Che epico momento, e sacro: - scrive Scabia - sto ascoltando il poeta narratore che è andato oltre la soglia e porta qui l'anima interna dei luoghi e delle parole, l'anima linguistica, la chiara sostanza» (T 67). Continua anche qui, in sede di scrittura quasi critica, di una critica affabulante (non c'è più l'uomo di tea-

5 Sempre nella lettera del 25 aprile, Scabia rivela l'identità vera di questa 'figura sonora': «Ambadebà: era un filosofo nero, sudanese, che conobbi e ascoltai nel 1973 al Festival Mondiale del Teatro, a Nancy: disse delle cose sconvolgenti: alcune sono nelle frasi dette quando Nane Oca lo incontra; è un viaggio nella cronaca *Il lato oscuro*, no?».

tro, il poeta, ma il critico), l'avventura trascendentale a cui accennavo all'inizio del mio discorso.

A questo punto mi piace finire con una piccola, stravagante nota comparatistica, di sinapsi testuale Meneghello-Scabia, ambedue impegnati a formare una squadra di calcio. Meneghello nel secondo volume delle *Carte*, ha l'aerea fantasia di una squadra tutta composta di grandi donne: «Eva in porta; Anita Garibaldi, Penelope, santa Teresa... come pareva spassoso! Come eccitava l'idea di Giovanna d'Arco in ala, e Saffo centravanti!» (Meneghello 2000, 401-2).

Alla fine di *Il lato oscuro di Nane Oca*, si trova la squadra dei Ronchi Palù, con la Vacca Mora in porta, che «vola e para», e i giocatori Piri, Perognocco, Tega, l'Asino del Pedròti, Mato Ampadina e lo Scarbonasso Serpente e, fra gli altri, il micidiale centravanti Gianni Schinche. La partita si gioca contro gli accademici. E l'arbitro? «Per tacito accordo è stato scelto l'angelo monco» (LO 214).

Bibliografia

- Belpoliti, M. (2005). «L'uomo che parla agli alberi». *L'Espresso*, 23 giugno.
- Binni, W. (1947). *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*. Messina: D'Anna Editore.
- Blanchot, M. (1959). *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- Borghesi, A. (2019). Recensione di *Il lato oscuro di Nane Oca*, di Scabia, Giuliano. *Doppiozero*, 7 febbraio. <https://www.doppiozero.com/materiali/il-lato-oscuro-di-nane-oca>.
- Di Stefano, Paolo (2019). «Le meraviglie di Nane Oca». *Corriere della Sera*, 25 gennaio, 40.
- Fellini, F. (2017). *L'Olimpo*. Milano: Società Editrice Milanese.
- Grignani, M.A. (2016). «“Stralingua” con animali». *Vallortigara* 2016, 29-40.
- Mancini, A. (2016). «Baedeker per le Foreste Sorelle». *Vallortigara* 2016, 59-72.
- Marino, M. (2016). «Giuliano Scabia. I bambini unici maestri». *Doppiozero*, 19 luglio. <https://www.doppiozero.com/materiali/sala-insegnanti/giuliano-scabia-i-bambini-unici-maestri>.
- Meneghello, L. (2000). *Le Carte. Anni Settanta. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*, vol. 2. Milano: Rizzoli.
- Miller, H. (1952). *The Books in my Life*. London: Owen.
- Pellegrini, E. (1988). «Su alcuni libri di narrativa 'impura'». *Il Ponte*, 44(6), 246-55.
- Pellegrini, E. (1991). «“La nostra voglia di Paradiso?”: alcune idee sulla scrittura di Giuliano Scabia». *Il lettore di provincia*, 82(dicembre), 63-78.
- Pellegrini, E. (1994). «Una sera chiantigiana con Giuliano Scabia». *Il Ponte*, 50(7/8), 126-32.
- Pellegrini, E. (2003). *Epica sull'acqua. L'opera narrativa di Claudio Magris*. Bergamo: Moretti&Vitali.
- Puppa, P. (2016). «Fantasmi della trilogia: scrittura/canto/corpo». *Vallortigara* 2016, 83-96.
- Scabia, G. (1987). *Teatro con bosco e animali*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (2016). «Lettera di apertura». *Vallortigara* 2016, 19-20.
- Tamiozzo Goldmann, S. (2011). «“O teatrante sfondato e doppiogiochista”: i sospetti sull'autore nel nuovo romanzo di Giuliano Scabia». Csillaghy, A. et

- al. (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, vol. 1. Udine: Forum, 455-63.
- Vallortigara, L. (a cura di) (2016). *Camminando per le foreste di Nane Oca = Atti della Giornata di Studio* (Venezia, 19 maggio 2015). Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.14277/978-88-6969-079-2>.

Per sentiero e per foresta
Percorsi di lettura sul ciclo di Nane Oca
a cura di Laura Vallortigara

«Una minestra riscaldata»? Il gioco della ricorsività nel ciclo di Nane Oca di Giuliano Scabia

Angela Borghesi

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

Abstract References to proverbs and popular sayings occur over and over in Giuliano Scabia's Nane Oca tetralogy, and several warn against repetitions and things which go on for too long. These passages provide an opportunity to analyse how Giuliano Scabia employs recursive patterns in his work, both inside the same novel and between different novels: a reasoned and structured use, sustained by the awareness that repetition plays a crucial role in aesthetic experience, which, for its part, is rooted in children's games.

Keywords Giuliano Scabia. Nane Oca. Proverbs. Narrative structure. Recursivity. Repetition. Children's games. Gianni Celati. Lewis Carroll.

Chissà come sognava Anna Brichtova,
a cosa sogni tu, e come vedete
il mondo voi bambini. Lo troverete,
fra i vostri giochi, il gioco che ci salvi?
Noi tutti lo speriamo
guardandovi dormire
(Pusterla 1994, vv. 25-30)

«I proverbi [...] a volte sono stantii e vecchi come il cucco, a volte sono profezie» (LO 137), dice la civetta che, a casa di Guido il Puliero, insieme ai molti altri personaggi è in ascolto delle (forse) ultime avventure di Nane Oca. In questa battuta del volatile, non per nulla caro ad Atena, sta *in nuce* una delle principali dinamiche narrative della saga di Giuliano Scabia: sentenziosa anch'essa, poggia su una locuzione che implica insieme ricorrenza e rivolgi-

mento. Tutto il ciclo narrativo è giocato su questi movimenti che rivelano, a ben guardare, un'attitudine costruttiva in linea con l'istanza filosofico-esistenziale promossa dall'opera.

Di proverbi e modi di dire sono ricchi i quattro volumi dell'epopea ambientata nel Pavano Antico, microcosmo agrario e contadino, magico e mitico. Tant'è che, nella seconda anta del politico, a scandire l'almanacco dei sei mesi della *quête* innescata dalla sparizione di suor Gabriella - novella Proserpina rapita da Zio Ade nel «mondo sottocui» - insieme a santi, feste comandate e fasi lunari ricorrono anche quattro motti proverbiali. «Proverbi, modi di dire, sopra nomi: da dove sorgete?» (LO 161), si chiede a un certo punto «l'autore (io)»; e il Beato Commento rimarca: «cosa vogliono dire, sotto sotto, gli antichi modi di dire?» (FS 181).

Tra i numerosi elenchi di gusto epico che pennellleggiano il racconto, esemplare è quello snocciolato da «io l'autore» quando, scagionato per l'evidenza dei fatti dall'accusa di ippicidio del cavallo Saetta, *coram populo* confessa le ragioni del furto del manoscritto delle *Foreste sorelle*:

- O popolo, - dissi. - Stavate dunque per credere, tutti tranne forse suor Gabriella, che io fossi, oltre che ladro, assassino. E ne avete motivo. Perché a volte la destra non sa quel che fa la sinistra, a ogni poeta gli manca un verso, a caval donato non si guarda in bocca, torto e ragione non si tagliano col coltello, in ogni male c'è anche un bene, anche gli dèi hanno i loro difetti e Dio a volte si arrabbia e dà fuori di matto. Di perfetto non c'è niente tranne l'imperfezione. Anche l'infinito è bugiardo perché si sono scoperti molti infiniti. (NOR 104-5)¹

Oltre a rinviare all'idea di imperfezione, queste ed altre espressioni giocano sulla compresenza dei contrari, procedimento caro all'invenzione umoristica. Ad esempio, Toti Scialoja, che con il nostro ha in comune esordi neoavanguardistici nel Gruppo 63, a colpi di poesia scrostava via da proverbi, modi di dire e metafore d'uso quotidiano la morchia del logoro con straniamenti nonsensistici. Scabia da un lato ripara al loro depotenziamento operato dall'abitudine riattivandone la carica sapienziale, dall'altro le rovescia erodendone l'ambizione universalistica. Così, riandando a questo elenco col senno di poi, accade di riconoscere nel proverbio «in ogni male c'è anche un bene» uno dei motivi-guida che la saga, nella sua quadruplici ripartizione, si incarica di sostenere, dimostrandone la fondatezza e restituendogli intero il suo portato di senso - l'aura profetica, appunto. La dialettica tra male e bene trova infatti nell'ultima anta, *Il*

¹ Cf. anche la precedente stringa in NOR 95.

lato oscuro di Nane Oca, una sua sintesi nella morale che Giovanni trae dall'incontro con Fiore, lo spazzino «re del mondo» felice di pulire l'immondizia e le brutture altrui, e convinto della bellezza del suo lavoro svilito da tutti:

Com'è bello, attraente, il male: si camuffa da bene, inganna, stravolge la mente. Ma anche lui alla fine aiuta il bene perché ne mostra la necessità. (LO 201)²

Sintesi per altro già iconizzata dalla corda che lega il Diavolo al suo Angelo nell'azione del 1979 e ora oggetto di uno dei molti gesti di contaminazione e riuso cari a Scabia: la coppia indivisibile appare a Giovanni in «una foresta di altissimi faggi» (LO 114), a ripetere in chiave di racconto il duello danzante che ebbe tra le sue quinte teatrali le colonne arboree dei boschi casentinesi e a richiamare al contempo alcuni capisaldi della riflessione poetica della prima *Lettera a Dorothea* (Scabia 1982, 30-5).

Per rifondare l'aura profetica del proverbio popolare è convocato persino William Blake, il sublime visionario dei *Canti dell'Innocenza e dell'Esperienza*: l'ipotesto, tutto da indovinare nelle cantiche precedenti, emerge in piena luce in quest'ultima. L'incontro mirabile di Giovanni con l'Agnello Sacrificale e con la magnifica Tigre del Bengala, che recita *Tyger! Tyger! burning bright*, replica l'inquietante simmetria della creazione proposta dal poeta inglese, benché i due animali ricorrono in sequenza rovesciata (prima la tigre e poi l'agnello) e con la cifra propria dell'inventiva scabiana: lo spassoso agnello parlante un improbabile bolognese ne è solo un segno. Così, al termine della lettura, il Biocorno può commentare: «A me sembra [...] che nei versi della Tigre ci sia una profezia» (LO 156).

Non pare, dunque, bizzarro che sia il narratore interno di primo grado (io l'autore) sia quello di secondo grado (Guido il Puliero), nell'ambascia di dover dar seguito alle loro storie, ricorrono a modi di dire frusti quanto vulgati. Per altro, l'intera opera si incaricherà di smentirli o ridimensionarli: la sentenziosità proverbiale verrà smusata, arieggiato l'odore di stantio che ne promana, e apparirà nel vivo della pratica scrittoria che la massima non ha valore assoluto, e che si può verificare anche il contrario. Giusta, dunque, l'osservazione di Davide Colussi: l'intera quadrilogia pare all'insegna della compresenza dei contrari, ribadita com'è dalle frequenti occorrenze di locuzioni quali «sì e no», «falso e vero» ecc. (vedi saggio di Colussi in questo volume, p. 38).

Siamo sulla soglia di due delicate congiunture narrative: quando si propongono al pubblico *Le foreste sorelle* (2005), a distanza di una

² La questione è già posta in NO 65.

dozzina d'anni dal primo libro, e quando, un decennio dopo *Nane Oca rivelato* (2009), a trilogia che par compiuta e segnata dallo stigma dantesco della ternaria divisione in cantiche, si rilanciano le avventure del giovane eroe pavano con l'inatteso *Il lato oscuro di Nane Oca* (2019).

In entrambi i momenti, i dubbi sull'opportunità di raddoppiare e poi di estendere a quattro i battenti del politico investono le auto-risultanti narrative. Questa la prima occorrenza:

Mentre venivo qui, – disse il signor Bet – ho sentito come non mai il desiderio affiorar gentile della continuazione di *Nane Oca*.

È pronta, – disse il Puliero – ma temo suscitare delusione. Spesse le continuazioni sono minestra riscaldata.

A parte che certe minestre come la ribollita sono buone proprio perché riscaldate, – disse il signor Bet – ritengo che alcune seconde parti, come l'*Odissea* dell'*Iliade*, il *Don Chisciotte Segunda Parte*, il *Pantagruelle* del *Gargantua* siano addirittura migliori delle prime. (FS 21)

Poche pagine più in là e con la stessa metafora domestica, anche Rosalinda fa sua la preoccupazione dell'amato fioraio-scrittore che, seppur divertito e immemore di aver per primo manifestato tale perplessità, dichiara di cestinare il lavoro nel caso non superi la prova di tenuta della lettura ad alta voce per gli amici:

È l'alba del giorno in cui alla sera leggerò *Le foreste sorelle*.

Speriamo che non sia minestra riscaldata, – disse Rosalinda.

Il Puliero rise e disse:

Come la fate lunga con questa minestra riscaldata. Se non ti piace butta via tutto. (FS 33-4)

L'ipotesi distruttiva non si avvererà, il gradimento degli astanti (con la solita eccezione di don Ettore il Parco) sarà in fine assicurato, benché l'ascolto delle nuove e forestali avventure di Nane Oca debba attendere la risoluzione del caso della misteriosa sparizione di suor Gabriella e noi, lettori esterni, dovremo addirittura aspettare la pubblicazione posta in coda al terzo tomo – vero libro nel libro – e finanziata dal Parco, che nel frattempo si è ravveduto.

Si noti tuttavia quanto la verifica sul campo della lettura ad alta voce rispecchi *in toto* la pratica attuata nella realtà, più volte dichiarata da Scabia, per saggiare la riuscita del testo prima di affidarlo alla stampa. Ma questo non è che uno dei rispecchiamenti nella finzione di procedure scritte proprie dell'autore il cui nome appare sulla copertina dei volumi di Nane Oca, egli pure pavano d'origine, ancorché domiciliato a Firenze.

Perplesso sulla necessità di un quarto tempo narrativo è pure «io l'autore», che nel *Prologo*, travestito da bestia per «meglio osserva-

re le misteriosità del mondo» (LO 7), si imbatte nel Pesce Cavo della Fossona. La mitica figura lo sollecita a proseguire il racconto suggerendogli l'idea di indagare il lato oscuro del giovane eroe. In questo primo dialogo la metafora domestica della minestra riscaldata usata da Guido il Puliero e Rosalinda è sostituita da un proverbio altrettanto abusato:

- Non sei tu dunque l'autore dei famosi libri di Nane Oca? - disse il Pesce Cavo.
- Sì, - dissi. - Benché vilipeso da don Ettore il Parco sono l'autore, e pure insignito di premio Nobel, benché finto.
- E avresti finito le storie e concluso le avventure lasciando i tuoi rari ma immortali lettori e fan a sospeso? - disse il Pesce Cavo.
- Ogni bel ballo stufa, - dissi. - Cosa c'è di più profondo del silenzio? Com'è bella una pagina bianca senza scarabocchi. E poi cosa manca alla storia in trilogia di Nane Oca?
- Manca, - disse il Pesce Cavo, - il racconto del lato oscuro.
- Il lato oscuro? - dissi. - Che cos'è?
- Sei autore e non lo sai? - disse il Pesce Cavo. - Prova a meditare. Dopo un po' che meditavo dissi:
- Mah! (LO 7-8)

Come la precedente e più popolare espressione culinaria, anche il detto di area veneta «ogni bel ballo stufa», che ritornerà poi in bocca di Nane Oca a confronto con il giovane assassino americano (LO 103), mette in guardia contro il rischio della noia, dell'eccesso della ripetizione, della riproposizione al palato del medesimo gusto. Potremmo commentare, con una variante: il troppo stroppia, o stucca. Scabia sembra invece voler sfidare questi proverbi e il connesso pericolo di disamorare i suoi fan imbandendo loro la 'solita zuppa'.

«Vediamo come se la cava il Puliero con questo naneocume che non finisce mai» (LO 95), è la battuta provocatoria di don Ettore alla ripresa del *filò* di Guido dopo i due intermezzi del *Canzoniere ricamato* da Rosalinda e della *Commedia della fine del mondo*. Da par suo, il parroco coglie in un colpo solo un doppio bersaglio: l'ennesimo *sequel* pone problemi non solo sul piano della ricezione, degli effetti della lettura sul pubblico, ma anche su quello della gestione narrativa.

Ecco, dunque, il ricorso a frequenti esternazioni di *impasses* scritte da parte delle due figure autoriali, che nel terzo e quarto volume della saga sono affidate a frasi quali «non sapevo più come andare avanti», «non sapevo come fare» *et similia*,³ con il conseguente

³ Cf. LO 13, 104, 109, 113, 137; NOR 11 e 54-5. A dubitare della riuscita sono anche personaggi come la Musa (FS 27), la vecchia (LO 48) e don Ettore che non risparmia critiche pungenti alle trovate autoriali (LO 100).

intensificarsi delle invocazioni a muse, fate, poeti e alla luna.⁴ Certo, in linea con le tendenze metanarrative novecentesche, tali momenti servono anche a raccontare il modo di raccontare, a tematizzare l'atto compositivo mostrandone genesi e difficoltà. Da qui la messa in evidenza dei ricorsi a un *deus ex machina* o a *escamotages* (LO 45, 170), nonché a ripensamenti e discussioni su cosa avallare e cosa no (LO 117). Nel *Lato oscuro*, dove il fenomeno più si impegna – si assiste persino alla fattiva collaborazione tra i due autori – è notevole l'esordio della prima parte, che fin nel titolo mette in scena il blocco creativo: *Guido il Puliero non riesce a trovare il bandolo della storia (appunti)* (LO 21-2). Il fioraio-scrittore è seduto al tavolo di lavoro e aspetta. Aspetta che le parole fissate qua e là sul foglio sortiscano storie secondo una procedura di chiaro rispecchiamento autobiografico.⁵

Un altro «autoritratto mascherato» (Tamiozzo Goldmann 1997, 78) che mima il gran lavoro di selezione delle varianti e dei sentieri interrotti delle storie di Nane Oca, delle molte pagine non approvate e conservate nell'archivio fiorentino di Scabia, si trova al capo opposto del libro, nell'episodio dello stupro di una gallina dei Grاسبò: capitolo scritto da Guido ma non letto agli amici, e infine scartato perché «fuori dalla logica del Pavano Antico dove uomini e bestie vivono in discreta armonia» (LO 178-81).

Tale motivazione merita un indugio sul passo or ora citato. L'abbiamo lasciato sospeso su quel «Mah!» dell'autore non del tutto convinto dal Pesce Cavo ad affrontare l'indagine del lato oscuro di Nane Oca. A deciderlo sono le ulteriori parole del mitico personaggio:

- Sappi, – disse il Pesce Cavo, – che il mondo della cronaca fuori dal Pavano Antico pullula di lato oscuro. Il quale a raffiche, a nemi, a uragano si riversa anche dentro il Pavano Antico, come nel fatto di Bianca Biròn, o in quello del rapimento di suor Gabriella, o in quello della sangue succhiata al cavallo Saetta.
- Ma guarda, – ho detto. – Che autore da fioretti che sono. Ecco perché nessuno mi considera. Sono proprio macaròn, ingenuo e chierichetto. (LO 8)

⁴ Cf. per es. NOR 93; LO 177 e 181.

⁵ «Sono nati da parole che avevo dentro di me da trenta o quarant'anni. Sentivo che erano parole-chiave, capaci di aprirmi degli squarci di mondo rimossi. Infatti a poco a poco queste parole, dieci o dodici, hanno cominciato a germogliare, a intrecciarsi, a diventare pezzetti di storia. Questa è stata la tastiera su cui ho cominciato a suonare. Il problema era di trasporre queste parole del profondo (*momón, acque squarotone, Nane Oca* ecc.) in lingua che non fosse solo veneta, e di farne emergere altre. A volte per farle venir fuori andavo in un posto e aspettavo ore. Ma quasi sempre questo 'stare sul motivo', per dirla con Cézanne, faceva uscir fuori segni, disegni, parole, frasi. Che poi naturalmente dovevano essere trascritte» (Imperatori 1993, 25).

Racconta Scabia che l'idea da cui nacque il quarto volume gli venne davvero da un *input* esterno, «per caso». Durante una passeggiata lungo il Brenta con Maurizio Conca, d'un tratto questi gli disse che mancava il lato oscuro di Nane Oca (vedi l'intervista di Tamiozzo Goldmann in questo volume, p. 111). La pressione argomentativa esterna, dunque, rispecchia un dato di realtà: così il Brenta diviene la Fossona, l'amico fotografo il Pesce Cavo, e tutti i dubbi e le difficoltà d'avvio della nuova storia trasmigrano dall'autore in carne e ossa al suo doppio.

Va preso sul serio Scabia quando insiste nel sostenere di essere un «fantastico realista»: nel senso che molti episodi e personaggi della saga di Nane Oca - per usare il verbo a lui caro - germogliano da concrete esperienze, vissute o apprese in prima persona. Così luoghi, parole, personaggi, situazioni, sono trasfigurati in chiave immaginosa, epico-mitica, ma l'ancoraggio a un dato di realtà non viene mai meno. Come per Carroll, anche per Scabia si può parlare di «un quotidiano riscritto e rivisitato» con Nane Oca (Celati 2007, 118). Chiosa il farmacista di Casalserugo: «Tutti i fatti diventano racconti» (NO 96). Parrà rilievo scontato, ma tenere ben presente questo aspetto della poetica scabiana serve a chiunque voglia inoltrarsi con maggior curiosità nell'universo del Pavano Antico per coglierne le plurime stratificazioni e godere, a fronte dei molti mascheramenti finzionali, di un doppio piacere ludico. Lo stesso dicasi per gli omaggi letterari: una volta individuati, l'abbassamento parodico del modello li fa riverberare di nuova luce. In compenso il lettore ingenuo, specie quello estraneo all'ambientazione veneta, potrà contare sulla potenza attrattiva del mistero, sempre alimentato e contrappuntato dal registro espressivo dell'indeterminatezza («non so», «forse», «non si sa mai» ecc.), perché «l'incerto è il bello delle storie, mitiche e non mitiche» (LO 176).

Nel passo sopra citato si deve por mente anche alla battuta sull'«autore da fioretti» ben commentata dalla successiva terna «son proprio macaròn, ingenuo e chierichetto». La parola 'fioretti' ha tra le diverse accezioni pure quella di sentenza, detto memorabile; ma, giusta l'inflessione ironico-dispregiativa, va qui considerata «quasi un neologismo autoriale». ⁶ C'è, anzi, in questa *boutade*, la serena consa-

⁶ Su questa locuzione, così mi scrive Scabia: «non è di uso frequente, anzi forse oggi, tempo della realtà, è disusatissima: è connessa a infioettare, e la diceva spesso il mio amico boscaiolo Cristiano Contri da Foza, altopiano d'Asiago. Come vedi, ben fuori dal Pavano Antico, ma pur dentro a un'area dialettale fra Trentino e Veneto Centrale: la moglie di Cristiano poi era di Lion, paesettino sito nel cuore del Pavano nostro mitico e non mitico. Credo che l'autore, grande infioettatore, dica 'autore da fioretti' strizzando l'occhio al suo amico e maestro raccontatore, e usi 'da fioretti' in modo originale rispetto al modo del suo amico che diceva 'el varda che fasso fioreti' e distingueva fra il narrare i fatti della vita (l'autobiografia, sia orale sia scritta), e il raccontare le fiabe, che però lui non chiamava fiabe, ma queue, o storie, col titolo: 'quea di Bella'. Le fiabe

pevolezza di Scabia di non rientrare nel gusto dominante del teatro e della letteratura vigente, almeno quella prediletta e sponsorizzata da addetti ai lavori, accademici e non. La svolta «vagante», podistica e boschiva, ha portato la sperimentazione di Scabia ai margini della scena, su sentieri – secondo l'etimo – di-vertenti, extra-vaganti, extra rispetto ai luoghi istituzionali della cultura e ai loro officianti sdegnosi nei confronti di ciò che sa di buoni sentimenti o, a loro avviso, di benevolenza esibita e inconcludente, di ottimismo superficiale e *naïf*, di 'buonismo' – appunto – da chierichetto.

Le parole del Pesce Cavo sottolineano però anche uno dei macro elementi strutturali di ripetizione della saga: nei primi tre libri il motore dell'azione è un fattaccio di cronaca nera. Come l'analogo biblico, anche il paradiso terrestre del Pavano Antico, dove tutti paiono vivere secondo ritmi naturali in un'armonia prossima all'originaria, vede la presenza del male, benché nulla sembri in confronto a quella del «mondo fuori» (LO 200), sia perché la comunità pavana ha fin da subito chiaro che l'antidoto è l'amore, che al male si risponde con il suo contrario, sia perché la lettura delle storie del Puliero corrobora ancor più il loro senso di appartenenza e di fratellanza.

Tuttavia, sono l'assassinio di Bianca Biròn, il rapimento di suor Gabriella e il dissanguamento del cavallo Saetta a muovere l'azione, a dare avvio di volta in volta all'inchiesta, tingendo di giallo il racconto: come recita il testo, l'indagine è l'«anima del capire nel creato mondo» (NO 18). Il modello è il genere poliziesco con relativo scioglimento del mistero. Il paradigma indiziario organizza il percorso narrativo, dapprima scandendo in tre blocchi le letture serali di Guido il Puliero, quindi, venuta meno nel secondo e terzo tempo la soglia tra gli universi finzionali dei due personaggi scrittori, coinvolgendo nella *quête* tutto il popolo pavano e determinando di incontro in incontro gli snodi dell'intera vicenda. La molla del quarto tempo narrativo è certo offerta da un'occasione esterna – il suggerimento del Pesce Cavo – ma l'argomento è del tutto conseguente alle vicende precedenti. Anche nel piccolo eden rurale la guerra è «imperversante»;⁷ eppure rimane sullo sfondo e il male, se vi arriva, è episodico, stra-ordinario, è una «raffica» di vento di quell'uragano che è invece fenomeno quotidiano nel mondo della cronaca. Soprattutto, è un male non causato dagli umani: l'assassino di Bianca Biròn è l'Angelo Monco, Zio Ade è il rapitore di Suor Gabriella, e ad attentare alla vita del cavallo Saetta è uno sgraveone massaca-

erano pur sempre fioretti, per Cristiano, cioè cose non reali (come quasi tutto il narrazionale e filmico di oggi) fatte per stare a filò, a passare il tempo. 'Da fioretti' secondo me è un quasi neologismo autoriale Biascaico perché detto ironicamente e un po' ipocritamente in modo dispregiativo».

7 «Non menarla col Pavano Antico, – disse l'aquila. – Anche là c'è la guerra imperversante» (LO 142).

vai deviato. *E contrario*, ne è conferma anche la già ricordata espulsione dell'episodio dello stupro del contadino ai danni della gallina dei Grassabò.

Nane - nuovo eroe nato da una *ex-fata*, protetto da un piccolo olimpo di divinità silvane, reso immortale dall'elisir della bottiglia diatreta - è immune dal male. Per capirne la radice dovrà sperimentarlo a fondo nel vasto mondo della cronaca. Infatti, non appena esce dal Pavano Antico dei malviventi gli iniettano il veleno malefico che, solo al termine di un'altra ricerca indiziaria ricca di incontri rocamboleschi sparsi ai quattro angoli del globo, si rivelerà essere «il sugo del mondo umano» (LO 142). L'antidoto è sempre e di nuovo l'amore, incarnato dall'umile e felice spazzino Fiore.

Così gli episodi - sempre seguiti dai commenti del gruppo d'ascolto - si succedono l'uno addossato all'altro senza una particolare gerarchia d'importanza: se ne potrebbero togliere o aggiungere a piacere e indefinitamente. Un procedimento che può ricordare *Alice's Adventures in Wonderland* e quegli «automatismi del desiderio» (Celati 2007, 116) alla base dell'andatura slogata, a zig zag, piena di deviazioni della narrazione di Carroll. Forse agiscono qui alcune suggestioni del lavoro che Gianni Celati fece con gli studenti al DAMS di Bologna nell'anno incendiario 1976-77, e da cui venne la scrittura collettiva *Alice disambientata* (Celati 2007, 68-9). O, più semplicemente, tra i molti grandi nomi della letteratura ai quali Scabia rende omaggio - Ariosto, Leopardi, Baudelaire, Lautréamont, Ruzante, Rabelais, Dante, ecc. - andrà aggiunto anche Lewis Carroll.

Come nella prima *Alice* alle attese e ai desideri fanno seguito le apparizioni, nella saga di Nane Oca ciò che è nominato accade o compare, dal momento che «se è nominato vuol dire che esiste» (FS 81),⁸ e che «l'aspettativa, - dice il Puliero - è il tempo in cui si prepara ad apparire l'imprevedibile» (FS 20). Andature narrative che ben si confanno anche a certi dialoghi, i cui ritmi sincopati con battute onomatopoeiche paiono venire dritti dritti dal teatro di burattini e marionette tanto amati e studiati da Scabia.⁹

Allo stesso modo, quel tempo che «si è rotto» (FS 45), che va e viene secondo «il Grande Indriovanti» richiamato dal Beato Commento sulla soglia dell'indagine circa la sparizione di suor Gabriella, e già oggetto del discorso di Guido il Puliero per il finto Premio Nobel, quel «moto fermo, in atto sempre nello stesso posto» (NO 186) che sconfessa «l'apparente moto unidirezionale del tempo» (FS 45), può far venire in mente il crollo delle categorie temporali nel celebre episodio del tè del Cappellaio Matto.

⁸ Si veda per es. NO 38; FS 23 e 41; NOR 104 e 130.

⁹ Basti come esempio l'incontro di Nane con Alessandro Magno, con quell'onomatopoeico quanto rivelatore «Pichetepàch» (LO 173).

Allora non sarà un caso se tra le seconde parti «addirittura migliori delle prime» non sia annoverata proprio *Through the Looking-Glass*, libro dalla costruzione geometrico-scacchistica prediletto da logici e matematici, in cui nulla succede di imprevisto rispetto alle regole dettate in partenza. Benché i composti lessicali di Scabia possano ricordare le *portmanteau-words* di Humpty Dumpty: quelle parole con due (o più) significati imballati dentro un'unica parola.

L'effetto a elastico, rilevato da Celati quale elemento portante della struttura narrativa di Carroll, in certo qual modo si può intravedere anche in quella di Scabia. Affidato ai rilanci narrativi delle appendici, alle anticipazioni, alle dilazioni e alle reticenze, caratterizza soprattutto la trilogia. Sono macro e micro strutture dell'iterazione che fanno sistema e che il lettore man mano impara a riconoscere come cifra identificativa, e marca edificatoria.

Il tema fondativo del «frammento» si presenta fin da subito, in esordio d'opera: fresco di stesura, il capitolo della battaglia delle Acque Sguaratone che Guido legge a io l'autore e agli amici convenuti per la lettura serale, è capitolo concluso ma di un romanzo le cui parti «sono ancora frammenti» (NO 7). A grande richiesta degli astanti ne verrà di nuovo sollecitata la lettura quando Guido, giunto al punto del racconto dove esso andrebbe collocato, lo vorrebbe saltare per passare al successivo *Frammento della gallina*. Il fioraio-scrittore accondiscende alla richiesta, ma la ripetizione viene risparmiata al lettore reale. Dunque, *Le avventure di Giovanni Oca alla ricerca del momón* sono opera ancora *in fieri* e la bontà del non compiuto, teorizzata a più riprese, può essere così riassunta: «- Che bellezza i frammenti, - disse il signor Bet. - Sono semi di storie» (NO 96).

Nell'ampia costruzione narrativa della saga la campata di rilancio più vistosa poggia sul finale del primo volume, *L'Appendice delle foreste sorelle*, che fin dal titolo aggetta sul secondo tomo edito, ben tredici anni dopo, nel 2005. Come a inizio di racconto, l'autore torna alla casa di Guido il Puliero: vuol sapere che fine faranno i frammenti esclusi dal romanzo di Nane Oca e se è prevista una continuazione. Guido ha in effetti già scritto alcune parti della nuova storia che legge in esclusiva al collega e di cui noi, lettori esterni, pure ci avvantaggiamo. La prima *tranche* mette in scena un altro incontro tra Nane e il professor Pandòlo sulle questioni linguistiche lasciate in sospeso nel precedente colloquio, e che qui - giusta la collocazione in appendice - trovano il loro completamento. Non si tratta propriamente di un'anticipazione delle nuove avventure e non ne troveremo traccia nel secondo volume. Risulterà però presupposto necessario per l'ulteriore e decisiva visita di Nane nel finale del terzo tomo, dove l'illustre studioso spiegherà al ragazzo il significato della parola (*logos*) che tiene insieme tutte le altre e farà l'ultima rivelazione sul suo nome. Tale sequenza, che si giova anche di un ulteriore incontro tra Nane e il professore nel mezzo dell'indagine sulla sparizione del-

la suora alata, è un esempio efficace della struttura narrativa del ciclo che si regge su moduli iterativi, grandi e piccoli, predisposti per un lettore collaborativo, che sappia viaggiare «indriovanti» con agilità e attenzione dentro la foresta dei personaggi e degli avvenimenti.

Effettiva anticipazione è invece l'altro prelievo letto da Guido, il *Frammento delle foreste sorelle*. Nemmeno questo viene ripreso nel secondo volume, tuttavia appare come il naturale antecedente del breve passo d'esordio delle pagine che il Puliero, finalmente, si appresterà a leggere dopo il ritrovamento di suor Gabriella (FS 197). Questa volta, nel perdurante e sottile gioco di rimbalzo tra pubblico finzionale e pubblico reale, la lettura ad alta voce delle *Foreste sorelle* è sì condivisa con tutta la brigata pavana ma sottratta al lettore esterno che, per ora, deve «immaginarselo» da sé. «Tepoimaj-narte» (Ti puoi immaginare) è infatti lo strepitoso nome della prima foresta incontrata da Nane e dal conte Chiarastella, e che con gli altri figura in un elenco offerto a noi esclusi dal rito collettivo: la potenza del nome dovrebbe e potrebbe bastare a sollecitare le nostre capacità fantastiche.

Dopo la grande dilazione rappresentata dall'indagine sulla scomparsa della monaca volante che, in sostanza, occupa il secondo volume e tiene in sospenso la curiosità del lettore rinviando la prosecuzione delle imprese di Nane Oca, la complessa e studiata strategia delle attese prevede ora, per il lettore reale, un altro potente strumento di dilazione: la reticenza. I tre puntini di sospensione («Sono qui per questo, - disse Giovanni...», FS 197) ingoiano tutta la scrittura del Puliero di cui beneficia solo il gruppo di ascolto pavano. A parziale risarcimento il lettore reale è ammesso all'ascolto dell'ultimo cammino boschivo: *La foresta del sole*. È questo il secondo pilastro su cui poggia la nuova campata che rilancia al terzo volume ciò che doveva essere oggetto del secondo. Impietoso, don Ettore accusa l'autore - nel frattempo rivelatosi sotto il nome rovesciato di Liànogiu Biascà - proprio di questo gioco a suo avviso truffaldino:

Eccovi dunque, - dice don Ettore il Parco. - Malgrado sotto falso nome vi riconosco. Ho avuto l'ispirazione giusta a venir qui per incontrarvi e dirvi: truffatore. Intitolare un libro *Le foreste sorelle* e poi non mettercele dentro.

Gli invitati le hanno ascoltate, - dice Liànogiu Biascà. - I lettori, forse meno interessati, non volevo tediare.

Le *Foreste* erano boiate e lei non ha avuto coraggio di sottoporle al giudizio, - dice don Ettore il Parco.

Un giorno, se richiesto, le pubblicherò, - dice Liànogiu Biascà. (FS 210-11)

La pubblicazione avviene in effetti in coda a *Nane Oca rivelato* come libro nel libro, innesto che contraddistingue il terzo volume. Qui tro-

viamo di nuovo anche la *Foresta del sole*, benché stampata con qualche variante e tanto di memo per i lettori.

Benché clamorosa, questa non è l'unica operazione di inserimento di una scrittura 'altra': la quadrilogia ingloba anche le *pièces* teatrali repertorio della Fantastica Compagnia Dilettantistico Amatoriale, che entrano nel racconto gradualmente, in una sorta di crescendo. Nel primo libro ci si imbatte nel resoconto della rappresentazione della «commedia divertentissima in 2 atti», *La foresta infestata*, titolo che già ammicca alle future foreste sorelle. I personaggi, le strofe rimate e la modalità itinerante richiamano alla memoria la 'commedia di stalla' del *Gorilla Quadrumàno* portata di paese in paese, di piazza in piazza dal gruppo degli studenti del corso di Drammaturgia 2 tenuto da Scabia al DAMS di Bologna nel 1973-74. All'inizio del terzo libro troviamo invece la prova boschiva dell'ancora incompiuta *Commedia di orchidee da sangue*; l'autore, nascosto dietro un castagno, assiste estasiato alla *performance* attoriale, si appalesa e illustra alla compagnia il possibile finale in cui Giovanni - l'eroe del libro di Guido - 'naneochizza' gli orchidee e li fa diventare buoni: una pagina in cui i modelli del racconto fiabesco, mitico, epico e biblico si mescolano in un vulcanico brogliaccio. Nel quarto libro si approda al testo compiuto della giurassica *Commedia della fine del mondo* posta nella rilevante funzione di secondo intermezzo. Sia la commedia degli orchidee sia quella dei dinosauri troveranno, insieme ad altri personaggi della saga, una vera realizzazione teatrale nella recente *Commedia olimpica*, messa in scena l'8 novembre 2019 a Vicenza nel magnifico teatro palladiano, in un altro di quegli andirivieni o interscambi di Scabia entro il corpus della propria opera.

Ma la saga è costellata anche da numerose poesie di diversa mano - del farmacista, di Nane, dei due autori ecc. - e dal sistema delle chiose che, inaugurato dagli 'a parte' fra parentesi del primo volume, giunge man mano a organizzarsi nelle note a fondo pagina del Beato Commento. Anch'esse contribuiscono a scandire la narrazione, concorrendo al suo impianto e alla sua tenuta e facendo da contrappeso alle molteplici variazioni inventive. Tra questi materiali di contenimento, che fungono da punti di appoggio per il lettore, hanno un ruolo importante anche i disegni, che non a caso acquistano spazio nel secondo e terzo capitolo della saga, là dove il racconto ha maggior bisogno di appigli mnemonici.

In *Nane Oca rivelato* assolve una funzione coesiva anche la prolessi della *Foresta del paradiso terrestre* in cui si riscrive il finale del racconto del *Genesi*.¹⁰ Un modulo analogo si dà altresì nell'appendice del medesimo volume - preludio di per sé a un possibile seguito della trilogia - dove viene data alla stampa la *Foresta sempre più*

10 Cf. NO 201-3; FS 196-200; FT 58-62.

estesa, scritta da Guido all'indomani della pubblicazione delle *Foreste tralasciate*. Il testo coinvolto è questa volta la *Commedia* di Dante: per onorare Nane che pure è giunto da vivo nel regno dei morti, l'Alighieri compone all'impronta un paio di terzine sulla falsariga di quelle famose dedicate all'amore di Francesca per Paolo. Tali giunte e manomissioni non sono soltanto trovate ludiche: insinuano nei due grandi codici della cultura e della spiritualità occidentali un dubbio sulla loro fondatezza. Nel contraddittorio con i due progenitori Dio è costretto ad ammettere di aver peccato di gelosia e li riaccoglie nel giardino dell'Eden dove, appunto, Nane e Chiarastella li incontrano. La loro discendenza, al contrario, non godrà della riabilitazione: gli uomini devono imparare a ricreare in terra piccoli paradisi terrestri. Che è poi lo scopo cui tende tutta l'opera di Scabia. Si ricordino, per esempio, le operine del Paradiso Terrestre del laboratorio con i matti del manicomio triestino, e queste parole di Scabia:

ho provato di qua e di là, dappertutto, perfino in manicomio, a mettere semi di Paradiso Terrestre. Perché ero convinto (e sono) che l'unica cosa da fare (l'unica buona), sia costruire attimi di Paradiso Terrestre. (SI 136)

Gioco forza, anche Dante deve ammettere di aver sbagliato nella sua immaginazione di un aldilà giudicante con un inferno terribile. Inferno a cui è stata condannata per «un bacio d'amore» la misera Francesca che qui accompagna il poeta e - giustamente - se ne lagna. In questo assai laico e un po' pagano regno delle ombre dove tutti, buoni o cattivi, vanno a finire dopo la morte, «nessuno giudica. Il tormento o la gioia vengono dall'essere visti come veramente si è stati. E non c'è rimedio» (NOR 137). Un mondo altro, dunque, dove la finzione viene a cadere e non la si può dare a bere a nessuno, il cuore è messo a nudo e lo smascheramento decreta la serenità o l'angoscia delle anime lì giunte. Un finale ottimistico, da vero ingenuo se non da chierichetto; ma in cui viene in piena luce la personale visione di Scabia, la cifra esistenziale della quadrilogia.

E come si esce dalla foresta sempre più estesa? A Nane basta fare un salto e superare la soglia del mondo di qua, così come sua madre aveva fatto quando da fata volle lasciare il Magico Mondo per amore di Celeste. La trilogia si compie dunque su questo gesto che di nuovo ci riporta all'inizio delle storie di Giovanni, in una circolarità più volte replicata che segna col compasso i punti di congiunzione e di ripartenza.

Ho già richiamato la visita dell'autore a casa di Guido il Puliero in avvio e in chiusura di *Nane Oca*, ma vanno rilevate le ricorrenze ad anello dei due canti posti in capo e in coda alle *Foreste sorelle* cui si aggancia la *Visione notturna* in epilogo a *Nane Oca rivelato*, quelle delle appendici forestali che si accampano nel finale del pri-

mo e del terzo libro, e dei calligrammi poetici del canzoniere fiorito del Puliero al termine del secondo, cui rispondono quelli ricamati di Rosalinda sulla soglia dell'ultima impresa naneochesca. E ancora: con un frammento narrativo di Guido il Puliero iniziano sia il primo sia il quarto volume, entrambi poi terminano con un lungo elenco dei personaggi. Ma si potrebbe continuare con questo gioco di messa in evidenza delle riprese: anelli sempre pronti a riaprirsi di nuovo come in ogni gioco serio.

Di anticipo in anticipo, di dilazione in dilazione, di iterazione in iterazione, la quadrilogia risulta un edificio ben connesso dalla struttura complessa e sostenuta da un importante sistema di congegni retorici e drammatici che scattano a rinnovare la curiosità e il piacere della lettura.

Non è necessario scomodare Freud e il suo scritto «Al di là del principio di piacere» (Freud [1920] 1977), con le considerazioni sulla coazione a ripetere e sul gioco infantile del rocchetto fondato sulla «sparizione e riapparizione», per capire le ragioni di tale sistema narrativo e la vocazione epica che lo anima. Potremmo far riferimento alla nutrita bibliografia sul gioco, sui suoi meccanismi, sulle sue implicazioni. Potremmo citare Benjamin, Fink, Huizinga, Callois... o il Genette di *Figures III*.

Ma ci basta rimanere entro l'opera di Scabia e scorrere *Il bambino d'oro*, accolto nella recente silloge *Una signora impressionante*, per trovare il senso di quest'insistenza sull'iterazione, tra abitudini e ritualità, tra gioco e teatro riportati alla loro origine mitica. E a questo proposito va pur detto come nel ciclo di Nane Oca - e il termine 'ciclo' è qui di una pertinenza assoluta - il recupero della cifra aurorale del racconto operi attraverso un abbassamento retorico e culturale: l'Olimpo classico, benché presente nei molti rimaneggiamenti, lascia il posto o si mescola a una mitologia e a un'epica tutta popolare, dove ancora si avverte la cadenza fatica dei cantastorie di paese, il ritmo dell'oralità. Una maniera che trova nelle strutture della ricorsività il suo motore narrativo, come da sempre accade per il genere epico. In questo scritto decisivo Scabia scavalca la riflessione millenaria che si è addensata intorno al tema per risalire al mito, sorgente narrativa e immaginifica che tutto dice. E sul riuso del mito classico in Scabia rimando al bel saggio, ricco di sollecitazioni, di Laura Vallortigara intorno alla presenza del mito di Kore-Persefone nella figura di Suor Gabriella (Vallortigara 2018).

D'altronde il gioco è motivo cardinale della quadrilogia: s'accampa subito nella grande scena della battaglia delle Acque Sguaratón, con tanto di disegno esplicativo dello «schioccapalle» di legno di sambuco maschio. Ancora, il terzo volume si apre su un altro gioco, quello del «píndolo pindolèche» detto, nella «meravigliosa lingua italiana», della lippa. Due pagine di istruzioni per l'uso con ben tre disegni illustrativi ne dicono la rilevanza. È grazie al píndolo conficcatosi in

un'orma sospetta che i ragazzini trovano il primo indizio dell'indagine rilanciata per la terza volta intorno ai nuovi misteriosi fatti. Sono giochi perduti, semplici e poveri. Primitivi: dell'abilità della banda dei Ronchi Palù nel gioco del «píndolo pindolèche», non per nulla definito «gioco misterico», è detto infatti che «era pari a quella nell'usare l'arco dei popoli selvaggi» (NOR 19). Giochi capaci di farti stare più appresso e in un modo più intenso al momento originario, all'esperienza della prima apparizione, quella che tutti vorremmo ripetere.

Ma sono giochi scomparsi insieme alla libertà di praticarli in spazi aperti, pubblici, giochi di quando il mutamento antropologico della modernità industriale non era ancora avvenuto, e le strade le piazze i campi non erano dominio del «Macchinato Mondo». Così, alla fine dell'indagine, Scabia fa intonare a Nane l'elogio di quel tempo del «gioco beato», parodiando niente meno che la *Ballade des dames du temps jadis* di Villon:

Dove sono i campetti di un tempo
e le strade ove a calcio giocare
e tutti i giochi poter praticare
senza moto motanti motòr? O tempi
del gioco beato quando ovunque era campetti
e saccagnare, e sui prati tremare d'amore. (NOR 119)

È solo la prima strofa della poesia che compare anche in esordio al *Bambino d'oro* (SI 57), coevo alla pubblicazione di *Nane Oca rivelato*: «Scampia, 28-29 marzo 2009» recita la data in *explicit*, e il luogo indica da sé l'urgenza del discorso qui condotto. Un discorso di poetica certo, ma ancor più una *Weltanschauung* che innerva tutta l'opera scabiana e fa data almeno dall'avvio del Teatro Vagante, operazione con cui il teatro viene riportato alle sue origini mitiche, ed è rimesso in strada il carro di Tespi.

Come suo solito, Scabia avanza per interrogativi (non va dimenticata la sua formazione filosofica), a partire dalla prima domanda comune a tutti coloro che l'hanno preceduto in questa riflessione. Tuttavia, qui non si chiede che cosa è il gioco, bensì *chi* è il gioco. E, in sinergia, chi è maestro? Il gioco - risponde Scabia - è il bambino. Il bambino quando viene al mondo, ed è l'unico vero maestro perché socraticamente non sa nulla e insieme sa tutto:

sa di dover andare avanti, di dover nascere.
O morire asfissiato e annegato, o sbucare fuori
Baussète!
Baussète: eccolo il seme-germoglio di tutti i giochi.
Apparire, sparire.
Nascondersi, farsi trovare.
Aver paura di non essere trovati.

Rischiare di restare al buio.
Nascere o morire.
Baussète! (SI 59-60)

L'apparire, lo sparire, è dunque il grande gioco, il primo e il più pauroso, in senso proprio: il più misterioso. È l'azione originaria di un venire al mondo che è invito al gioco, teatro puro al suo principio. Dioniso ne è il dio fondatore per lo «spettacolare baussète» della sua doppia nascita: il nato due volte – da Semele e da Zeus – per due volte scampato alla morte. Dioniso che rischia di essere incenerito con la madre che lo portava in grembo dal fulmine del padre, ma è salvato da quel padre che ne porta a termine la gestazione. Dioniso è dunque colui che ha passato due volte la soglia rischiosa della morte (fanciullo dalla doppia porta, è un altro possibile significato del suo nome): «un tragicamente illuminato di vita che vince la morte» (SI 63).

Scabia ci ricorda anche come alcune religioni mettano il bambino «a capo dell'anno, fondatore del tempo che verrà» (SI 62), un'intuizione dalla portata di senso analoga a quella del mito greco che vuole Dioniso a capo del teatro oltre che dio ambiguo, selvaggio e ballerino.

D'oro è il bambino, come il sole che ritroviamo ad ogni mattina, che ci esorta a rinascere a nuova vita perché sa rimettersi ancora una volta, continuamente in gioco, in una ripetizione che è ritorno nel luogo da dove tutto è venuto.

Ma non è bene ridurre a questo un testo così pregno, da cui rimpollano continue illuminazioni. Lo indico all'attenzione perché qui sta, come dicevo, molto del senso di tutta l'opera di Scabia:

Credo che il ri-nascere continuo non sia altro che un'azione d'amore.
Amore del vedere, del percepire, dell'ascoltare.
Felicità di veder gli altri ballare – e di sentire se stessi ballare.
È questa, credo, la radice della comunità possibile.
Del ritorno continuo della cosa comune, del condividere la nascita e la ri-nascita.
Il teatro, il gioco del teatro, per me è anche questo. (SI 65)

In fondo, tutto sta già nel frammento di Eraclito: «il corso del mondo è un bambino che gioca». E se vogliamo rimettere in piedi – sui piedi ballerini di Dioniso – il mondo, bisogna imparare a «rifarsi bambini». È ciò che Scabia continua a fare e a dirci, di azione in azione, di racconto in racconto: non si deve perdere «il lumino del corpo bambino» (SI 63). Questa è la sua alta e al contempo umile pedagogia.

Nella *Foresta dell'Amore Oco*, Nane e il Conte Chiarastella si trovano davanti un grande uovo che si schiude per lasciar uscire un grande Oco. È il dio Amore che consegna a Nane questo annuncio: «Bi-

sogna sempre ricominciare da capo e rimettere nella vita la voglia d'amore. È il gioco più bello del mondo» (FT 67).¹¹ O, per dirlo con le parole di Elias Canetti: «Raccontare, raccontare, finché non muore più nessuno» ([2014] 2017, 91).

Il ciclo di Nane Oca, ricominciando ogni volta un'altra volta, è lì a dirci questo. In attesa di riaprire di nuovo il gioco, fin che c'è fiato, e vento e germoglio.

Bibliografia

- Canetti, E. [2014] (2017). *Il libro contro la morte*. Milano: Adelphi.
- Celati, G. (a cura di) (2007). *Alice disambientata materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*. Firenze: Le lettere. Or. ed.: Milano: Edizioni L'erba voglio, 1978.
- Freud, S. [1920] (1977). «Al di là del principio di piacere». Trad. it. di A.M. Marietti e R. Colorni. *Opere di Sigmund Freud*. Vol. 9, *Opere 1917-1923. L'io e l'Es e altri scritti*. Ed. diretta da C.L. Musatti. Torino: Boringhieri, 193-249.
- Imperatori, G. (a cura di) (1993). «Giuliano Scabia: il mio Veneto». *Veneto ieri oggi e domani*, IV(43-44), 21-5.
- Pusterla, F. (1994). «Visita notturna». *Le cose senza storia*. Milano: Marcos y Marcos, 8-9.
- Scabia, G. (1982). *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla Lettera a Dorothea e seguito da un racconto fotografico di Sebastiana Papa e da un saggio di Ferdinando Taviani*. Firenze: La Casa Usher, 9-36.
- Tamiozzo Goldmann, S. (1997). *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con antologia di testi inediti e rari*. Postfazione di P. Puppa. Roma: Bulzoni.
- Vallortigara, L. (2018). «Nell'abisso del seme. Miti di metamorfosi nelle "Foreste sorelle" di Giuliano Scabia». *Studi novecenteschi*, XLV(96), 345-63.
- Vallortigara, L. (2019). «"Come sipari dietro cui c'è qualcosa". Note di onomastica nel ciclo di Nane Oca di Giuliano Scabia (con un inedito d'archivio)». *Il Nome nel Testo*, XXI, 97-109.

¹¹ Cf., a questo proposito, Vallortigara 2019, 101.

Per sentiero e per foresta
Percorsi di lettura sul ciclo di Nane Oca
a cura di Laura Vallortigara

Per tre sorelle omozigote Immagine, Parola e Suono nel *Lato oscuro di Nane Oca*

Federico Fastelli

Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract This essay proposes a reading of *Il lato oscuro di Nane Oca* that attempts to reflect on the interactive relationship between poetic word, visual image and sound. The narrative structure of the novel is in fact related to an ancient power of the art, as well as to share the experience in a community and admit the imagination in reality. In that sense, words, images and music constitute a unique medium that actually calls to mind the theatre.

Keywords Giuliano Scabia. Nane Oca. Experience. Imagination. Image-text.

C'è un sapere antico nel quale verità, bellezza e giustizia comunicano incessantemente tra loro. Potremmo definirlo, come fa Giorgio Agamben in un suo studio proverbiale ([1979] 2001), come una forma di esperienza del linguaggio, e si tratta di pensare il 'vissuto' e il 'poetato', per usare due categorie classiche, come un'unità inscindibile e, di fatto, indeterminabile. Tale sapere consiste, in buona sostanza, in un gesto, che è anche un'impresa artistica e una postura intellettuale, assai poco frequentati nella modernità, cioè il tentativo imperterritito, benché sempre pregiudicato da principio, di far ritornare la lingua, ovviamente attraverso la letteratura, al momento topico dell'aver luogo del linguaggio. Ciò sottintende che il linguaggio non sia qualcosa di sempre già dato, e implica perciò il pensare la parola in un inestinguibile rapporto con l'infanzia dell'uomo. Come scrive Agamben:

se non ci fosse l'infanzia dell'uomo, certamente la lingua sarebbe un 'gioco', la cui verità coinciderebbe con il suo uso corretto secondo regole lo-

gico-grammaticali. Ma, dal momento che vi è un'esperienza, che vi è un'infanzia dell'uomo, la cui espropriazione è il soggetto del linguaggio, il linguaggio si pone allora come il luogo in cui ogni esperienza deve diventare verità. ([1979] 2001, 49)

La ricerca di questo sapere, che è propria ad esempio della poesia medioevale, appare di norma impossibile dopo il Seicento: la scienza moderna, lo sappiamo, ha reso misurabile l'esperienza, trasformandola di fatto in conoscenza razionale, e trasferendone l'esercizio dall'uomo agli strumenti che questi utilizza per conoscere il mondo. Ciò ha provocato delle trasformazioni macroscopiche del discorso letterario, la più evidente delle quali è l'interruzione di una tradizione orale, di racconto e di poesia, ma soprattutto di massime e di proverbi (Agamben [1979] 2001, 7), la cui fonte di credito risiedeva nell'autorità del narratore, nella sua abilità, cioè, a fissare in 'monumento', con la 'parola ornata', questioni, vicende e disposizioni che il destinatario già conosceva. Il fine di questa pratica era appunto la condivisione dell'esperienza: l'esercizio dell'autorità del narratore era possibile infatti soltanto rispetto al 'senso comune', vero e proprio soggetto collettivo e universale di quella condivisione. Lo straordinario, d'altro canto, poteva misurarsi rispetto allo scarto dall'autorità (non rispetto all'immaginazione in senso moderno), mentre il quotidiano riuniva presso la parola e il racconto, ad un tempo, il fare e l'aver esperienza di qualcosa.

Per questo motivo, e cioè per lo sforzo, come dire, sovra-storico, che questo sapere richiede, sono pochi gli autori che nella modernità vi si appellano per via diretta (sebbene, come è evidente, la nostalgia di esso sia fortissima in molti). Uno di questi è senza dubbio il nostro Giuliano Scabia, almeno nella sua produzione letteraria più recente.

La tetralogia delle avventure di Nane Oca, completata nel 2019, con il quarto e verosimilmente conclusivo capitolo della saga, è di certo molte cose: non ci sono dubbi che essa sia, allo stesso tempo, romanzo, fiaba e galleria di personaggi, come ha scritto Silvana Tamiozzo Goldmann (2016). Tra queste molte cose, peculiare e idiosincratice è a mio avviso proprio la riflessione, se mi si passa il termine, anti-moderna rispetto alla logica esperienziale della parola (dico in senso lato) 'poetica', e dell'incessante confronto che essa apre con la nozione di verità. Un confronto, questo, già tematizzato da Scabia nella saga dell'*Eterno andare* di Lorenzo e Cecilia (Scabia 1990; 2000), in particolare nel visionario terzo tempo dell'*Azione perfetta* (Scabia 2016), e volto a ridefinire i limiti assegnati all'ambito della finzione (e quindi anche di quelli della realtà, che è il suo correlativo).

Ecco perciò che una caratteristica davvero sostanziale dell'intero ciclo di Nane Oca mi pare l'attribuzione di autenticità al poetato, a scapito del vissuto, nel senso del mero dato biografico-cronachistico, secondo un rovesciamento che pensa come autentico ciò che riguar-

da la parola (poetica) e come inautentico ciò che, nel riuso inconsapevole di una lingua intesa come sempre disponibile, di una lingua immemore della propria infanzia, la contemporaneità ci ha abituato a pensare come reale.

Per un verso, tale attribuzione è riattivata, naturalmente, dal circuito orale della trasmissione dell'esperienza di Nane Oca attraverso le parole di Guido il Puliero, rivolte infatti ad un auditorio collettivo, che di quelle parole fa e ha esperienza. Se in qualsiasi comunità, la condivisione della narrazione definisce i modi della rappresentazione e i limiti estetici, etici e assiologici che ne determinano i principi identitari, qui, la comunità del Pavano Antico rinsalda un'idea di racconto che non serve per passare il tempo, come erroneamente crede lo stesso Puliero, ma per uscire dal tempo, per vincere il tempo, per vincere la morte (cf. LO 170). Ascoltatrici, ispiratrici e attrici in funzione di coro, le creature del Pavano Antico replicano perciò il *topos* narrativo dell'omerica corte dei principi Feaci ed eleggono il Puliero al rango di novello Demodoco (cf. LO 29). Toccherà a Nane Oca stesso, Ulisse di turno, il racconto finale, nel quale le cose dettate dalle Muse all'aedo diventano cose viste e vissute. L'esperienza individuale si trasforma così in esperienza collettiva, dal momento che viene ri-rascontata per sommi capi da colui che effettivamente l'ha compiuta.

Per un altro verso, come alcuni critici non hanno mancato di notare, l'autenticazione del poetato a danno del vissuto passa per l'attività sottotraccia di un'ascendenza stilnovistica, che attraversa la complessa costruzione narrativa del ciclo di romanzi. Vorrei radicalizzare questa seconda questione, sottolineando in primo luogo che il cuore dell'invenzione di Scabia riguarda due aspetti fondamentalmente intrecciati con ciò che sto cercando di descrivere. Il primo è l'azione dell'andare in oca, appunto «distrarsi, perdere la realtà, dimenticarla» (LO 4). In oca va, difatti, chi si innamora. E amore, certamente, è qui termine tecnico, che va inteso chiaramente non nel senso moderno di esperienza biografica, magari da rappresentare tramutata con le parole e attraverso personaggi, come avviene nel romanzo moderno, ma come concetto 'fantasmatico' del poetato, che corrisponde quindi alla messa in scena stessa del linguaggio in quanto esperienza autentica e (quindi) non individuale. Un'esperienza che dà luogo a una dimensione originaria e assolutamente infondata, che richiama l'infanzia dell'uomo e il sorgere stesso del linguaggio, e di cui il poeta non può che essere schiavo. Se, in questo senso, Giostri-
na è propriamente *senhal* per le gesta del personaggio di Giovanni e Rosalinda quello per la narrazione dell'aedo Guido il Puliero, azzardo che, risalendo i livelli della narrazione, il Pavano Antico intero possa essere *senhal* d'amore dello stesso Scabia, che difatti si ritrae tra i suoi personaggi come autore in ascolto di quella loro lingua che ad un tempo stupisce ed è carica di stupore, come la lingua dei bambi-

ni. E cos'è il Pavano Antico se non questo luogo da cui origina il linguaggio, luogo e allo stesso tempo poesia dell'infanzia dell'uomo? Ma potremmo dire, meglio, se riusciamo a gestire correttamente la definizione, cioè se la intendiamo in senso, per così dire, premoderno, luogo e poesia dell'immaginazione fantasmatica, che dà accesso ad una soddisfazione d'amore sempre mediale e sempre esaudita - proprio perché fantasmatica - esattamente come fa l'amor cortese. Per questa ragione, ed è certo un paradosso, non c'è niente di irriale nel mondo narrato da Guido il Puliero. In esso, come già Andrea Mancini ha scritto qualche tempo fa, si descrive:

qualcosa che sembra inventato, invece è reale: il viaggio nell'universo immaginario di Nane Oca è immaginario solo in parte, in quanto si snoda nel pensiero e nella memoria di Scabia. Anzi no, diciamo meglio: si può parlare di un vero 'vero' e non di un vero presunto. (Mancini 2016, 60)

Il secondo aspetto fondamentale della tetralogia è, come sappiamo, la ricerca del *momón*. Il *momón* è, nel magico mondo, il succo delle foglie «dolci e garbine» (LO 4) dell'albero di piazza dei Frutti, che quando gustato rende immortali i personaggi delle storie inventate da Guido. Ma si ricorderà che nel primo capitolo della saga esso è prima di tutto parola senza significato, e anzi significativa che in qualche modo sta al posto del significato. Quando il gufo invita Giovanni a «pensare il significato delle parole» (NO 130), Nane Oca gli risponde che la sua ricerca non riguarda il significato delle parole ma il *momón* (cf. Paccagnella 2016, 44). Il gufo replica ancora chiedendo a Giovanni se sa cosa vuol dire *momón* e tutte le altre parole, e ancora Giovanni risponde: «Sono un ragazzo e non mi è ancora venuto in mente di domandarmelo» (NO 131). E si deve notare che quella condizione di infanzia o di gioventù (sono un ragazzo, appunto) stabilisce che la parola (pregrammaticale, come lallazione, come gioco sonoro) viene prima del suo significato, che c'è dunque un'infanzia (biologica, certo, ma anche storica) della lingua, in cui la parola non rappresenta altro che se stessa. La *quête* di Nane Oca alla ricerca del *momón* è quindi immagine dell'infinita ricerca della lingua e nella lingua, prima e al di là del significato, ovverosia propriamente una ricerca d'amore, nel senso, ancora, di amor medioevale, per la parola al momento del suo nascere. La ricerca della poesia-*momón* diventa la vita autentica, l'unica nella quale l'amore riunisce in sé il desiderio - «legato alla fantasia insaziabile e incommensurabile» - e il bisogno - «legato alla realtà corporea, misurabile e teoricamente soddisfacibile» (Agamben [1979] 2001, 21). Come ha scritto una volta Fauriel a proposito della poesia provenzale, e che vale anche per il ciclo di Nane Oca, «cessa di essere amore tutto ciò che si converte in realtà» (Fauriel 1846, 512).

Ripeto tutto questo, che certo è ben noto, ma lo faccio perché il quarto capitolo della saga mi pare affronti in maniera diretta e decisiva proprio questo punto, alluso del resto anche nelle tre cantiche precedenti, e intendo in sostanza il rapporto tra immaginazione e realtà rispetto alla dimensione del vero, dell'autentico, ma anche del bene e del giusto: verità, bellezza e giustizia, dicevamo, comunicano incessantemente in questo antico sapere.

Va presa molto sul serio, a mio avviso, l'indicazione secondo la quale l'avventura nel lato oscuro è la più pericolosa tra quelle compiute dall'impavido Nane Oca. Il lato oscuro per il Pavano Antico è infatti la «cronaca del mondo», cioè la realtà quotidiana deprivata dell'esperienza di amore, quale appare quindi senza il filtro dell'immaginazione, non suscitata dalla parola autentica:

Giunse Nane Oca a un luogo che non era città e non era paese, non era centro e non era periferia, pieno di capannoni scalcagnati e palazzoni scrostati. [...] Neanche s'accorse di due brutti ceffi acquattati dentro il garage.

Fu all'improvviso che saltarono fuori, imbacuccati e neri. Avevano un sacco e lo calarono in testa a Giovanni. Che così fu preso da non si sa chi.

Questa è la cronaca, cara gente del Pavano Antico!

- La cronaca, - disse il moscon d'oro, interrompendo, - è l'inferno.
- Confermo, - disse la Lumaca Imèga. - Nella cronaca dopo le piogge vengono a cercarci a noi lente lumache nemiche dell'attimo fuggente per metterci in padella e mangiarci.
- Noi fate, - disse Mogàna la bionda - siamo fuori dalla cronaca. (LO 37-8)

Si tratta insomma di un vero e proprio contro-mondo rispetto al Pavano Antico, poiché in esso la verità ha la misura esclusiva della certezza: solo ciò che è misurabile, quantificabile, e quindi anche controllabile, vi ha diritto di cittadinanza. L'antico sapere che sorregge l'esistenza di Nane Oca si confronta *vis à vis* con l'immagine riflessa (in quanto comunque rappresentata) della realtà contemporanea. L'incapacità di riconoscere come 'vera' quella forma di conoscenza basata sulla parola, nella quale ragione e immaginazione cooperano sempre all'unisono, caratterizza infatti un quotidiano che, seppur straniato, ci è molto familiare: se eliminiamo il senso di incredulità e di bizzarria di cui voce e modo del narratore e dei personaggi del Pavano Antico caricano la rappresentazione, il mondo della cronaca assomiglia molto alla nostra società, con le sue spietatezze pragmatiche e i suoi meccanismi narcisistici e competitivi di interazione sociale. Vi si possono riconoscere gli eventi determinanti della storia recente, dagli attentati dell'undici settembre, alla strage di Beslan. Nel mondo della cronaca, l'esistenza è sottoposta coerentemente all'im-

placabile dialettica tra razionale e irrazionale che segna la modernità. Lo straordinario è bandito, oppure è relegato nella sfera della follia, della demenza o, appunto, dell'infanzia biologica:

- È la negazione del Mondo Magico, - disse il Salbégo.
- E del mondo selvaggio, - disse l'Uomo Selvatico seduto sul tiglio.
- E del Pavano Antico, - disse Gallinaro. (LO 40)

In questo contro-mondo, il fantasma, cioè l'immaginazione mediale o la fantasia indotta dalla parola (poetica), è confinato in un ambito di pura astrazione rispetto alla tangibilità della cronaca: caratteristica dei matti, dei disaffiliati, dei reietti, oltre che di alcuni scrittori, dei sognatori e dei veggenti, segno distintivo dell'esclusione sociale o, talvolta, di una sensibilità appena tollerata, fonte di storie d'evasione o di 'dopolavoristico' diletto, entro modalità previste e sovrintese dalla logica produttiva e passivizzante della realtà capitalista.

Non per caso, Nane Oca viene giudicato strano da quasi tutti gli interlocutori che incontra nel lungo viaggio a tappe che lo vede attraversare per intero i continenti. Appena approdato nella «stranominata Ammerica» (LO 101 e ss.), per esempio, Giovanni incontra la giovane Emily. Il dialogo tra i due è particolarmente indicativo:

- Io mi chiamo Emily, - disse la giovanetta. - E tu?
- Giovanni, - disse Nane Oca.
- Sei romantico? - disse Emily.
- Sì, - disse Nane Oca. - E tu?
- Romanticissima, - disse Emily.

Era bella, magra quanto basta, con gli occhi azzurri e i capelli biondi.

- Ti piace guardare la luna? - disse Nane Oca.
- Moltissimo, - disse Emily.
- Lo sai che c'è andato il cavallo bianco? - disse Nane Oca.
- Il cavallo bianco? - disse Emily.
- È un cavallo del Pavano Antico che parla e vola, - disse Nane Oca.
- Ah! - disse Emily.
- Ti piacerebbe andare sulla luna? - disse Nane Oca.
- Con l'astronave? - disse Emily.
- Col zan zafaràn, - disse Nane Oca.
- Zan cosa? - disse Emily.

[...]

- Sei strano, - disse Emily. - Hai qualche problema di psiche? (LO 101-2)

Nonostante sia «romanticissima», Emily non sembra credere né al cavallo bianco, né alla formula magica zan zafaràn che permette a Nane Oca di viaggiare ovunque voglia. Sulla luna si va solo con l'a-

stronave. Nel mondo della cronaca, come si capisce, rischia di spezzarsi l'incanto di quella lingua che precede il discorso e ogni significato, qui rappresentato dalla formula magica, quasi in *petèl*, con cui si attiva quella specie di teletrasporto magico. Le parole valgono per il loro significato, e cioè per la loro capacità referenziale, smarrendo ogni rimando alla dimensione sorgiva e infantile che ne definisce in verità il potere creatore. Nella cronaca, in altri termini, l'amore-ricerca del Pavano Antico è scisso nelle due componenti che caratterizzano il sentimento nella nostra contemporaneità, e che determinano una forbice esistenziale aperta sugli estremi della perversione, da un lato, e della perenne frustrazione, dall'altro. L'avventura nel lato oscuro è quindi esplorazione di questi due estremi.

Perciò la preoccupazione dello stesso Guido e la sua difficoltà nell'organizzare il racconto appaiono del tutto giustificate:

– Come vedete, – disse il Puliero, – in questa nuova storia c'è molto rischio. E non so proprio come salvaguardare Nane Oca. Il romanzo potrebbe sfuggirmi di mano, come già accadde a narratori molpiù bravi di me che furono travolti dai loro personaggi. (LO 104)

D'altra parte, anche alcuni dei personaggi del magico mondo si mostrano stranamente dubbiosi sulla riuscita dell'impresa, in più di un'occasione. Per esempio la vecchia che compare nelle fasi iniziali del racconto, e che dona a Nane Oca gli strumenti necessari per affrontare la propria sfida (le parole magiche per viaggiare e il baco d'oro), afferma nel primo dei dialoghi decisivi della narrazione che «il Puliero, uomo fantasioso, sta cercando di inventarmi come personaggio decisivo nella nuova avventura del lato oscuro. Ma non so mica se ce la farà» (LO 48). E così anche il coro dei personaggi del Pavano Antico nutre un'inedita paura del lato oscuro, che distingue nettamente questa cantica dalle tre che la precedono. Addirittura lo stesso autore-personaggio Liàngoiu Biascà a un certo punto della vicenda dubita della propria fantasia:

– Non si finisce mai di imparare dalle bestie, – disse Nani Maio.
– Però, – disse l'autore (io), – non esageriamo: le bestie di cui si parla nelle storie di Nane Oca sono immaginarie, mica vere.
– Si vergogni, – disse lo Scarbonasso Serpente. – Noi siamo vere quanto e più di lei, signor barbalache. Come disse una volta dei suoi personaggi quel drammaturgo Pirindillo, anche lui premio Nobel come il Puliero.
– D'accordo, – disse l'autore (cioè io). – Ma sapeste com'è difficile tenere in piedi queste vostre storie per dargli un po' di realtà. (LO 143)

Nonostante la difficoltà di Guido e il pericolo cui Nane Oca è esposto, la vicenda prende presto le sembianze di un percorso consoci-

tivo: si capirà soltanto alla fine il perché. Il viaggio di Giovanni si richiama a ciò che una volta Gilles Philippe ha definito come «paradigma geografico» del *roman philosophique*, ovverosia l'osservazione dello spazio nel «quadro di descrizioni romanzate di popolazioni lontane o immaginarie» (Philippe 2013, 68), e, per converso, nell'ottica di lontani visitatori chiamati ad analizzare luoghi per noi più comuni. Solo che, nel caso di Nane Oca, questo sguardo incrociato coinvolge il rapporto tra due mondi ontologicamente conflittuali. Così nei diversi dialoghi che Nane Oca intraprende nel corso delle sue peripezie, il lato oscuro appare semplicemente come il marchio ineluttabile del mondo della cronaca, con una pericolosa sovrapposizione tra i due aspetti, che sembra confutare, quasi come nel *Candide* di Voltaire, qualsiasi principio ottimistico. Se il male degli uomini fosse connaturato alla realtà della cronaca, la frattura con il mondo del Pavano Antico non potrebbe più ricomporsi, nonostante l'impresa di Giovanni. Simbolo di tutto ciò è allora il denaro, che, difatti, viene scambiato da molti personaggi della cronaca per ciò che Nane Oca chiama il «re del mondo». Il denaro, indiato, reso onnipotente dalla borsa, e di cui il crimine non è altro che un fedele esecutore o un volenteroso carnefice, spinge ad amare il male per il proprio, egoistico bene.

Eppure, nel suo viaggio nella cronaca, Nane Oca non incontra soltanto il male ispirato dal Dio denaro. Dall'America del giornalista John, il quale crede fermamente nella possibilità di dire la verità, all'Africa di Nane Oca nero e del saggio filosofo Ambadebà, che spiegano che «la realtà è furba, e scappa sempre» (LO 132) e che i fatti dipendono da come li si guarda, all'Asia di Anello Mancante e della Grande Anima, che insegnano i misteri del rapporto tra il passato e il futuro, Giovanni conosce la complessità del mondo e la resistenza al male esercitata non soltanto da esseri straordinari ed eroici, ma anche da uomini più che normali. Così l'intero cammino nel lato oscuro, alla ricerca del re del mondo, è infine funzionale alla più importante delle scoperte: il mondo della cronaca e il Pavano Antico sono uniti e comunicanti, ed anzi sono, in un certo senso, la stessa cosa. La testa del Pesce Cavo, delle acque mitiche, coincide infatti con l'estremità inferiore di quel mostro evocato sin dall'inizio del racconto, cioè il Leviatano che è l'approdo ultimo dell'eroe del Puliero. Tocca proprio ad una figura altamente simbolica come Fiore, lo spazzino che Giovanni incontra nella parte finale della sua storia, assolvere alla funzione di re del mondo, e converrà tenere bene in testa questo nome parlante:

accanto a me vedete un uomo di mestiere spazzino. Cantava pulendo le strade e gettando immondizia nella bocca del Leviatano.

«Ma come, - gli ho detto, - sei felice e canti mentre fai questo brutto lavoro?».

«Sono felice perché pulisco il mondo, - mi ha detto. - È un lavoro bello il mio».

E allora ho pensato: «Ecco chi fa il bene - e lo fa per la gioia del bene. Per dar gioia al bene». (LO 201)

E Fiore, novello Virgilio, sarà la guida di Nane Oca all'interno del Leviatano, in un percorso che rinsalda in uno i due mondi sin qui pensati in opposizione tra loro o come l'uno il rovescio dell'altro. Terminato il viaggio nella bocca del Pesce Cavo, Giovanni rientra dalla cronaca nel mondo fantasmatico del Pavano Antico, nascendo due volte, dunque, come dice don Ettore il Parco, al momento del ritorno dell'eroe. Così come la realtà dell'evento e il racconto del Puliero non si distinguono più (LO 197), perché non solo dall'immaginazione è possibile accedere alla realtà, ma pure dalla realtà si può rientrare nell'immaginazione, di modo che le due dimensioni si sostanzino l'una con l'altra, riabilitando la dimensione dello straordinario nella cronaca e dell'ordinario nel Pavano Antico. Così anche il bene e il male sono da pensarsi in un rapporto reciproco, poiché perfino il male, tutto il male che Nane Oca incontra, tra attentati, stragi, omicidi, furti e stupri, può servire alla fine per il bene: entrando nella bocca del Leviatano, la spazzatura del mondo della cronaca riesce infatti dalla bocca del Pesce Cavo, per farsi dominio della fantasia e della poesia. Quella spazzatura può tradursi in immagine, suono e parola del mondo che si regge, per forza di fede, sull'amore mediale e fantasmatico per l'infanzia dell'uomo. Qui, grazie alle storie narrate dal Puliero, giustamente insignito del Nobel dall'accademia di Svezia, il linguaggio resta il luogo dove l'esperienza si fa verità. Qui ogni fine, ogni apocalisse, è un nuovo inizio, come si dice dopo la Straordinaria recita della Fantastica compagnia Dilettantistico Amatoriale della Commedia della fine del mondo, che costituisce il secondo intermezzo. E soprattutto qui, prima di essere un significato, la stessa parola da cui tutto nasce, quella parola che borbotta ancora informe dentro il Leviatano, si fa immagine e musica, come nel canzoniere ricamato di Rosalinda, con cui l'amata contraccambia, nel primo intramezzo, le poesie del *Fioreto* avute in dono, in precedenza, dal Puliero. La parola è allora pensata come ricamo, che permette all'amore di fiorire, crea, letteralmente, immagini fatte di scrittura, di calligrafia, come nella tradizione nobile e marginalizzata del carne figurato e delle *technopaegnia*, da Simia di Rodi a Baldassare Bonifacio, dagli *Juvenilia loeti* al celebre *Coup de dés* mallarmeiano, dai *Calligrammes* di Apollinaire, fino alle tavole parolibere futuriste: «mio amore, mio fior di vento» scrive Rosalinda ricamando nella pagina bianca con le sue parole il profilo dantesco del Puliero «ecco il mio canzoniere per te: | mentre il tuo viso ricamo lo sento | il Dio amore fiorisce in me» (LO 52). Seguono altri venti ricami che si concludono con una rosa: «Del mio nome ecco la rosa | che qui ricamo Gui-

do per te | ancor giovinetta fui d'altri sposa | ma tu soltanto sei fiore in me» (LO 72). E non di meno queste immagini sono suoni e si fanno musica, perché le arti sorelle, come diceva recentemente il padre degli studi di cultura visuale, Tom Mitchell, sono in realtà sempre state un trio, e la letteratura potrebbe essere correttamente considerata come la sorella mediana o mediatrice tra la musica e le arti visive. Così, nel finale, per esempio, «Maria la Bella con l'arpa, Celeste lo sposo con la viola pomposa e Giovanni col violino cominciano a suonare. E tutti cantano, e come partitura seguono le stelle» (LO 217). Tre sorelle omozigote, che occupano un medesimo *continuum* espressivo, e che solo il grande gioco del teatro, come Giuliano sa bene, è capace di sintetizzare a dovere. Un teatro che si fa dimensione assoluta dell'infanzia dell'uomo, luogo della resistenza e dell'immaginazione, rappresentazione sintetica di quell'incorruttibile divinità dei bambini che è il gioco.

Ai cinque sensi, con cui si esperisce il reale, l'ultima avventura di Nane Oca ci ricorda di unire sempre il sesto senso, cioè l'*usmare*, l'annusare col naso e con l'anima, in una salvifica riconnessione di quotidiano e straordinario, di esterno e interno, di fine e inizio, di bisogno e desiderio, in una sutura capace, in altri termini, di riscattare l'uomo da quell'espropriazione dell'esperienza che lo intrappola nell'insoddisfazione permanente, secondo un meccanismo ciclico e ripetitivo di apatia e cinismo. Cos'è il male, del resto, il male che Nane Oca incontra nel mondo, se non questo stesso meccanismo? E l'amore non è forse la risposta al male della cronaca del mondo? Così, questa riunione dei due mondi, trova perfetta allegoria nel parallelo tra le due partite di calcio che conclude la narrazione. La partita tra l'Accademia di Svezia e il Ronchi Palù che ha luogo nel Pavano Antico si rispecchia nell'immagine di quella, pur mitica, ma reale, tra il Fatal Taurino e la Pavante Squadra, partita del mondo della cronaca, tra il Grande Torino, che poco dopo troverà la propria tragica fine sulla collina di Superga, e il Padova. Un mitico 4 a 4, andato in scena domenica 20 febbraio 1949, cui Giuliano Scabia assiste, da ragazzo, e che, molti anni dopo, da Liànogiu Biascà, riconsegna, attraverso la Memoria, madre di ogni musa, alla nostra immaginazione, in un'armonia tra fantasia e realtà da usare come arma contro il male:

- Come possono gli uomini essere cattivi quando esistono tali armonie? - dice Leonino, l'aviatore.
- Bisogna lasciarsi incantare, - dice Maria la Bella.
- E intonarsi con la musica delle stelle, - dice Celeste lo sposo.
- E godersela, - dice la Lumaca Imèga.
- E lupeggiare di godimento, - dice il Lupocane.
- E regnare bene, - dice il Re di Svezia.
- Maria la Bella, Celeste lo sposo e Giovanni, perché non improvvisate un trio? - dice l'autore (io).

- Sì, - dice Celeste lo sposo. - Anche in vista di nuove avventure.
- Viva le avventure! - dice l'asino del Pedròti.
- Viva il Pavano Antico! - dice il Re di Svezia.
- E viva coloro che ci hanno seguito fin qua! - dice Guido il Puliero.
- E viva l'amore, - dice Rosalinda.
- E il lato oscuro, - dice Nane Oca.
- E il lato chiaro, - dice Giostrina.
- E così sia, per omnia saecula, - dice don Ettore il Parco. - E adesso, musica! (LO 216)

Bibliografia

- Agamben, G. [1979] (2001). *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.
- Fauriel, C.-C. (1846). *Histoire de la Poésie Provençale*, vol. 1. Paris: Labitte.
- Mancini, A. (2016). «Baedeker per le Foreste Sorelle». Vallortigara 2016, 59-72.
- Paccagnella, I. (2016). «Il pavano e il padovano di Nane Oca». Vallortigara 2016, 41-57.
- Philippe, G. (2013). «Romanzo e filosofia». Dolfi, A. (a cura di), *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*. Firenze: Firenze University Press, 61-72.
- Scabia, G. (1990). *In capo al mondo*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (2000). *Lorenzo e Cecilia*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (2016). *L'azione perfetta*. Torino: Einaudi.
- Tamiozzo Goldmann, S. (2016). «Introduzione». Vallortigara 2016, 15-18.
- Vallortigara, L. (a cura di) (2016). *Camminando per le foreste di Nane Oca = Atti della Giornata di Studio* (Venezia, 19 maggio 2015). Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.14277/978-88-6969-079-2>.

Per sentiero e per foresta
Percorsi di lettura sul ciclo di Nane Oca
a cura di Laura Vallortigara

I fili del racconto

Tra le «parole cardinali» di Giuliano Scabia

Laura Vallortigara

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

Abstract In the four novels of Nane Oca, Giuliano Scabia reflects on the archetypes that inhabit the deeper layers of the human culture and of his imagination. These images and patterns, such forest, love, adventure, immortality, logos, just to name a few, can be found in the narrative tetralogy as recurring motifs and themes, crafted into the stories of Pavano Antico; these universal images, then, turn out to be “parole cardinali” (‘keywords’), through which it is possible to explore and understand the literary text.

Keywords Literary archetypes. Forests. Immortality. Adventure. Holy Grail. Cosmogony.

Sommario 1 Parole per andare oltre la soglia. – 2 Foresta. – 3 Avventura. – 4 Immortalità. – 5 Metamorfosi. – 6 Una conclusione provvisoria, nel segno di Orfeo.

1 Parole per andare oltre la soglia

In una delle pagine non numerate anteposte al celebre inizio di *Nane Oca* – aperto da quel vibrante e armonico (in senso musicale) «che notte blu scura» (NO 5) – Giuliano Scabia rivolge al lettore un’apostrofe di benvenuto, accogliendolo sulla «soglia» e invitandolo a entrare, a percorrere il racconto.

Il termine ricompare – a conferma della sua gravidanza – anche all’inizio del terzo volume, dove la consueta sintesi dei fatti accaduti nelle precedenti «cantiche» del ciclo è accompagnata da una seconda apostrofe al lettore, con la quale lo si avvisa di trovarsi «sulla *soglia* della rivelazione» (NOR 3; corsivo aggiunto).



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni Veneti. Studi e ricerche 4

e-ISSN 2610-9530 | ISSN 2610-8941

ISBN [ebook] 978-88-6969-420-2 | ISBN [print] 978-88-6969-421-9

Open access

Published 2020-05-29

© 2020 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-420-2/008

93

Vorrei partire da qui, dal varcare la soglia, e fare - come il professor Pandòlo - storia di parole: 'soglia' deriva dal latino *solea*, a sua volta riconducibile a *solum*, 'suolo, terreno' ma anche 'pianta del piede', quasi a suggerire l'idea stessa dell'attraversamento, una sorta di invito a compiere il passo decisivo che ci consente di fare esperienza del mistero che si apre al di là di essa.

La portata mitico-simbolica della soglia e il carattere sacro che tradizionalmente connota porte e varchi ben si prestano a designare il racconto come spazio separato, un territorio magico - Magico Mondo - che è «luogo del tutto possibile», come insegna il Puliero nel discorso del Nobel: «un altro mondo», ovvero «nient'altro che il completamento di questo» (NO 185). Come ogni passaggio liminare, anche questo transito non è esente da una certa intrinseca pericolosità: «l'altro mondo» - confessa ancora il Puliero - «mi fa un po' paura. Non ci farà perdere la testa? È difficile, a volte, tornare alla realtà» (NO 185).

Gli avvertimenti sui rischi cui la mente si espone, quando si addentra nell'«incantamento» e nelle finzioni del racconto, ricorrono con frequenza nella tetralogia narrativa: il pericolo è di non saper poi distinguere, con esiti catastrofici, fra realtà e immaginazione, arrivando a fare, come ricorda don Ettore il Parco, «la fine di don Chisciotte e di quegli utopisti rovinamondo e rovina se stessi» (NO 117).

L'immagine della soglia mi sembra poi produttiva anche su un altro fronte, vale a dire quello della scrittura, che in *Una signora impressionante* Scabia definisce come «un atto corporeo», «un agone del corpo con la parte più profonda di noi»: il passaggio (l'attraversamento) sarà qui da intendersi in senso verticale, perché ciò che la scrittura chiama in scena è «un qualcosa che non so», «che sopra-viene da sotto» (SI 27).

Anche l'autore, dunque, è chiamato a varcare la soglia e a intraprendere un viaggio tra le proprie parole profonde, tra quelle «cellule mitiche», cioè, che in un appunto conservato presso l'archivio fiorentino Scabia definisce «parole cardinali».¹ Sono i nuclei intorno ai quali è andato sviluppandosi lo scavo paziente della scrittura, con l'ascolto delle voci del mondo sottostante (cf. lo scritto *Chi è la voce?*, T 19-27) e con l'interrogazione mai conclusa degli archetipi sedimentati, in una densa stratigrafia, nel nostro immaginario.

Le parole cardinali («sono parole forti, misteriose», scrive ancora Scabia nell'appunto, «deposte nella mente e forse diverse per ognuno di noi») delineano un percorso che ci conduce oltre la soglia, nel laboratorio della scrittura di *Nane Oca*; tuttavia, va precisato che tali nuclei non sono di esclusiva applicazione o pertinenza narrativa,

¹ Firenze, Archivio privato di G. Scabia, faldone *Lato oscuro di Nane Oca*, Carta ms. senza titolo.

ma attraversano l'intera produzione dell'autore, confermando la sostanziale unitarietà di narrazione, poesia e teatro, declinazioni complementari e ugualmente necessarie di un medesimo esercizio di auscultazione di sé e del mondo.

Un primo provvisorio elenco, di mano autoriale, comprende lessemi caratterizzati da una notevole densità culturale: tra le sue «parole cardinali», Scabia inserisce *amore, viaggio, fuga, foresta, cavaliere, selvaggio, libro, manicomio, poesia, teatro, cavallo, utopia*, a cui si potrebbero aggiungere almeno *gioco, immortalità, logos, avventure, memoria, bestie e metamorfosi*.

Interrogare le «parole cardinali» significa confrontarsi con immagini, temi e motivi radicati nel profondo del nostro immaginario e confluiti in quello che Tolkien chiamava «il calderone del racconto» che «continua a sobbollire senza interruzione» ([1964] 2000, 35): se ne ricava una sorta di prontuario, ancorché non esaustivo, una traccia con indicazioni di cammino per non perdersi nelle foreste del racconto.

Nelle pagine che seguono, si tenterà dunque di ripercorrere alcuni dei molti fili che si intrecciano in questa saga raffinata e complessa, ponendo attenzione al cospicuo serbatoio di materiali - mitici, antropologici e letterari - che in Scabia non è mai patrimonio inerte, recuperato in modo artificiale o accessorio, come allusione colta, ma che interviene come reagente al livello profondo della scrittura, coniugandosi con le tracce del vissuto e con «l'immaginazione della città Pavessa» (SI 168) nella rielaborazione letteraria.

2 Foresta

Spazio archetipico fondamentale del mito e della fiaba, la foresta è il luogo di un diffuso e ambivalente immaginario collettivo, teatro di prove e di incontri spaventosi, ma anche di percorsi di crescita e di redenzione (cf. Harrison 1992). Nelle fiabe tradizionali è solitamente «fittissima, buia, misteriosa, un poco convenzionale, non del tutto verosimile» (Propp [1946] 2017, 167); spesso l'eroe che la attraversa è chiamato a fronteggiare insidie e pericoli che vi si annidano all'interno e che fanno della foresta il luogo dove avvengono i riti di iniziazione.

È soprattutto nel romanzo cavalleresco medievale, come osserva Boitani, che la foresta verrà investita di un ruolo strutturale e simbolico di grande rilevanza, diventando «spazio dell'avventura, dell'incontro, della perdizione, della follia, dell'inselvaticimento» (2003, 453): l'attraversamento della foresta rappresenta un momento tipico della narrazione, segna l'inizio di ogni avventura.

Nei romanzi del ciclo pavano la foresta è misteriosa, ma non fa mai paura, nemmeno a chi la percorre di notte; è fatata, ma non convenzionale (Scabia vi immagina «faggi, ailanti, castagni, robinie, fras-

sini, tigli, platani», FS 31) ed è animata dagli occhi e dalle voci delle bestie: «quando sono fra queste piante» – commenta Guido il Puliero – «ho l'impressione che tutto, nel vasto mondo, sia in cammino verso qualcosa che è in ogni essere, vivente e non vivente – ma che non siamo in grado di capire» (FS 31).

Nella Pavante Foresta vivono l'Uomo Selvatico innamorato di suor Gabriella e l'eremita Silvano con Elia e le altre spose, e tra gli alberi, celati anche alla luna, Guido e Rosalinda vivono «l'estasi dei perfetti amanti» (FS 53): la foresta è dunque il luogo dove l'amore si manifesta, gaio e senza giudizio, ancorché irregolare e poligamo.

Nella foresta si danno convegno i briganti con il loro giudice condannatore Giuseppe Chimelli e si incontrano il conte Novello e il conte Chiarastella «in abito da caccia, con cappello e fucile» (FS 40); dalla foresta giungono, infine, gli attori della Fantastica Compagnia Dilettantistico Amatoriale, che nel terzo romanzo del ciclo vengono sorpresi dall'«autore (io)» mentre, proprio tra gli alberi, con il bosco come «teatro perfetto», provano *La commedia di orchii da sangue* – e sarà forse con la shakespeariana foresta di Birnam negli occhi che uno degli attori esclama, riferendosi alla scena della battaglia, «è grandiosa. Sembra Macbetto» (NOR 29).

Mi pare poi significativo che il racconto delle *Straordinarie avventure di Giovanni Oca alla ricerca del momòn*, romanzo inedito e frammentato scritto dal Puliero, si apra e si chiuda nel segno della foresta, con un «prologo nel bosco» che introduce Celeste proprio mentre suona la viola pomposa in una radura ai margini della selva, incantando – come Orfeo e come farà Lorenzo, protagonista di *In capo al mondo* (ciclo dell'eterno andare) – «le piante, le bestie e soprattutto le fate» (NO 27), a cui corrisponde, in chiusura, il *Frammento delle foreste sorelle* (NO 201-3) letto dal Puliero all'autore, preludio di nuove (boschive) avventure. Anche il racconto, in questa prospettiva, è una foresta, estesa all'infinito da ogni lato.

Consapevole della densità semantica della *silva*, Scabia ne recepisce la ricchezza simbolica fino a farne spazio privilegiato delle avventure (potenzialmente infinite) di Giovanni e del conte Chiarastella, annunciate al termine del primo romanzo e più estesamente narrate nel terzo tempo del ciclo:

- Questo sentiero proseguendo, – disse il conte, – si arriva lontan lontano alle foreste sorelle.
- Le foreste sorelle? – disse Giovanni.
- Devi sapere, bambin mio caro, – disse il conte, – che dove finisce la Pavante Foresta subito ha inizio una foresta sorella, e di sorella in sorella si arriva in capo al mondo.
- Ma come sono le foreste sorelle? – disse Giovanni.

- Quantomai fate, - disse il conte, - e tutte molto magiche. Ognuna ha i suoi briganti, eremiti, folletti, fate, talvolta cavalieri e bestie le più varie e le più strane. [...]
- O conte Chiarastella e Bragheónte, - disse Giovanni, - portami nelle foreste sorelle.
- Ti porto sì e anche subito, - disse il conte. - Vedrai che castelli, che maghi, che serpenti Scarbonassi e draghi. Nelle foreste sorelle c'è tutto quello che puoi immaginare e anche ciò che non immagineresti mai. (NO 202)

Nelle *Foreste tralasciate* lo scenario boschivo si conferma spazio immaginale assai fertile, teatro di prove e di avventure, di prodigi e di incontri meravigliosi, da Tepoimajnàrte, «mostro respirante», ai poeti appollaiati, a Orfeo, alle vacche beate: da ogni incontro Nane Oca trae un insegnamento, riceve una rivelazione, fino alla *Foresta del sole*, dove, nel ricordo forse della «divina foresta spessa e viva» (*Purgatorio* 28, v. 2) collocata da Dante alla sommità del monte del Purgatorio e dove avviene l'incontro prima con Matelda e poi con Beatrice, a Giovanni appare la madre, Maria la Bella, che lo invita a salire su una barca d'oro - la barca del Sole - che è insieme coppa e culla, un carro del Teatro Vagante che li riconduce proprio là da dove erano partiti e dove gli amici li stanno aspettando.

Il valore simbolico delle foreste attraversate da Nane Oca e dal conte Chiarastella viene confermato dalla loro esplicita e dichiarata appartenenza all'universo dell'affabulazione, come si legge nella *Foresta dove Dio finalmente si svela*:² le foreste sorelle sono «infinite» e «non si finisce mai di andarci» (FT 23), come ci ricordano Giovanni e il conte, perché infinite sono le immaginazioni e le storie che esse contengono o possono contenere. Foresta è allora «anche ogni persona, bestia, pianta, sasso» (NOR 129): tutto è narrazione, teatro di voci che e-vocano e in-vocano, scrive Scabia nel *Tremite*, «logos a cui tutto appartiene» (T 86).

3 Avventura

«L'orizzonte dei racconti è sempre il destino» - scrive Scabia - «pre-stabilito per tutti fin dalla prima parola pronunciata» (2006, 291). In fedele osservanza a questo principio, la prima parola imparata da Nane Oca non può che essere *momón*: «Tu lo troverai sicuramente il vero fa-

² «O foreste del mondo, sorelle abitate dai sogni, tu Foresta Guasta, e tu Foresta Ombrosa, tu, Foresta Ardena, e tu, Giungla Nera, e tu selva d'ogni selva, Selva Oscura: ecco che il conte d'amore e Giovanni sono di nuovo in cammino dentro di voi» (FT 54).

tato momón» - assicura infatti Maria la Bella - «È il regalo che ti faccio per fortuna e destino» (NO 34; corsivo aggiunto).

La ricerca del magico *momón* rappresenta - nel primo tempo del ciclo - l'obiettivo verso il quale convergono le molteplici «straordinarie» avventure vissute dal protagonista. Lo spazio dell'avventura conoscerà nei volumi successivi un significativo ampliamento, sia nel numero dei personaggi coinvolti (si pensi all'indagine sulla sparizione di suor Gabriella che in *Foreste sorelle* interessa pressoché per intero abitanti e creature del Pavano Antico), che nell'ambientazione: sono pur sempre avventure, ancorché tremende, quelle vissute da Giovanni nel suo «viaggio nella cronaca del mondo» (LO 34). È facile osservare come la struttura dei romanzi risponda ad un principio di addizione potenzialmente infinita: organizzata per episodi e frammenti di per sé autonomi, la progressione della storia è affidata alla ripetizione di uno schema base, secondo il quale il protagonista Giovanni e/o altri personaggi sono coinvolti in incontri dai quali traggono informazioni o insegnamenti.

Applicato, seppur con alcune differenze, nella costruzione di tutti e quattro i romanzi della tetralogia, lo schema risulta maggiormente incisivo nella prima parte del ciclo, dove le diverse avventure vissute dal protagonista si inanellano a suggerire una lettura della vicenda come percorso di conoscenza e di iniziazione.

Tra i materiali attivati nello spazio dell'elaborazione narrativa forte è la componente fiabistica. Uno dei segni più espliciti di questa presenza è l'episodio intitolato *Come Giovanni fu messo nel sacco ma venne magicamente liberato* (NO 45-8).

Il passo rientra nel racconto dell'infanzia del protagonista e si inquadra entro coordinate che appartengono chiaramente al mondo della fiaba: lo rivelano non solo alcuni tratti stilistici scoperti, come l'adozione di formule basate sulla ripetizione, tipiche del genere, come «passettin passettino», «cammina cammina», la riproduzione onomatopeica e accentuata dei passi dell'uomo col sacco («Totòc!»), ma la stessa situazione narrativa, tipica della fiaba popolare, con le sue innumerevoli varianti, da Pierino Pierone messo nel sacco dalla Strega Bistrega, fiaba friulana inserita da Calvino nella raccolta delle *Fiabe italiane*, alla versione toscana della stessa, con il bambino Buchettino, rapito e poi fortunatamente sfuggito all'orco che lo aveva messo nel sacco (cf. Calvino [1956] 1985, fiaba 37).

L'episodio, come detto poc'anzi, appartiene ad una serie di avventure che caratterizzano l'infanzia dell'eroe: Giovanni incontra creature fantastiche (il Lupocane, l'uccello del malaugurio, NO 36-40), viene inghiottito da un mostro marino (il Pesce Baúco, NO 41-5), rischia la vita (*Come Giovanni cadde nel Canal Morto e come fu salvato da Maria Panciadiscucita*, NO 51-4), conquista il suo posto nel gruppo sociale di riferimento (NO 75-7), scopre l'amore: apprende cioè, in una sorta di 'fantastico' tirocinio, quella che Calvino definiva «la

spiegazione generale della vita», in «un catalogo dei destini» ([1956] 1985, 13) che contiene naturalmente anche il suo.

Le carte conservate in archivio presentano, rispetto al quadro che abbiamo appena delineato, alcune significative differenze. Appunti e stesure intermedie documentano innanzitutto un sistema onomatistico non ancora del tutto stabilizzato, che conoscerà aggiustamenti progressivi fino alla scelta del corpus adottato nella versione finale a stampa (limitando qui l'esemplificazione al solo antroponimo di Guido il Puliero, si potrà osservare un'oscillazione tra l'iniziale Barbino Calvi Calvi, «un signore di campagna con molti legami in città», «colto e con una buona biblioteca»,³ l'intermedio Cristiano, soprannome Puliero o Barbino, forse un omaggio all'amico narratore Cristiano Contri, dedicatario di *Nane Oca*, fino al definitivo Guido). I materiali d'archivio rivelano inoltre come la ricerca del *momòn* non fosse l'unico compito affidato «per fortuna e destino» a Giovanni: «Voglio trovare il momòn e la tecia fersora»,⁴ risponde infatti Nane Oca al Lupocane che gli chiedeva che cosa volesse fare da grande. Il termine indica, tecnicamente, una padella per friggere, ma la sua natura di oggetto magico viene confermata dall'uso che ne fa Maria la Bella («la usavo come specchio, quand'ero fata») e dalla sua sparizione; riapparirà, in una fantasmagorica visione finale che chiude il romanzo, in mano a due vecchi «molto gioiosi», «con il viso dipinto di nero», divenuta recipiente per il dolce e fatato *momòn*. Confluiscono qui materiali legati ai riti del Carnevale di Palù del Fersina, nella valle dei Mocheni, visitato da Scabia negli anni 1975-76 e 1988, dove ancora oggi *der bètscho* e *de bètscha* (i due vecchi) compiono l'attraversamento propiziatorio del paese dal maso più alto, Vròttn, fino alla piazza, durante il quale avviene il lancio delle *tece* e la distribuzione della torta magica, benaugurante e ritenuta 'antivipera'. Affondano forse qui le radici dello scabiano *momòn*, divenuto poi il succo delle «foglie dolci e garbine» (NO 141) dell'albero della vita, in piazza dei Frutti, e che in quella prima versione manoscritta è invece rappresentato ancora come dolce, «una torta trapunta di perle che parevano stelle».

Questa breve ricognizione sulle componenti fiabesche della tetralogia non può tralasciare di considerare, almeno per rapidi accenni, l'ultimo romanzo della saga. Nel *Lato oscuro di Nane Oca*, quasi

³ Così lo descrive Scabia in una carta ms. che reca come titolo *Parole roverse* e che rappresenta forse la prima versione di *Nane Oca*: «In una villetta del pavano antico, nel bel mezzo d'Italia/d'Europa, viveva e sempre vivrà il Barbino Calvi Calvi. È un signore di campagna con molti legami in città, colto e con una buona biblioteca [...]. Il Barbino ha 60 anni - è magro, con la barbetta e sogna molto: molto legge e molto scrive, limando e cancellando. Ha un romanzo a cui lavora da anni - e spera di pubblicarlo» (Archivio privato di G. Scabia, faldone di *Nane Oca*).

⁴ Archivio privato di G. Scabia, Carta ms. *Apparizione del Lupocane*.

a voler bilanciare la gravosità del reale, con le sue «trucitremende storie di cronaca» (LO 40), Scabia affida il difficile inizio della narrazione alla levità di un contesto marcatamente fiabesco: vi appartengono la «cassetta di legno sghemba e rovinosa, roscata dalle intemperie» (LO 23), sul margine fra il Pavano Antico e il mondo fuori, e l'incontro con il donatore, la misteriosa e saggia «vecchia» che insegna a Giovanni la formula dello zan zafaràn momón e gli fornisce il magico baco d'oro;⁵ poco dopo Giovanni verrà nuovamente messo nel sacco (LO 37), ma questa volta non potrà contare sull'intervento delle fate e del Salbego. Liberato dai suoi stessi rapitori, i feroci Britola, Brinca e Ocidadò che gli hanno iniettato «il veleno», Giovanni dovrà compiere per intero il suo viaggio nel male del mondo, tra «prove quasi mortali» (LO 27): riemerso, al termine delle molte peripezie, dalla bocca del Pesce Cavo (altro mostro marino!), viene accolto dalla madre che non può che riconoscere, al termine di un percorso di formazione forse giunto a definitivo compimento, che ormai Giovanni è «diventato grande» (LO 198).

4 Immortalità

Le avventure sono, per loro stessa natura, infinite, e infinito - assicura il racconto - è anche il tempo a disposizione dei personaggi della saga e dei lettori, resi immortali dal magico elisir contenuto nella bottiglia diatreta. L'immortalità rappresenta un *fil rouge* che attraversa l'intera tetralogia, vero e proprio archetipo condensato nell'immagine dell'elisir di lunga vita.

Se nel primo romanzo del ciclo l'immortalità viene elargita ai soli personaggi che in piazza dei Frutti hanno gustato le foglie «dolci e garbine» dell'albero della vita, nelle *Foreste sorelle* il dono viene esteso anche ai personaggi del secondo livello narrativo e ai lettori, invitati ad entrare «qui dove c'è il trattino, dove c'è la parentesi» (FS 186).

Con uno scarto ironico Scabia rilegge il motivo dell'elisir legandolo alle proprietà fertilizzanti del letame, vera e propria parola-talismano declinata nelle sue molte varianti dialettali da una bizzarra e profetica Vacca Mora, in dialogo con l'Asino del Pedròti (FS 91-2): alla più repellente delle secrezioni, simbolo del residuale e dello scarto, viene attribuito - seppur attraverso un processo di distillazione - un inusuale potere salvifico e d'elezione. In questa prospettiva, allora, il letamaio dei Gu, già luogo di delitti e di misteri, acquista un'ulteriore connotazione,

⁵ Una stesura intermedia, conservata tra le carte d'archivio, presenta al posto del baco d'oro tre ovetti fatati: il primo racchiude «un filo d'erba zaga», che garantisce un teletrasporto immediato, il secondo «una foglia d'erba glot», che risolve qualsiasi problema di comprensione linguistica e il terzo, infine, «l'erba Legrenza», poi corretto in «erba Fasparire»: guarisce ogni ferita e rende invisibili.

rivelandosi - con un sovvertimento della simbologia legata all'acqua e alla fonte - quale sorgente dell'immortalità. Ecco che allora il basso materiale e corporeo a cui appartengono «liquami, letami e laúmi» è principio di vita e di rinnovamento, attraverso un processo di incesante trasformazione in cui «tutto sparisce ma poi sempre ritorna»:

vuoi essere vivente diventando terra, vuoi stella diventando sasso raffreddato, vuoi cacca diventando frumento o fiore o pianta. Negli infiniti mondi tutto è uno e molti. L'uomo, anche lui, scomparirà per diventare pipì di mosca, atomi, bollicine. Per quante glie-ne fai, però, il tutto è indistruttibile. (FS 41)

Il filo dell'immortalità si intreccia con quello della *quête* e in particolare con il tema della ricerca del Graal. Introdotto per la prima volta in letteratura da Chrétien de Troyes, il Graal rientra, tipologicamente, come osserva Franco Cardini, «nella grande serie degli 'oggetti magici' dono dell'Altro Mondo e che producono inesauribili ricchezze» (1997, 17).

Il termine, di derivazione celtica, indicava in origine un recipiente, una sorta di piatto, leggermente profondo e abbastanza largo da contenere grossi pesci o cacciagione (forse una sorta di *tecia fersora?*); in seguito, com'è noto, il Graal fu trasformato in coppa, vaso o calice, con il quale Giuseppe d'Arimatea avrebbe raccolto il sangue di Gesù. Proprio come la bottiglia diatreta immaginata da Scabia, il Graal, com'è noto, era in grado di assicurare a chi lo avesse trovato il dono dell'immortalità.

Il parallelo viene apertamente suggerito in occasione dell'avvio della grande indagine che coinvolge tutti i personaggi:

Al tempo dei cavalieri, - disse il capitano Adcock - in riunioni come stasera si discuteva del Santo Graal. [...] - Che Suor Gabriella sia andata in cerca del Graal? (FS 85-6)

In questa prospettiva, la saga di Nane Oca è allora, per diretta ammissione del suo autore, anche l'ultimo romanzo del ciclo di re Artù, presente - sotto mentite spoglie - nella figura del capitano Adcock, al secolo Charles Adcock, calciatore inglese, attaccante del Padova negli anni del secondo dopoguerra. La rivelazione (FS 201) è preparata da una serie di indizi disseminati nel testo, a partire dall'apparizione del personaggio, nominato e subito materializzatosi in casa del Puliero (FS 22-3).

Va osservato che nonostante la sua comparsa tardiva dentro la saga di Nane Oca - non c'è traccia di lui nel primo romanzo - l'inizio della sua permanenza nel camino viene fatto risalire alla notte della nascita di Giovanni, quando il celebre capitano era stato attirato «da un andarvenire di fate» (FS 23). *For, faris, fatus sum, fari*: «tutto ciò che si dice è fata», siamo sempre dentro un'immaginazione. Altri

indizi (riferimenti al Graal, ai temi della gentilezza e dell'amore, frequenti e iperboliche lodi al calcio, inteso come espressione dell'armonia del mondo e suprema prova di cavalleria, e il disegno inequivocabile della «tavola(tonda)» di FS 193) avvertono il lettore accorto, fino alla rivelazione conclusiva dell'identità del capitano Adcock e al suo discorso sulla bellezza, che anticipa una riflessione ben più estesa sulla cura della terra («godiamoci il giardino - e abbiamone cura», FS 202) che nel *Lato oscuro* verrà affidata alla figura di Fiore.

5 Metamorfosi

Immortalità e metamorfosi. I due temi sono, di fatto, strettamente collegati. Scabia sembra individuare quale principio fondamentale della vita indistruttibile la trasformazione: tutto muore e rinasce, nel ciclo incessante della rigenerazione.⁶ Lo sa zio Ade, che continuamente rinnova a un Dio-Orecchion «seppia dei cieli», con il suo ingegneristico progetto depurativo, la creazione, ma lo scopre anche Nane Oca, che con Fiore, nell'ultimo romanzo del ciclo, vede sfilare, nel vorticoso Leviatano, tutte le civiltà del passato, con le loro città e i loro abitanti, travolte dalla Storia (LO 188).

Nei *Canti del guardare lontano*, terza raccolta poetica dell'autore, apparsa per Einaudi nel 2012, si legge il *Canto del trionfo sulla morte* (CGL 91-9). Mi permetto di ricordarlo qui perché ben sintetizza l'intreccio dei temi che stiamo dipanando. In questo testo, il poeta immagina di scontrarsi in battaglia con Ades, il dio degli Inferi (sappiamo, dalle *Foreste sorelle*, che zio Ade non è né diavolo né demone, ma solo l'aspetto oscuro, non luminoso, del dio luminoso che è Zeus, FS 55). Al culmine dello scontro, il dio infero deve dichiararsi sconfitto:

Le vostre pompette e manovelle
guerre, stragi, macchinette,
superbia, vecchiaia, cancherume,
tutto nel mio regno fa pattume!

E io:
Cane, porccone, assassino, infinita
mente preme la piena della vita!

⁶ Il principio viene ricordato da Scabia anche a proposito delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove il messaggio dell'incessante trasformazione della materia (e della vita) viene affidato a Pitagora: «nulla scompare, bensì muta, rinnova l'apparenza; e noi chiamiamo nascere l'incominciare ad essere altro da ciò che prima fu, e morire il cessare di essere la medesima cosa» (*Metamorfosi*, 15, vv. 254-257). Il passo si legge nell'«Introduzione» scritta da Scabia al *Catalogo della mostra* dell'amico Vittorio Basaglia svoltasi a Sesto al Reghena nel dicembre 1995 (ora in Tamiozzo 1997, 99, da cui si cita).

[...]

E lui:

Solo la morte ovunque fiorisce:
il divorar la vita qui dentro mai finisce!

E io:

L'hai detto, cane, non finisce
perché la vita dalla morte rifiorisce! (CGL 95-6)

Al pari di bene e male, sempre compresenti nella visione del mondo e nella poetica dell'autore, anche vita e morte non sono che le due facce di un medesimo e inarrestabile movimento. Questo non significa che all'uomo siano concesse infinite possibilità di rigenerazione: l'uomo - osserva Scabia nella bella intervista con Isabella Maria pubblicata nel 2016 - «è solo un aspetto del vivente. Noi corriamo il pericolo continuo di uscire di binario, dobbiamo stare attenti» (Maria 2016, 210). «Anche se una specie finisce, però» - continua Scabia - «ce n'è un'altra che viene, e comunque non finisce la materia, che ha in sé il vivente».

Metamorfosi, infine, è anche e soprattutto l'amore, di cui è simbolo Afrodite, grande madre e dea gioiosa e generatrice, che ha «il segreto nel nome», come leggiamo in una magnifica *Lezione magistrale del prof. Pandòlo sulla bellezza delle lingue*, espunta dalla redazione finale del secondo romanzo e conservata tra le carte dell'autore: «Ma ecco - spiega il prof. Pandòlo - [...] sorge dal mare la dea: è il nome dell'acqua mentre evapora e diventa nube. Un nome di metamorfosi».⁷

L'amore è senz'altro il motore profondo della tetralogia. C'è l'amore di Guido per la sua Rosalinda, di Nane Oca per Giostrina, di Silvano per Elia - poi esteso alle altre spose - di Suor Gabriella e dell'Uomo Selvatico (ma alcuni accenni misteriosi, disseminati nel primo libro, ci rivelano una suor Gabriella inizialmente innamorata di Guido: un filo interrotto del racconto). È un amore risanatore, gaio, senza peccato, è l'eros come *vis generandi*, gioco e forza di vita, la stessa che spinge i fiori a sbocciare.

Si può allora immaginare una cosmogonia tutta nel segno di Eros, come ci viene rivelato nella *Foresta dell'Amore Oco*, dove l'Oco con le ali d'oro, creatura «stramitica» (FT 65), altri non è che il dio Amore, autore della creazione. L'immagine archetipica dell'uovo cosmico, attestato presso numerose civiltà antiche, dai Celti, ai Fenici, ai Greci, ai Tibetani, viene qui ripresa da Scabia per svelare la natura divina di Giovanni, che «in quanto Oca» è fratello del dio Amore-Oco. Viene inoltre confermata la forza generatrice dell'amore, perché

⁷ Archivio privato di G. Scabia, faldone *Foreste Sorelle*, *Lezione magistrale del prof. Pandòlo sulla bellezza delle lingue*. La si legge ora in appendice a Vallortigara 2019, 107-9.

diversamente dalla creazione cristiana, quella dell'Oco-Amore non può mai dirsi conclusa ed è invece continuamente rinnovata: «bisogna sempre ricominciare da capo e rimettere nella vita la voglia d'amore. È il gioco più bello del mondo» (FT 67).

6 Una conclusione provvisoria, nel segno di Orfeo

Mi avvio a conclusione, nel segno di Orfeo.

Orfeo è il poeta per eccellenza, colui che suonando la cetra ammalia non solo gli animali selvatici e le piante, ma anche il dio dei morti, dal quale - com'è noto - ottiene il permesso di ricondurre alla vita l'amata Euridice: nel tentativo di superamento della morte raccontato dal mito, l'amore può sperare di rifondare la vita, proprio come avviene, con innata fiducia, nel rinnovarsi dei cicli stagionali della natura. Ma Orfeo è - come Giovanni, come Dioniso - un nome maschera, che racchiude al suo interno altre storie, altre visioni: ecco che allora in Orfeo c'è Celeste lo sposo, che suona la viola pomposa incantando piante, fate e animali, c'è Lorenzo, che in *Lorenzo e Cecilia* suona il violoncello nella lussureggiante giungla indiana davanti agli animali selvatici, ma c'è anche Guido il Puliero, che scrive poesie e con altrettanta sapienza coltiva i suoi fiori, c'è l'Uomo Selvatico e c'è Fiore, che accompagna con il canto il suo lavoro.

Orfeo nasconde dunque il racconto dell'addomesticamento, del paziente lavoro di accudimento degli animali, della costruzione delle case, delle tecniche di coltivazione e di innesto delle piante; e del resto lo si dice apertamente, nella *Foresta del poeta Orfeo*: «la poesia non è nata con la puzza sotto al naso come si ritiene nelle accademie dei prufissuruni - ma terra terra, a scopo curante, addomesticante e lavorante» (FT 51). Poesia è dunque per Scabia il *canto-incanto* che accompagna il rinnovamento, azione costruttrice di nuove *polis*, di nuove comunità di ascolto e relazione, lì nella foresta dalla quale eravamo partiti, come nella casa del Puliero, dove gli amici raccolti a veglia, in un interminabile *filò*, sono in attesa di ascoltare la prosecuzione del racconto e dove chi scrive una poesia, la scrive per leggerla e dividerla con gli altri.

Poesia come legame, dunque, cioè *logos*: ma tutto ciò che si lega è Logos, anche «gli atomi di idrogeno ed elio che legandosi hanno dato origine all'Universo» (NOR 120). Noi, però, lo sapevamo già, memori dell'ascolto di quanto rivelato dall'usignolo Lucilla: «l'universo non è altro che un insieme di racconti» (LO 195).

Bibliografia

- Boitani, P. (2003). «La foresta». Moretti, F. (a cura di), *Il romanzo*. Vol. 4, *Temi, luoghi, eroi*. Torino: Einaudi, 449-63.
- Calvino, I. [1956] (1985). *Fiabe italiane raccolte e trascritte da Italo Calvino*. Torino: Einaudi.
- Cardini, F. (1997). *Il Santo Graal*. Firenze: Giunti.
- Harrison, R.P. (1992). *Forests: The Shadow of Civilization*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Maria, I. (2016). *Un altro presente è possibile. Percorsi di resistenza creativa*. Torino: EDT.
- Propp, V.J. [1946] (2017). *Le radici storiche dei racconti di fate*. Trad. it. C. Cloisson. Introduzione di A.M. Cirese. Torino: Bollati Boringhieri.
- Scabia, G. (2006). «Fata filata (il tesoro dei racconti)». Morbiato, L. (a cura di), *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Padova, 1-2 aprile 2004). Firenze: Olshki, 289-92.
- Tolkien, J.R.R. [1964] (2000). *Albero e foglia*. Trad. di F. Saba Sardi. Milano: Bompiani.

Per sentiero e per foresta
Percorsi di lettura sul ciclo di Nane Oca
a cura di Laura Vallortigara

Dialogo in pubblico con Giuliano Scabia

Silvana Tamiozzo Goldmann
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The dialogue between Giuliano Scabia and Silvana Tamiozzo starts from the latest novel of the narrative quadrilogy, *Il lato oscuro di Nane Oca*, and the anthology *Una signora impressionante*, both released in 2019. Training and first readings, poetry, theatre and, of course, the language, true protagonist of Scabia's stories, are the subject of this special meeting with the author which concluded the conference.

SILVANA TAMIOZZO La prima cosa che mi viene da dire è che dietro a Giuliano Scabia, e attorno a lui, c'è un vero popolo di studiosi, di lettori e di ascoltatori che in qualche modo ha inventato e allevato lui stesso, questo «gioioso cavaliere trascendentale» (formula che rubo subito a Ernestina Pellegrini e farò mia d'ora in avanti perché è bellissima).

Insomma, basta guardare le sue opere e i suoi scritti del tavolo accanto: il più recente, che mi è caduto in acqua a Venezia, ma che ho recuperato è *Una signora impressionante*, oppure, se andiamo un po' più indietro, *Il tremito* (2006) che resta una base importante per comprendere la sua poetica, per non dire di altri autocommenti d'autore che svolazzano nei posti più impensati.

Se attraversiamo questo suo sentiero e quello dei suoi romanzi, delle sue poesie, del suo teatro, noi riconosciamo persone e nomi che lo hanno studiato, che lo hanno accompagnato nel suo cammino, a volte semplicemente come ascoltatori, spettatori partecipi, a cui Giuliano ha insegnato l'arte dell'ascolto, e magari a loro volta lo hanno ispirato.

Ma «la lingua chi la tiene a bada»? dice il Puliero (LO 160): «Nelle storie soprattutto scrivendole si esce dal tempo», sembra rispondere a distanza «io l'autore» parlandoci del suo mondo alternativo fuori dal tempo.

Siamo alla quarta e ultima tappa (ultima? Non ne sono così sicura, anche se devo dire, con Morbiato, che ha colpito molto anche me che nel *Lato oscuro* compaia per la prima volta la parola «fine»). Arrivati fin qui, proviamo a distendere, come un arazzo, davanti ai nostri occhi l'intera quadrilogia.

Cosa si vede? Si vede soprattutto una felice complessità di intarsi in bilico tra innovazione, sperimentazione e passaggio ad un'altra stagione poetica e stilistica, ad altri disegni: il vento della neoavanguardia si sente che ha soffiato su una parte rilevante della sua opera (l'ha ben vissuta e non librescamente) ed è riconoscibile nello stesso subbuglio di suoni, di cromi, di parole dritte, di parole roverse le cui vibrazioni non cessano, semmai hanno cambiato timbri e ritmi.

Ma poi - e adesso mi rivolgo a lui - c'è questo tuo fondo che io dico 'soave', tutto veneto e padovano, Giuliano, che rende memorabile la lettura, lo si ritrova, per restare al *Lato oscuro*, nel *Canzoniere ricamato* di Rosalinda. Ed è un retaggio a mio avviso ancestrale, un retaggio che c'è anche in Zanzotto e che io sento presente in voi veneti ben più che nel Caproni richiamato da Colussi: è un retaggio contadino, che viene fuori lessicalmente, sintatticamente, viene fuori nelle filastrocche, dappertutto. Zanzotto lo fa emergere più nevroticamente, e sono lampi che riempiono di stupore; lo troviamo in Meneghello e in altri veneti e non mi riferisco alla tradizione letteraria: lo rivedo in questi filò che entrano nelle vostre opere, sì, un eterno filò che rilancia storie su storie, riprese su riprese, e questa è la prima cosa che vorrei che tu commentassi.

GIULIANO SCABIA Cioè?

TAMIOZZO Cioè tu lo riconosci in te questo sostrato? Non cominciare a mettermi in difficoltà... Come lavora in te? Ad esempio in Zanzotto lo troviamo nel personaggio di Nino... Zanzotto che tra l'altro io trovo presente in te soprattutto per quanto riguarda *Fosfene*; i fosfene - lo dico a voi studenti - sono quei lampi che a me per esempio vengono quando ho gli attacchi di emicrania, oppure se strizzate gli occhi vedete questi barlumi. Insomma, Giuliano parla tu adesso.

SCABIA Adesso mi hai messo un fosfene. Perché il Pavano Antico? Io sono un cittadino, sono stato concepito sopra il caffè Pedrocchi, nel cuore della città, proprio nel centro. L'abbaino di Rosalinda è la casa dove sono stato concepito, l'abbaino è quello. Ma come mai il Pavano Antico? Come mai i Ronchi Palù diventano così protagonisti? Che cos'è questo dialogo con un mondo rustico? Ci devo pensare. Comunque è venuto su come una storia, un corpo sommerso, insomma... forse perché... non so. Un grande maestro come Ruzante, che parla in quella grande lingua destinata a perdere che è il pavano inventato (non è che parlassero così) descrive il Pavano come un luogo-paradiso; un luogo-paradiso perché pieno di frutti, di alberi,

di bellezza, di animali, è un paradiso terrestre, è un luogo greco, è l'età dell'oro. Allora nel dialogo città-campagna, fra lingua bellissima bembesca inventata e lingua bellissima rustica inventata, nel gioco teatrale tra queste due lingue si situa il rapporto fra i madrigali di Rosalinda (che assomiglia un po' a Petrarca, forse), e le bestie, l'Uomo Selvatico, la Vacca Mora, le bestie rustiche; forse nel dialogo fra le due lingue, le due anime della lingua italiana, di ogni lingua italiana (perché quasi tutti abbiamo un substrato dialettale, un substrato profondo, quest'archetipo dei sogni che è il luogo lingua dell'*infans*, del bambino che parla con sua mamma in quel dialetto) in questo dialogo si situa tutto l'immaginario, tutte le apparizioni vengono dalla frizione fra il nome bembesco, il nome della terza edizione dell'Ariosto e il rustico della violenza corporea, della lingua pavana, che è una lingua feroce, lingua dell'omicidio anche, Bilora che uccide, dell'amore violento, della fuga dalla guerra bestemmata... ecco, forse c'è questo motivo dello scontro fra due lingue che sono due mondi fantastici diversissimi, che hanno un suono diverso e da questo suono emergono le bestie, emerge Rosalinda, emerge il canto del ricamo, la scavazione, l'aratro che scava la terra intorno alla casa di Ruzante, a Pernumia...

TAMIOZZO Grazie per questa limpida risposta-ricognizione. L'«autore (io)» si chiede: «proverbi, modi di dire, soprannomi - da dove sorgete?» (LO 161).

In un breve scambio per email, chiedevo a Giuliano Scabia quali fossero le primissime sorgenti letterarie delle sue storie e lui mi rispose che davvero non è facile collocare le letture nel tempo, cito dalla sua risposta: «amori, disamori, dolori, letture» e «acqua, acqua, l'acqua di Cecilia, il mare, la mare/madre, anche nel ciclo di Nane Oca l'acqua, la fossona, col suo Leviatano, il bachibach fiume pescoso verde e puro».

Colussi e anche Morbiato hanno anche evocato la sua biblioteca vivente di sollecitazioni, raccordi, cortocircuiti; io insistevo con lui e gli dicevo: mi interessano le tue prime scintille, le prime letture perché nei tuoi libri e nel tuo teatro - il discorso è completamente diverso - c'è una biblioteca vissuta, ripensata, reinventata. Anche nella bellissima recensione al *Lato oscuro* di Di Stefano sul *Corriere*, anche in quella di Angela Borghesi su *Doppiozero* vengono citati questi fili.... Andrea Zanzotto - insistevo - aveva cominciato dai suoni del *Corriere dei piccoli*, allora un po' per gioco, un po' sul serio, lui mi aveva sciorinato quelle che potevano essere le sue primissime letture, quelle che io chiamo 'le accendenti': *Pippo Pertica* e *Palla* dell'avventuroso Jacovitti, *La famosa invasione degli orsi* sul *Corriere dei piccoli*...

SCABIA Buzzati... adesso Mattotti ha fatto il cartone, ma la freschezza del fumetto di Buzzati quando è uscito... è una storia fantastica, ha un sapore... Lo trovate il libro; purtroppo Mondadori lo ha ri-

prodotto male, l'hanno messo col collettino duro. Se andate a trovare il *Corriere dei piccoli* di allora capite cos'era l'impatto, eravamo tutti invasati... che bellezza!

TAMIOZZO Poi ha messo *Due anni in velocipede* di Yorick, le storie di Sandokan e la giungla del Bengala di Salgari, Mandrake e l'uomo mascherato, la Scala d'oro con Parsifal, Giamburrasca e altri fino all'adolescenza. Ne ho saltato uno perché l'ho trascritto male...

SCABIA Ma poi chi si ricorda quello che ha letto per prima... i fumetti cominciavano ad agire e poi qualche libro... e poi Frich-Froch di monsignor Flucco, era un prete che scriveva queste storie, oggi illeggibili... anche Zanzotto le cita. Venivano lette anche a voce alta, erano una serie... erano delle stupidate, però facevano ridere. Chissà, Frich-Froch magari è finito anche dentro *Nane Oca*... Ma quante cose belle avete detto stamattina, voi che avete parlato. La lettura degli altri ti fa vedere cose che tu non hai visto: a volte è insopportabile sentirsi analizzati, nominati... io ero molto imbarazzato stamattina, mi hanno chiesto di essere presente, ma i libri poi che si arrangino, che vadano... e però ogni volta mi sentivo illuminato, in ognuna delle relazioni c'era qualcosa di cui non mi ero accorto. Questa cosa dell'*infans*, ad esempio... mi è venuto subito voglia di dire agli attori della Fantastica Compagnia Dilettantistico Amatoriale: perché non commissionate alla Vacca Mora una commedia partendo dalle prime parole del bambino che nomina il mondo? Una commedia che comincia con tanti bambini che nominano... er-ba... ac-cqua... pie-de... e poi piano piano viene su una storia, piede che entra nell'acqua, acqua senza fondo... entriamo nell'acqua senza fondo, entra sotto, nel mondo sotto l'acqua... vediamo cosa fa la Vacca Mora, che si è messa in testa di fare la drammaturga... Smettete di leggere i miei libri, basta... sono tutte fanfalucherie! [pubblico ride]

TAMIOZZO Uno dei personaggi più irresistibili di tutto il ciclo è proprio la Vacca Mora.

LO 160, siamo all'incontro di Nane Oca con l'Agnello Sacrificale. La Vacca Mora innesca un battibecco, perché si offende per tutti i 'porca vacca', 'che vaccata', etc... che vengono detti da tutti e anche da «io l'autore». Il Puliero interviene: «Ma la lingua chi la tiene a bada?», Don Ettore risponde: «il galateo» e dice alla «cara parrocchiana» Vacca Mora che le vaccate sono pur sempre vaccate. La Vacca Mora ribatte a don Ettore il Parco, nero in quanto prete: «Si vergogni, scarafaggio nero!» e a questo punto si offende lo scarafaggio. È una catena che non finisce mai, di quante coloriture semantiche si carica la tua lingua?

SCABIA Due cose. Scarafaggio nero si dice, in Veneto, per i preti. Tu lo dici? Mia mamma lo diceva. Era un po' laica, mia mamma, diffidava un po'... ma lo scarafaggio, disamato dalle signore, andrebbe glorificato perché è un pulitore. Lo schiacciano: lo scarafaggio

è un eroe, viene per pulire, come Fiore... quindi nobilmente dice di non offendere.

TAMIOZZO Però se te lo ritrovi nel letto...

SCABIA Voi donne non capite lo scarafaggio... lo scarafaggio dovrete amarlo, dovrete uscire con lui a cena, dovrete andare a letto con lo scarafaggio, farvi percorrere dallo scarafaggio, che forse è anche un grande amatore, con quelle zampine che titillano... secondo me vi fa godere come neanche lo Spirito Santo alla Madonna... [tutti ridono] oddio, ho detto una cosa...

TAMIOZZO Spero che ti abbiano registrato, inserto memorabile!

«Com'è brutta la cronaca, com'è brutto il lato oscuro. E siamo appena all'inizio» (LO 100). Dice così Nane Oca all'incontro del mondo dei drogati, uscendo dalla dimensione epico-ariostesca e rientrando nella cronaca - dal mito al tempo della cronaca. E il cronista incontrato dice: «Ordunque, c'è la mitica, c'è la tragica, c'è la comica, c'è la cronaca. L'unica che cerca di dire la verità è la cronaca». È un'inchiesta, come sosteneva in un bell' incontro recente a Venezia Ivo Prandin? dove ti porta questa inchiesta? forse l'intera saga è un'inchiesta: tutta la tua opera è un'inchiesta?

SCABIA Due cose. *Il lato oscuro* nasce per caso, perché un giorno stavo camminando con il mio fotografo e amico Maurizio Conca lungo il Brenta e lui mi fa, di colpo: «Giuliano, ghe mancaria el lato oscuro de Nane Oca». Ma come, dico io, Nane Oca non ha lato oscuro, è figlio di una fata e di un suonatore di viola pomposa, sarebbe come la Madonna, senza peccato originale. E invece poi questa cosa ha cominciato a camminare... dov'è che può incontrare il lato oscuro? Deve imbattersi in qualcosa di non mitico, il Pavano Antico è un po' un luogo mitico, anche se c'è il male anche lì... vediamo il mondo della cronaca. Era un bel problema, perché non mi veniva... allora ogni capitolo è costruito su qualcosa di reale, per esempio tu hai citato all'inizio i drogati: sono quelli dello zoo di Berlino. Ognuno dei capitoli: quello del lago prosciugato, quello è il lago d'Aral. Se voi guardate sulla carta, il lago d'Aral era 600 km, adesso ce n'è tanto così, è sparito. Un mare profondo 42 metri: è un mare di sale, perché ai tempi dell'Unione Sovietica deviarono gli affluenti per fare le coltivazioni di cotone, e spari l'acqua. È morto per sempre, non ci sarà mai più. Era un mare immenso. È un crimine contro l'umanità, si potrebbe dire.

L'incontro con Alessandro Magno è costruito su una cosa che ho studiato attentamente: quell'altura, citata da Arriano, c'è proprio e Alessandro andò proprio lì, voleva misurarsi con quella fortezza perché nella leggenda Ercole non era riuscito ad espugnarla. Allora ho messo un Alessandro Magno, un mato, che fa la parte di Alessandro Magno, quello lì inventato... quel colle l'ho studiato, ho trovato un documentario di un ragazzo americano che aveva filmato proprio il sentiero di Alessandro, con tutti gli alberi, e

in fondo si vede l'Indo. Ecco, la cronaca, come farla entrare...far sì che lui si imbatta sempre in qualche cosa che è fuori dal mito, che è la cronaca, l'inquietante cronaca, in cui Nane Oca incontra la possibilità di diventare nero, se non trova il re del mondo. Questo Fiore poi non è un personaggio inventato, ma una persona reale, che io ho incontrato nel libro di Alice Albinia, *Imperi dell'Indo*, pubblicato da Adelphi nel 2013, in cui questa giovane antropologa che risale a piedi l'Indo per 4000 km dalla foce alla sorgente, ad Hyderabad vede un uomo uscire, tutto coperto di liquami, da una fogna e comincia a parlare con lui. «Ma lei cosa fa?», «pulisco le fogne», si chiama Fiore quest'uomo. Accanto c'è il datore di lavoro, un musulmano, tutto vestito di bianco, pulito, che dice: «ma noi non possiamo pulire, lo possono fare solo i fuoricasta, altrimenti non potremo pregare». In quel caso il fuoricasta è un indù ed è felice di pulire, lo fa con gioia. Allora, lui è il re del mondo. In un canto che si chiama *Il re del mondo* che ho scritto alcuni anni fa, la prima volta che l'ho introdotto, lui è il re del mondo ma non lo deve sapere, viene nominato così da un'assemblea di cavalieri che si riuniscono ogni anno su un passo dell'Appennino per scegliere il re del mondo, lui viene scelto ma non glielo dicono, lui non lo sa e lo sanno solo loro, non occorre che lo sappia, basta quello che fa perché sia il re del mondo. Solo chi pulisce il mondo è il re del mondo, gli altri no, gli altri lo sporcano il mondo... quindi, lui è il re del mondo, si chiama Fiore, e nell'ultimo testo, *La commedia olimpica*, nel finale lui canta (è una messinscena che ho fatto due settimane fa a Vicenza, al Teatro Olimpico) lui canta (ha la scopa d'oro e la usa come microfono) «Pulire | è il lavoro di Dio | e Dio è l'essere che canta | tutte le cose sono Dio | anche l'immondizia è santa». Ecco, è una cosa un po' forte, ma è una cosa di cui sono convinto, con Fiore... solo così possiamo riscattare tutto quello che facciamo, perché è nostro, è opera di Dio anche l'immondizia, Dio ha creato il mondo - cosa che non credo - tutto è buono, perché va riscattato, si può riscattare, anche l'inferno, tutto nel bene - uno che diceva questo è stato condannato per eresia, Origene, ma io questo lo penso e sono sicuro che alla fine dei tempi tutto ridiventa atomo di elio, di idrogeno, tutto viene rimesso in gioco ed è buono - qualunque cosa. E questo è il messaggio di Nane Oca.

TAMIOZZO Questa è davvero un'inchiesta-filò, secondo me: il capitano Adcock-re Artù ad un certo punto dice: «Il bello delle storie, mitiche e non mitiche, è l'incerto» (LO 176). E l'autore dice: «Un po' mi vergogno e un po' cretinate sono». Poi comincia a discettare sulla parola cretino. È un'inchiesta-filò e il ciclo di Nane Oca andrebbe inserito nei corsi di teoria della letteratura, oltre che di letteratura italiana.

Fiore, certo, re del mondo, Leviatano, montagna di spazzatura, che parla, e i pensieri finali di Nane Oca sulla cattività, nel riepilo-

go finale: c'è un fondo forse scaramantico in questo non volersi lasciare alle spalle il popolo del Pavano Antico (lo accompagnerà fino all'ultimo respiro senz'altro), perché è un popolo disposto alle storie, disposto all'ascolto, e l'autore che si allontana - con questo finale cinematografico, piano piano - non esce di scena per allontanarsi verso dove, chissà, ma si allontana a cercare il filo di un suo nuovo racconto. Significativo, nella *Signora impressionante*, è questo finale di dialogo con Kublai Khan sulle infinite città invisibili, anche dal punto di vista - azzardo - esistenziale di questo autore... Con questo passo mi piace chiudere questo dialogo.

SCABIA Cioè io? L'autore sono io o è io l'autore?

TAMIOZZO Io l'autore e anche tu, perché ogni tanto vi incontrate. Ecco:

la vita è il viaggio nel desiderio di conoscere, di apprendere, di possedere forse: anche se il possedere può rivelarsi molto distruttivo. Io me lo immagino così l'infinito: fiori che sbocciano continuamente, galassie che vivono in un giardino infinito di masse, che continuano a girare - sono città visibili/invisibili. E questa cosa anche se so che morirò mi diverte. Sono curioso di vedere cosa si vedrà ancora dell'origine dell'universo, del tempo; quali altre equazioni bisognerà inventare per capire altri infiniti, capire perché ad un certo punto nasce la vita, dove va. Come poeta mi pongo queste domande, come se le ponevano Foscolo, Dante, Petrarca, tanti. Scienziati, poeti, forse tutti sotto sotto si pongono queste domane...

Kublai: e i poeti cosa fanno?

Giuliano: Sono qui che annotano nei loro Zibaldoni. (SI 134)

Grazie di cuore a tutti, Angela Borghesi e Laura Vallortigara per prime, e soprattutto a Giuliano, che ha arricchito qui oggi tutti i presenti che con vero diletto hanno potuto ascoltarlo.

Del teatro il fiore

Giuliano Scabia

Al termine dei lavori, Giuliano Scabia ha letto ad un pubblico attento e partecipe il testo che chiude *La commedia olimpica*, portata in scena venerdì 8 novembre 2019 al teatro Olimpico di Vicenza, con la partecipazione di Amedeo Fago nel ruolo di Edipo e degli attori delle compagnie teatrali Kitchen Teatro Indipendente di Vicenza e Livello 4 di Valdagno (VI). Il lavoro è stato prodotto da Laboratorio Olimpico e Il Falcone - Teatro Universitario di Genova, in collaborazione con Armunia-Festival Inequilibrio e CrashTest Festival.

EDIPO

Mai tragedia comica fu più insegnativa.

Altro che l'Edipo Tiranno e tutti gli Edipi scritti nel tempo.

Altro che l'Edipo a Colono in cui pur mi allieto
quando arrivano le ragazze una volta rabbiose e tremende finalmente
diventate benevolenti.

I nostri fratelli drammaturghi - Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane,
o addirittura più moderni come Beckett, Brecht, Artaud fino a noi - sì, a
noi -

di sicuro intanati fra il pubblico chissà come se la sono goduta.

ANTIGONE

Ma se la terra - nostra casa - corre tanto pericolo

non sarebbe meglio fermare i voli degli aerei spegnere i motori delle
auto

chiudere le arie condizionate, non cementare più...

FIORE

Mai in vita mia avevo assistito a uno spettacolo di tragedia comica.

Poveri dinosauri. Ma a che serve il teatro

se poi arriva un meteorite?

Silenzio perplesso di tutti.
Tutti ascoltano il silenzio.

NANE OCA
Sentite com'è perplesso il silenzio?

VOCE DEL LEVIATANO
Perplesso, perplesso...

NANE OCA
Ha parlato - è il Leviatano. Lo conosco bene.
Eccolo.

*Sorge il Leviatano - forse formato da tutti i presenti, coordinati da
Edipo e Antigone, i due Maestri del laboratorio olimpico.*

DISCORSO E DANZA DEL LEVIATANO
Troppo troppón sporcón umanón
mangion cacón scoassón ruscón
immondezion orca porca sporca e poi?



EDIPO

O Leviatano, tu sì maestro, tu sì salvatore!

ANTIGONE

E tu Fiore, vero maestro cantore, che conforto ci dai!

LUMACA IMÈGA

O gente che corre - umanità - sentite
andando piano e meditando
e molto ascoltando

che pensieri mi sono venuti in mente.

Mentre ero brucando di foglia in foglia
accanto a bellissimi fiori erti e orgogliosi
ho pensato:

Chi è un fiore?

Uno che sboccia, fiorisce e sfiorisce.

Per chi fiorisce?

Per sé - per essere fiore.

E Fiore lo spazzino

lui sì vero re del mondo

per chi canta?

Per sé canta - per la gioia di sé.

O gente che corre

inseguita dall'ansia:

cos'è il bene per un fiore?

Fiorire.

E per voi dinosauri?

E per noi del Pavano Antico

cos'è il bene?

Essere in fiore.

Far sì che il difficile

attraversamento della vita

sia un teatro in fiore -

il teatro della nostra vita

in fiore - anche accanto alla morte:

godendo del fiorire di noi e di tutti, perfino

dentro il lato oscuro che ci spaventa

e ci nutre.

CORO

Noi siamo il Fiore

e il Leviatano

e con l'amore

e andando piano

la sapiente umanità

forse che sì forse che no

forse forse si salverà.
Si salverà?
E la via troverà?
Mah!
Ma sì - troverà.

EPILOGO

NANE OCA
Tremita l'aria quando sorge amore
e un vuoto si forma - dentro cui va il vento:
vento noi siamo - vento con parole -
vento che nasce quando le ali d'oro,
molto grandiose, amore muove,
ali del tempo estese - lo so, son Nane Oca -
fin dove il vento/luce sa.

Appendice

Bibliografia delle opere di Giuliano Scabia

Laura Vallortigara

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

1 Volumi pubblicati

1.1 Narrativa e poesia

- Scabia, G. (1965). *Padrone & servo*. Con quattro disegni di C. Olivieri. Roma: D'Urso [poi Roma-Caltanissetta: D'Urso-Sciascia, 1965].
- Scabia, G. (1990). *In capo al mondo*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (1992). *Nane Oca*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (1995). *Il poeta albero*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (1997). *Canto notturno di Nane Oca sul platano alto dei Ronchi Palù*. Prefazione di G. Segato. Padova: Panda.
- Scabia, G. (1999). *Extra-ordinario*. Una poesia di G. Scabia. Incisioni di A. Bobò, I. Lombardi e R. Masoni. Pontedera: Bandecchi&Vivaldi.
- Scabia, G. (2000). *Lorenzo e Cecilia*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (2001). *Lettere a un lupo: con nuove lettere*. Illustrazioni dell'autore. Bellinzona: Casagrande.
- Scabia, G. (2003). *Opera della notte*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (2005). *Le foreste sorelle. Nuove straordinarie avventure di Nane Oca*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (2006). *Il tremito. Che cos'è la poesia?* Bellinzona: Casagrande.
- Scabia, G. (2009). *Nane Oca rivelato*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (2012). *Canti del guardare lontano*. Con disegni dell'autore. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (2016a). *L'azione perfetta. Ciclo dell'eterno andare*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (2016b). *Canti brevi*. Valverde: Le farfalle.
- Scabia, G. (2019a). *Il lato oscuro di Nane Oca*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (2019b). *Una signora impressionante. Della poesia e del teatro il corpo*. Bellinzona: Casagrande.

Scabia, G. (2019c). «Quattro voli col poeta Blake». *Doppiozero*, 29 novembre.
<https://www.doppiozero.com/materiali/quattro-voli-col-poeta-blake>.

1.2 Teatro

- Scabia, G. (1967). *All'improvviso & Zip*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (1968). *Interventi per la visita alla prova de "L'isola purpurea"*. Milano: Arti Grafiche Fiorin [poi in: Scabia 1973a, 1-48].
- Scabia, G. (1969). *Scontri generali*. Milano: Bompiani.
- Scabia, G. (1972). *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (1973a). *Forse un drago nascerà. Dodici città teatro di una regione costruita dal Teatro Vagante*. Nota introduttiva di G. Fabiani. Milano: Emme Edizioni.
- Scabia, G. (1973b). *Teatro nello spazio degli scontri*. Roma: Bulzoni.
- Scabia, G.; Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna (1974). *Il Gorilla Quadrumano. Fare teatro/fare scuola, il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*. Milano: Feltrinelli.
- Scabia, G. (1976). *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*. Torino: Einaudi. Rieditato a cura di Frisaldi, E. (2011). *Marco Cavallo: da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*. Con contributi di F. Basaglia, U. Eco e P. Dell'Acqua. Merano: Alphabet Verlag.
- Scabia, G.; Marino, M. (1981). *Dire fare baciare: viaggio dentro Leone e Lena di Georg Büchner*. Illustrazioni di A. Utili. Firenze; Milano: La Casa Usher.
- Scabia, G. (1982). *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla Lettera a Dorothea*. Seguito da un racconto fotografico di S. Papa e da un saggio di F. Taviani. Firenze: La Casa Usher.
- Scabia, G. (1983). *Scontri generali: tragedia della dialettica*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (1987). *Teatro con boschi e animali*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (1988). *Fantastica visione*. Con un saggio di G. Celati. Milano: Feltrinelli.
- Scabia, G. (1991). «Ma io insistetti per stare volando ancora un poco. Seconda lettera a Dorothea sopra *Il Diavolo e il suo Angelo*». *Teatro e storia*, 6(2), 213-24.
- Scabia, G. (1995). *Progetto del poeta d'oro, con bestie*. Udine: Centro servizi e spettacoli.
- Scabia, G. (1997). *Gloria del teatro immaginario: commedia camminante*. Udine: Centro servizi e spettacoli.
- Scabia, G. (1998). *Lettera ai cavalli di Trieste*. Illustrazioni di R. Fattori. Vaiano: Biblioteca di Franco Basaglia.
- Scabia, G. (2000). *L'insurrezione dei semi: sentiero per attori ricercatori*. Con disegni dell'autore. Milano: Ubulibri.
- Scabia, G. (2004). *Visioni di Gesù con Afrodite*. Con un disegno dell'autore. Premessa di F. Quadri. Milano: Ubulibri.
- Scabia, G.; Cantini, P. (2004). *Il drago di Montelupo: cronaca del teatro e dello storico incontro fra il Drago e Marco Cavallo*. Corazzano: Titivillus.
- Scabia, G. (2005). *Sei tu il corpo amoroso che sveglia il teatro degli dei: terza lettera a Dorothea sopra il Diavolo e il suo Angelo*. Bologna: Università degli Studi di Bologna [poi in: Marchiori, F. (2005). *Il teatro vagante di Giuliano Scabia*. Milano: Ubulibri, 109-20].

- Scabia, G. (2010). *La luce di dentro. Viva Franco Basaglia. Da Marco Cavallo all'Accademia della follia*. Corazzano: Titivillus.
- Scabia, G. (in corso di stampa). *Commedia olimpica ovvero la fine del mondo*. Vicenza: Accademia Olimpica. Laboratorio Olimpico/Atti.

1.3 Saggi

- Scabia, G.; Casini Ropa, E. (1978). *L'animazione teatrale*. Firenze: Guarnaldi.
- Scabia, G. et al. (1980). *L'attore culturale*. Firenze: La Nuova Italia.

2 Testi rari e dispersi

Si segnalano i testi apparsi in edizioni fuori commercio, diffusi dall'autore in occasione di spettacoli, incontri o eventi.

- Arrighini, S.; Giusti, F.; Scabia, G. et al. (1976). *Noi siamo di Toscana*. Scritto e inscenato con il gruppo della Briglia.
- Scabia, G. (1977). *Operina dei dodici mesi*.
- Scabia, G. (1980). *Incontro e dialogo fra il Gorilla Quadrumàno e il Cavallo Azzurro*.
- Scabia, G. (1984). *Dialogo con Domenico Notari 1974-1984*. Vaiano: Biblioteca di Franco Basaglia.
- Arrighini, S.; Scabia, G.; Taiti, C. (1990). *Anno Vecchio Anno Nuovo*.
- Scabia, G. (1991). *Particolare contrasto dell'Anno Vecchio con l'Anno Nuovo*.
- Scabia, G. (1993). *Nascita dell'Anno Nuovo dalla pancia dell'Anno Vecchio*.
- Scabia, G. (1994). *Contrasto pensoso dell'Anno Vecchio 1994 con l'Anno Nuovo 1995*.
- Scabia, G. (1995). *Contrasto del vento impetuoso*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (1996). *Operina delle bestie per l'anno nuovo*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (1997a). *Dialogo della cometa sulla resistenza*.
- Scabia, G. (1997b). *Operina del mondo nuovo*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (1998). *Contrasto del tasso cane e porcello sul mutamento*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (1999a). *Camminata notturna da Santarcangelo al mare*. Fotografie di M. Conca [ora con il titolo: «Opera della Notte. Appunti su un'azione di attraversamento». Gasparini, F.; Marino, M. (a cura di), *Della poesia nel teatro il tremito. Per Giuliano Scabia. Culture teatrali*, 12 (primavera), 2005, 133-9].
- Scabia, G. (1999b). *Contrasto dei millenni e dell'umanità*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (1999c). *Lettera a un pilota della NATO perché diventi (se vuole) un piccolo principe*. 13 aprile.
- Scabia, G. (2000). *Operina forsennata*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (2001). *Operina del cervo e dell'aurora*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (2002). *Operina del tempo perturbato*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (2003). *Operina dell'amore e della luna*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (2004). *Opera del sole sfolgorante*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (2005a). *Opera delle anime*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (2005b). *Caro cavallo (lettera alla città di Padova)*.
- Scabia, G. (2006). *Canto del vento magistrale*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (2007). *Canto del guardare lontano*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (2008). *Canto dell'anno che verrà*. Illustrazioni di R. Fattori.
- Scabia, G. (2009). *Canto del mormorio*. Illustrazioni di R. Fattori.

- Scabia, G. (2010). *Canto del dio Amore*. Illustrazioni di R. Fattori.
Scabia, G. (2011a). *Canto della materia oscura*. Illustrazioni di R. Fattori.
Scabia, G. (2011b). *Dialogo fra un cavallo brigliese e un cavallo padovano*. Disegni dell'autore.
Scabia, G. (2012). *Veglia di cavalieri*. Illustrazioni di R. Fattori.
Scabia, G. (2013). *Canto del murator su un foglio chino*. Illustrazioni di R. Fattori.
Scabia, G. (2014). *Il re del mondo*. Illustrazioni di R. Fattori.
Scabia, G. (2015). *Canto del drago celeste e misterioso*. Illustrazioni di R. Fattori.
Scabia, G. (2016). *Canto della vita indistruttibile*. Illustrazioni di R. Fattori.
Scabia, G. (2017). *Canto del Paradiso*. Illustrazioni di R. Fattori.
Scabia, G. (2018). *Canto della rosa*. Illustrazioni di R. Fattori.
Scabia, G. (2019). *Canto del passaggio delle anime*. Illustrazioni di R. Fattori.

3 Cronologia dei corsi universitari

Corso di laurea DAMS, insegnamento di Drammaturgia 2
Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
(a partire dall'anno accademico 1972-1973 fino al 2004-2005)

- 1972-1973 *Teatro giornale. Esperienza di contro-informazione per le strade di Bologna*
1973-1974 *Il Gorilla Quadrumàno*
1974-1975 *Il Brigante Musolino*
1975-1976 *I burattini della casa gialla*
1976-1977 *La Mongolfiera è un burattino che vola in cielo* (azioni per le vie di Bologna)
1977-1978 *Giocario. Leonce e Lena* di Georg Büchner
1978-1979 *Adesso vi racconterò. Teatro delle favole rappresentative*
1981-1982 *Il sangue e le rose* (laboratorio su *Pentesilea* di Heinrich von Kleist)
1982-1983 *L'orologio di Faust ovvero la tensione del tempo* (laboratorio sul *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe)
1983-1984 *Bee ovvero farsa di Maistre Pierre Pathelin*
1984-1985 *Ottetto*
1985-1986 *Le jeu de la feuillée* di Adam de la Halle
1986-1987 *Questa sala, dramma dei Fiorentini*
1987-1988 *Il re farà gran festa qui stanotte* (studio sopra gli atti I e II di *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare)
1988-1989 *Il teatro delle meraviglie* di Cervantes
1989-1990 *La notte di Valpurga* di Goethe
1991-1992 *Rassegna di moderni don Giovanni*
1992-1993 *Cavalli e cavalieri*
1993-1994 *Gli stivali del gatto e la voce della poesia*
1994-1995 *Da bosco a bosco, camminando: due sequenze corporee per «A Midsummer Night's Dream» e «As you Like it» di Shakespeare*
1995-1996 *Nutrire Dio. Avvicinamento a Dioniso I. «Ecco, io figlio di dio, son giunto alla terra tebana»* (studio sui vv. 1-167 delle *Baccanti* di Euripide)

- 1996-1997 *Dioniso in Orfeo: avvicinamento a Dioniso II*
1997-1998 *L'albero di natale/mortale, avvicinamento a Dioniso III*
1998-1999 *Brekekex koax koax. Dioniso di pancia e di culo nelle «Rane» di Aristofane*
1999-2000 *Della poesia nel teatro il vento*
2000-2001 *Bestie in corpo*
2002-2003 *L'insurrezione dei semi con cento giovani attori*
2003-2004 *Teoria e gioco del duende* di García Lorca
2004-2005 *Sentiero interno di bosco e bestie*

4 Filmografia e videografia

- Fago, A.; Pellegrino, G. (1974). *Il Gorilla Quadrumàno: viaggio dai monti alla Montedison*. Prodotto da Università di Bologna, durata: 22' [ora in Scabia 2015a].
- Bartolini, M.; Magrini, M. (1981). *Passaggio del Diavolo e del suo Angelo per l'alto Casentino con visita all'eremo della Verna e salita al monte Penna*. Durata: 26' [ora in Scabia 2015b].
- Landuzzi, A.; Scabia, G. (1985). *Immagini del Gorilla Quadrumàno*. Montaggio sonoro a cura di S. Barnaba. Prodotto da Università di Bologna, durata: 50' [ora in Scabia 2015a].
- Conca, M. (2000). *La casa della scrittura*. Archivio Conca-Scabia.
- Conca, M. (2004a). *Della poesia nel teatro il vento (parte prima)*. Durata: 13' [ora in Scabia 2015b].
- Conca, M. (2004b). *Della poesia nel teatro il vento (parte seconda)*. Durata: 9' [ora in Scabia 2015b].
- Scabia, G. (2004). *Marco Cavallo*. Riprese video di G. Pozzar, G. Mainenti, D. Mazza ed E. Vernillo. Commento di G. Scabia e P. Dell'Acqua, durata: 25' [ora allegato a: Frisaldi, E. (a cura di) (2011). *Marco Cavallo: da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*. Merano: Alphabeta Verlag].
- Bonazza, D. (2005). *Lezioni di teatro. Un ritratto di Giuliano Scabia*. Prodotto da Università di Bologna, durata: 48'. <https://www.youtube.com/watch?v=SN6qALmq3XY&t=386s&frags=pL%2Cwn>.
- Canè, A.; Scabia, G. (2005a). *Primo maggio del Gorilla al Pilastro (1975)*. Progetto Archivio digitale Scabia 2003-05. Prodotto da Università di Bologna, durata: 6' [ora in Scabia 2015a].
- Canè, A.; Scabia, G. (2005b). *Grande Commedia del Gorilla Quadrumàno a Nancy (1975)*. Progetto Archivio digitale Scabia 2003-05. Prodotto da Università di Bologna, durata: 30' [ora in Scabia 2015a].
- Conca, M. (2006a). *Giuliano Scabia. Il Drago di Montelupo (2003)*. Durata: 21' [ora in Scabia 2015b].
- Conca, M. (2006b). *Giuliano Scabia. Sulla Via Lattea 6 (Como, 13 settembre)*. Archivio Conca-Scabia.
- Conca, M. (2008). *Tragedia di Roncisvalle con bestie (Castello di Malgrate-Villarfranca in Lunigiana, 1 agosto 2008)*. Durata: 25'. https://www.youtube.com/watch?v=1ENU_oTFM1Q&t=198s&frags=pL%2Cwn.
- Zaccaria, L. (2008). *Memoria/Dismemoria. Giuliano Scabia incontra Andrea Zanotto*. Prodotto da Regione Veneto e Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, durata: 20'.

- Scabia, G. (2009). *Per sentiero e per foresta. Salita notturna al Monte Amiata*. Archivio Conca-Scabia.
- Conca, M. (2013). *Lorenzo e Cecilia. Con il violoncellista Luca Paccagnella* (Rifugio Re del Venda, 14 agosto 2013). Durata: 31'. <https://www.youtube.com/watch?v=NrmEFKd0ckU&frags=pl%2Cwn>.
- Scabia, G. (2013). *Cavalcata verso Pava*. Riprese di M. Conca, durata: 5'. Archivio Conca-Scabia.
- Conca, M.; Scabia, G. (2014). *Salita alla montagna Etna*. Durata: 17'. <https://www.youtube.com/watch?v=SMC6Hw873Zk&t=10s&frags=pl%2Cwn>.
- Scabia, G. (2015a). «I video del Gorilla Quadrumano». *Doppiozero*, 8 luglio. <https://www.doppiozero.com/materiali/speciale-scabia/i-video-del-gorilla-quadrumano>.
- Scabia, G. (2015b). «Racconti e immagini profonde. Una selezione video». *Doppiozero*, 15 luglio. <https://www.doppiozero.com/materiali/speciale-scabia/racconti-e-immagini-profonde>.
- Conca, M. (2017). *Canti brevi per il cielo della notte* (Spedaletto di Pistoia, 6 agosto). Durata: 8'. <https://www.youtube.com/watch?v=mcitFu5pjTk&frags=pl%2Cwn>.
- Anzini, G. (2018). *Terre d'autore*. «Venezia: Giuliano Scabia». Prodotto da RAI, durata: 29'. <https://www.raiplay.it/video/2019/02/Terre-dAutore---Venezia-con-Giuliano-Scabia-Roma-con-Gianfranco-Caligarich-738b8cf5-c957-43a0-87ba-d0dac001df64.html>.
- Conca, M.; Scabia, G. (2018). *Tracce* (Monte Cecilia-Baone, 29 aprile 2018). Durata: 6'. <https://www.youtube.com/watch?v=6fWNPTgIny4&frags=pl%2Cwn>.
- Conca, M. (2020). *Canto del passaggio delle anime. Tracce* (Castelnuovo ne' Monti, 28 dicembre 2019). Durata: 5'. <https://www.youtube.com/watch?v=UYaAo4YoAeY&t=32s&frags=pl%2Cwn>.

Bibliografia critica sul ciclo di Nane Oca

Laura Vallortigara

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

Le seguenti voci bibliografiche recano, ove possibile, i dati completi; nel caso di quotidiani o di periodici di difficile reperimento, sono stati segnalati solo i dati disponibili.

- Di Stefano, P. (1992). «E ora Scabia il provocatore ci regala un giallo». *Il Corriere della Sera*, 30 dicembre, 23.
- Paccagnini, E. (1992). «I segreti di “Nane Oca”». *Il Sole 24 ore*, 13 dicembre.
- Belpoliti, M. (1993). «Un racconto per talismano. Uomini e animali simbolici nella grande affabulazione di Giuliano Scabia». *Il Manifesto*, 26 febbraio.
- Biancotto, M.L. (1993). «Notte magica con Nane Oca». *Il Mattino di Padova*, 2 settembre.
- Cibotto, G.A. (1993a). «Diario Veneto. El vole el momón». *Il Gazzettino*, 11 marzo.
- Cibotto, G.A. (1993b). «Incantatore della parola». *Il Gazzettino*, 15 novembre.
- Di Stefano, P. (1993). «Giuliano Scabia a colloquio con l'Idra». *Idra*, 4(6), 259-90.
- Dossena, G. (1993). «Linguaggio segreto arcano». *La Repubblica*, 26 marzo.
- Ferrari, M. (1993). «Scabia: Mi sentirei disperato se avessi finito le storie». *L'Unità*, 4 giugno.
- Gagliardi, M. (1993a). «Alla scoperta del momón». *Il mattino di Padova*, 2 febbraio.
- Gagliardi, M. (1993b). «Favole e musica, dolce magia». *Il mattino di Padova*, 14 giugno.
- Gagliardi, M. (1993c). «Nel magico universo di Giuliano Scabia». *Corriere del Ticino*, 1 dicembre.
- Gramigna, G. (1993). «I romanzi dell'anno, “Nane Oca”». *Il Corriere della Sera*, 24 aprile.
- Imperatori, G. (1993). «Giuliano Scabia, il mio Veneto». *Veneto ieri, oggi, domani*, 4(43/44), luglio-agosto.
- Morbiato, L. (1993). «Avventure di Giuliano Scabia alla ricerca di un'epica padana». *Padova e il suo territorio*, 8(44), agosto, 37-8.
- Pacchiano, G. (1993). «Universo stralunato». *Il Giornale*, 17 febbraio.
- Prandin, I. (1993). «Nane Oca il pavano». *Il Gazzettino*, 18 febbraio.
- Quaranta, B. (1993). «Nella mia foresta cresce l'immortalità». *La Stampa-Tuttolibri*, 23 gennaio, 4.

- Scabia, G. (1993). «Chi è Nane Oca? Venite stasera a Castenaso». *L'Unità Emilia Romagna*, 27 giugno.
- Schacherl, B. (1993). «Nane nel paese degli animali parlanti». *L'Unità*, 4 giugno.
- Cortelazzo, M. (1994). «Il dialetto di Nane Oca». *Veneto ieri, oggi, domani*, 5(50), 111.
- Pellegrini, E. (1994). «Una sera chiantigiana con Giuliano Scabia». *Il Ponte*, 50(7-8), 126-32.
- Motta, E. (1995). «L'affabulatore Giuliano Scabia fa riscoprire il linguaggio». *La Cronaca di Verona*, 14 aprile.
- Zocca, C. (1995). «Scabia l'incantatore. "Nane Oca", un mondo di sogni e parole». *L'Arena di Verona*, 13 aprile.
- Giralucci, S. (1996-97). *La Pava fantastica di Giuliano Scabia* [tesi di laurea]. Padova: Università degli Studi di Padova.
- Alberti, C. (1997). «"Nane Oca" ritorna ad affascinare Mira». *Il mattino di Padova*, 30 settembre.
- Tamiozzo Goldmann, S. (1997). *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*. Con antologia di testi inediti e rari. Postfazione di P. Puppa. Roma: Bulzoni.
- Stefani, M. (1999). «Lieve ironia di Scabia nel "Canto di Nane Oca"». *Il Gazzettino*, 27 gennaio.
- Lionello, A. (2003). «Il segreto di Nane Oca per vivere adesso il paradiso terrestre». *Il mattino di Padova*, 10 dicembre.
- Tamiozzo Goldmann, S. (2004a). «Palinsesti contemporanei (Storie senza fine o fine delle storie?): le narrazioni di Celati, Vassalli e Scabia». *Testo*, 25(48), luglio-dicembre, 93-107.
- Tamiozzo Goldmann, S. (2004b). «"O teatrante sfondato e doppiogiochista": i sospetti sull'autore nel nuovo romanzo di Giuliano Scabia». Csillaghy, A. et al. (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, vol. 1. Udine: Forum, 455-63.
- Belpoliti, M. (2005). «L'uomo che parla agli alberi». *L'Espresso*, 23 giugno.
- Brenta, A. (2005). «Il Gandovere va alle "Foreste sorelle" di Scabia». *Giornale di Brescia*, 3 ottobre.
- Cibotto, G.A. (2005). «"Le foreste sorelle": fra ironia, poesia e recitazione il nuovo libro di Giuliano Scabia diventa teatro». *Il Gazzettino*, 28 febbraio.
- Cortivo, M. (2005). «Tornano "Nane Oca" e i sogni di Scabia». *Corriere della Sera*, 7 aprile.
- Dal Corso, G. (2005). «Nane Oca riporta in vita il macello di Dolo». *Il Gazzettino*, 25 febbraio.
- De Pirro, C. (2005). «Scabia tradito dall'amplificazione». *Il mattino di Padova*, 4 settembre.
- Dolfo, N. (2005). «Scabia vince il Gandovere». *Bresciaoggi*, 3 ottobre.
- Giaretta, F. (2005). «Quando le parole germogliano». *Il Giornale di Vicenza*, 14 novembre.
- Giralucci, S. (2005). «Nane Oca torna nelle Foreste sorelle». *Il mattino di Padova*, 26 febbraio, 57.
- Lionello, A. (2005). «Ritorna Nane Oca». *Il mattino di Padova*, 28 febbraio, 41.
- Morbiato, L. (2005). «La nuova esplorazione pavana di Giuliano Scabia». *Padova e il suo territorio*, 20(118), 39-40.
- Orsenigo, L. (2005). «Nane Oca tra realtà e mondo magico». *Il Gazzettino*, 10 aprile.
- Pacchiano, G. (2005). «Il viaggio di Nane Oca in capo al mondo». *Il Sole 24 Ore*, 23 settembre, 32.

- Quaranta, B. (2005). «Nelle foreste sorelle c'è l'elisir dell'immortalità». *La Stampa-Tuttolibri*, 16 aprile, 3.
- Schacherl, B. (2005). «Le Foreste Sorelle fra ironia, poesia e recitazione». *Il Gazzettino*, 28 febbraio.
- Tamiozzo Goldmann, S. (2005). Recensione di *Le foreste sorelle*, di Scabia, Giuliano. *l'immaginazione*, 216, 46-7.
- Terzaghi, M. (2005). «La vita si estende nelle foreste sorelle». *La Regione Ticina*, 14 ottobre.
- Daniele, A. (2006). «La poetica divagante di Giuliano Scabia». *Belfagor*, 61(365), 30 settembre, 565-70.
- Cortelazzo, M. (2007). «Parole padovane». *Padova e il suo territorio*, 22(128), 39.
- Scabia, G. (2007). *Nelle foreste sorelle: le immagini della scrittura. Messa in scena per un castello = Catalogo della mostra* (Castello Malaspina, Massa, 24 novembre-15 dicembre 2007). Aulla: Tipolitografia Mori.
- Comello, A. (2008). «Il dialetto, Nane Oca e la saga popolare di Giuliano Scabia». *Il mattino di Padova*, 14 settembre, 3.
- Renda, A. (2008). «Nane Oca saluta il suo magico mondo finalmente rivelato». *Il Gazzettino*, 18 agosto.
- Di Stefano, P. (2009). «Scrivere è la mia preghiera». *Il Corriere della Sera*, 29 novembre, 31.
- Menniti-Ippolito, N. (2009). «Torna Nane Oca e il suo terzo libro è la rivelazione». *Il mattino di Padova*, 17 luglio, 37.
- Pacchiano, G. (2009). «Sorrisi africani e Nane Oca». *Il Sole 24 Ore*, 19 luglio.
- Tamiozzo Goldmann, S. (2009). «Su Giuliano Scabia. "Nane Oca rivelato"». *l'immaginazione*, 250, 62-4.
- Cuppone, R. (2010). «Nane Oca e un santino magico. È l'Edipo di Scabia all'Olimpico». *Il giornale di Vicenza*, 5 novembre.
- Marchetto, G. (2010). «Giuliano Scabia, poeta e rivoluzionario tranquillo». *Il Gazzettino*, 2 agosto.
- Morbiato, L. (2010). Recensione di *Nane Oca rivelato*, di Scabia, Giuliano. *Padova e il suo territorio*, 25(143), 47-8.
- Scabia, G. (2010a). «Viaggio di Nane Oca rivelato sopra la Vacca Mora». *VeneziaMusica & dintorni*, 7(37), novembre-dicembre, 74-7.
- Scabia, G. (2010b). «Lettera sui poeti appollaiati». *Zibaldoni e altre meraviglie*, 17 settembre. <http://www.zibaldoni.it/2010/09/17/poeti/>.
- Incerti, R. (2011). «Grande happening in via Guelfa». *La Repubblica*, 3 giugno.
- Lenzini, L. (2012). «Nel regno di Tepojmainarte. Per Scabia». *Lo Straniero*, 25(149), 110-15.
- Scabia, G. (2012). «Lettera di Liànogiu Biascà del Laùm da Bertapaja a Tuogno dei Lucamari del Ferùme da Camin». *Finnegans*, (22), 85-6.
- Piazza, G. (2014). «Si può scrivere la gioia?». *Squadernauti*, 14 giugno. <https://squadernauti.wordpress.com/2014/06/13/si-puo-scrivere-la-gioia/>.
- Prandin, I. (2014). «Una lettera di Giuliano Scabia per la prima edizione di Nane Oca». *l'immaginazione*, 284, novembre-dicembre, 32.
- Marchiori, F. (2015). «I quattro lati della scrittura di Giuliano Scabia». *Doppiozero*, 24 giugno. <https://www.doppiozero.com/materiali/speciale-scabia/i-quattro-lati-della-scrittura-di-giuliano-scabia>.
- Di Stefano, P. (2016). «Intervista a Giuliano Scabia». Vallortigara 2016a, 119-26.
- Grignani, M.A. (2016). «"Stralingua" con animali». Vallortigara 2016a, 29-40.

- Lorenzini, N. (2016). «“cri, cra, tiòp, tiopotit”. Nane Oca e la poesia». Vallortigara 2016a, 23-8.
- Mancini, Andrea (2016). «*Baedeker* per le Foreste sorelle». Vallortigara 2016a, 59-72.
- Maria, I. (2016). «Giuliano Scabia: un grande viaggio nel segno del logos». *Un altro presente è possibile. Percorsi di resistenza creativa*. Torino: EDT, 184-225. I bolidi.
- Paccagnella, I. (2016). «Il pavano e padovano di Nane Oca». Vallortigara 2016a, 41-58.
- Puppa, P. (2016). «Fantasmi della trilogia: scrittura/corpo/canto». Vallortigara 2016a, 83-96.
- Vallortigara, L. (a cura di) (2016a). *Camminando per le foreste di Nane Oca = Atti della Giornata di studio* (Venezia, 19 maggio 2015). Introduzione di S. Tamiozzo Goldmann. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.14277/978-88-6969-079-2>.
- Vallortigara, L. (2016b). «Per un profilo bio-bibliografico di Giuliano Scabia». Vallortigara 2016a, 137-48.
- Vescovo, P. (2016). «La foresta del racconto (e il “teatro naturale”)». Vallortigara 2016a, 107-18.
- Turra, G. (2017). «Il poema della letizia, dell’armonia e della speranza: per una lettura de “Le foreste sorelle” di Giuliano Scabia». *Sinestesiaonline*, 6(21), 1-10. <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/ottobre2017-07.pdf>.
- Vallortigara, L. (2018). «Nell’abisso del seme. Miti di metamorfosi nelle “Foreste sorelle” di Giuliano Scabia». *Studi novecenteschi*, 45(96), 345-63.
- Borghesi, A. (2019). Recensione di *Il lato oscuro di Nane Oca*, di Scabia, Giuliano. *Doppiozero*, 7 febbraio. <https://www.doppiozero.com/materiali/il-lato-oscuro-di-nane-oca>.
- Canziani, R. (2019). «Ritorna Nane Oca e il bestiario fantastico di Giuliano Scabia». *Il piccolo*, 23 gennaio, 53.
- Cappellato, F. (2019). «Nane Oca per il mondo si scontra con la cronaca». *Il Gazzettino*, 22 gennaio, 45.
- Coltro, P. (2019). «Il lato oscuro di Nane Oca». *Corriere del Veneto*, 22 gennaio, 13. Supplemento al *Corriere della Sera*.
- Cuppone, R. (2019). «Le statue, i dinosauri, lo spazzino indiano». *Doppiozero*, 29 novembre. <https://www.doppiozero.com/materiali/le-statue-i-dinosauri-lo-spazzino-indiano>.
- Di Stefano, P. (2019). «Le meraviglie di Nane Oca». *Corriere della Sera*, 25 gennaio, 40.
- Menniti-Ippolito, N. (2019). «Il male è come un veleno, nessuno è immune: anche Nane Oca scopre il suo lato oscuro». *Il mattino di Padova*, 22 gennaio, 52.
- Morbiato, L. (2019). Recensione di *Il lato oscuro di Nane Oca*, di Scabia, Giuliano. *Padova e il suo territorio*, 34(199), 48-9.
- «Nane Oca e l’eterna lotta tra il bene e il male». *Quotidiano del Sud*, 11 febbraio 2019, 14.
- Roverotto, C. (2019). «Nane Oca e la fine del mondo». *Il giornale di Vicenza*, 6 novembre.
- Tamiozzo Goldmann, S. (2019). «Venezia, Giuliano Scabia e tanti altri». *VeneziaViva*, 47(1-2), 34-5.

- Vallortigara, L. (2019). «“Come sipari dietro cui c’è qualcosa”. Note di onomastica nel ciclo di Nane Oca di Giuliano Scabia (con un inedito d’archivio)». *Il Nome nel Testo*, 21, 97-109.
- Vallortigara, L. (2020). «Giuliano Scabia, poeta e narratore». *l’immaginazione*, 320 (marzo-aprile), 14-15.
- Vallortigara, L. (in corso di stampa). «Nomi tra le carte: ancora sull’onomastica pavana di Giuliano Scabia». *Il Nome nel Testo*, 22.

Materiali d'archivio

Disegni di Giuliano Scabia

L'archivio privato di Giuliano Scabia, situato a Firenze, raccoglie oggi oltre centocinquanta faldoni, ordinati cronologicamente e tematicamente, nei quali sono conservati taccuini, disegni, fotografie, appunti, ritagli di giornale e materiali di studio, stesure intermedie con numerose varianti autografe, annotazioni bibliografiche, registrazioni radiofoniche e filmiche, oggetti di scena, oltre ad una cospicua biblioteca. Si tratta di un organismo complesso, frequentato quotidianamente dall'autore e dunque ancora aperto, soggetto a modifiche e interventi, un luogo nel quale carte e materiali continuano a svolgere un ruolo attivo fondamentale nel processo creativo.

I disegni proposti in questa sezione documentano la genesi del progetto narrativo di *Nane Oca* e degli altri romanzi che compongono la tetralogia, rivelando il ruolo non accessorio attribuito all'azione del disegnare, concepita come «momento di massima sintesi», non dissimile dalla scrittura (Maria 2016, 200). Schizzi a penna e mappe, conservati nei faldoni relativi al ciclo di Nane Oca insieme ai materiali che solo parzialmente sono confluiti nelle edizioni a stampa, accompagnano l'emergere della storia di Giovanni, delineando al contempo il profilo di un vero e proprio 'territorio dell'anima' nel quale trovare («orecchieggiando, usmando, abbandonandosi al reticolato dei discorsi», T 42) i «nidi dei racconti».

Le tavole 6 e 7 sono consultabili a colori nell'edizione digitale del volume (<http://doi.org/10.30687/978-88-6969-420-2>).

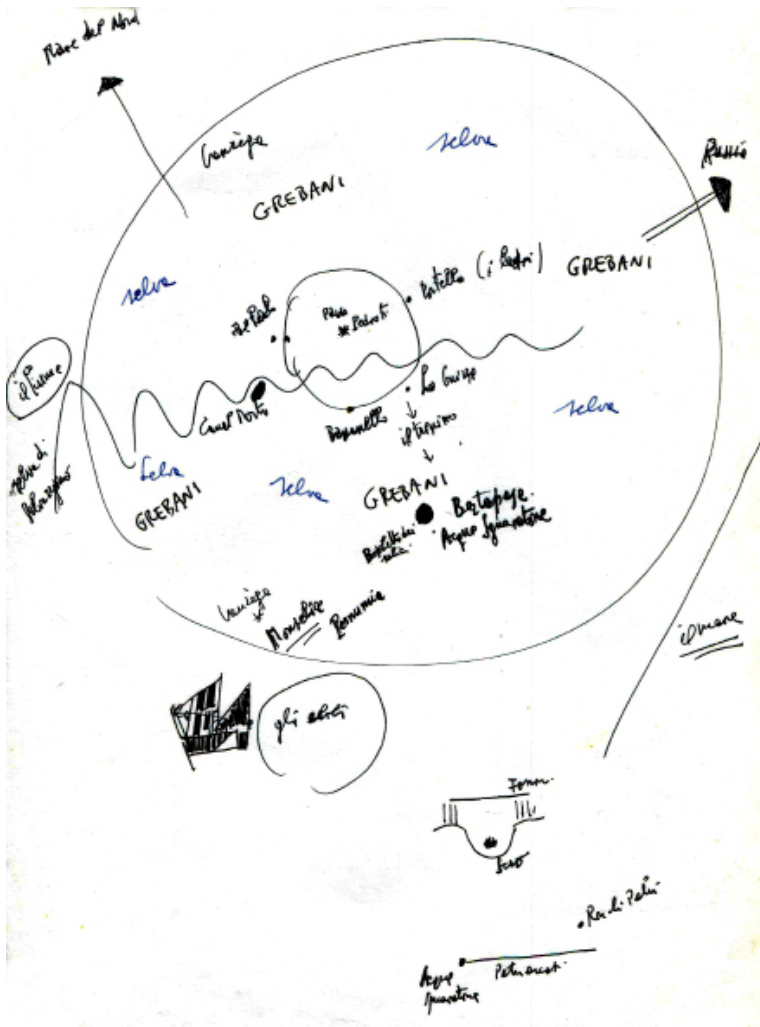


Tavola 1 Disegno autografo, conservato presso l'archivio privato di G. Scabia a Firenze. La mappa riflette uno stadio iniziale di elaborazione del ciclo: si noti l'indicazione di Bertapaja (poi Ronchi Palù) e di alcuni quartieri o zone di Padova (Portello, la Guizza, Bassanello), poi espunti dalla redazione finale

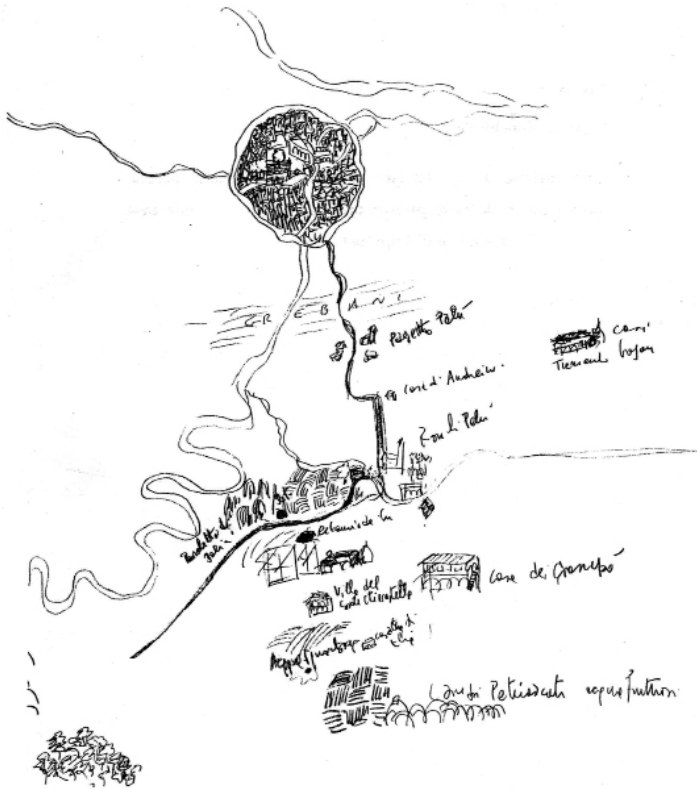


Tavola 2 Disegno autografo, archivio privato di G. Scabia.
Mappa del Pavano Antico, stadio più avanzato

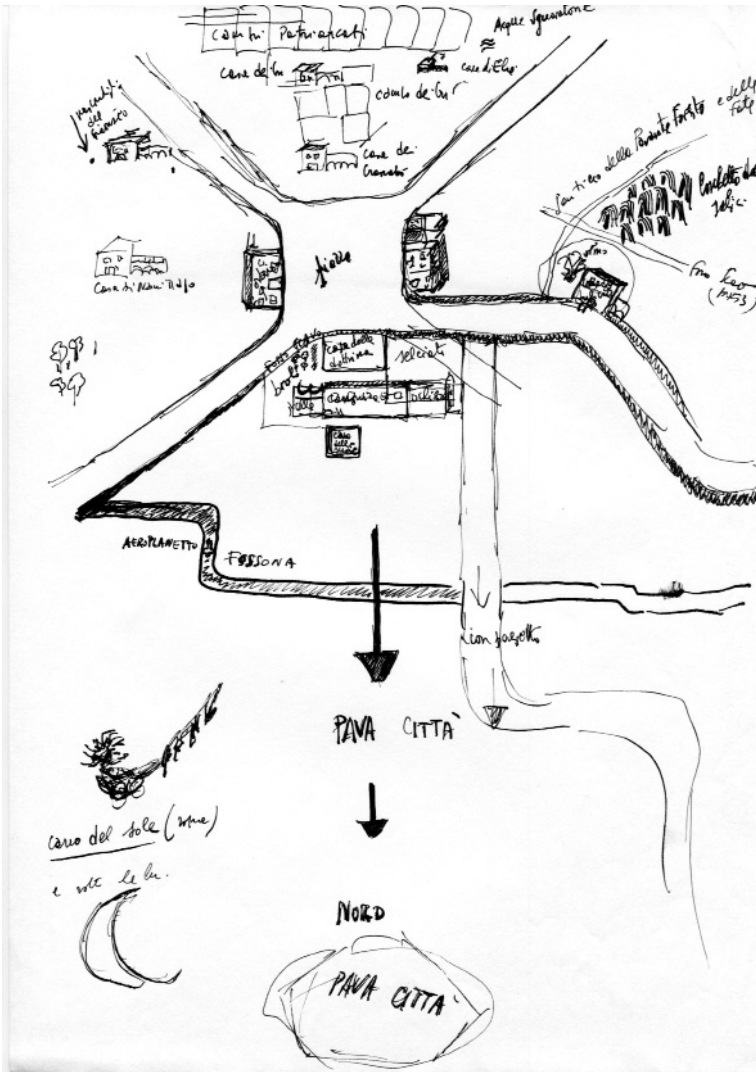


Tavola 3 Disegno autografo, archivio privato di G. Scabia. Pianta dei Ronchi Palù (cf. SI 16-22, dove Scabia ricorda proprio gli elementi riportati graficamente sulla pianta: «il selciato (el séeze), la piazza, l'odore dei campi e del letame, i fossi, le fosse, lo Scao, gli olmi, gli stropàri, il brolo, l'uva marzemina, le stalle, gli uomini coi mantelli e il basco, la brosema, la guazza, i giochi, i sopranoi, le bestie: era come un paradiso»)

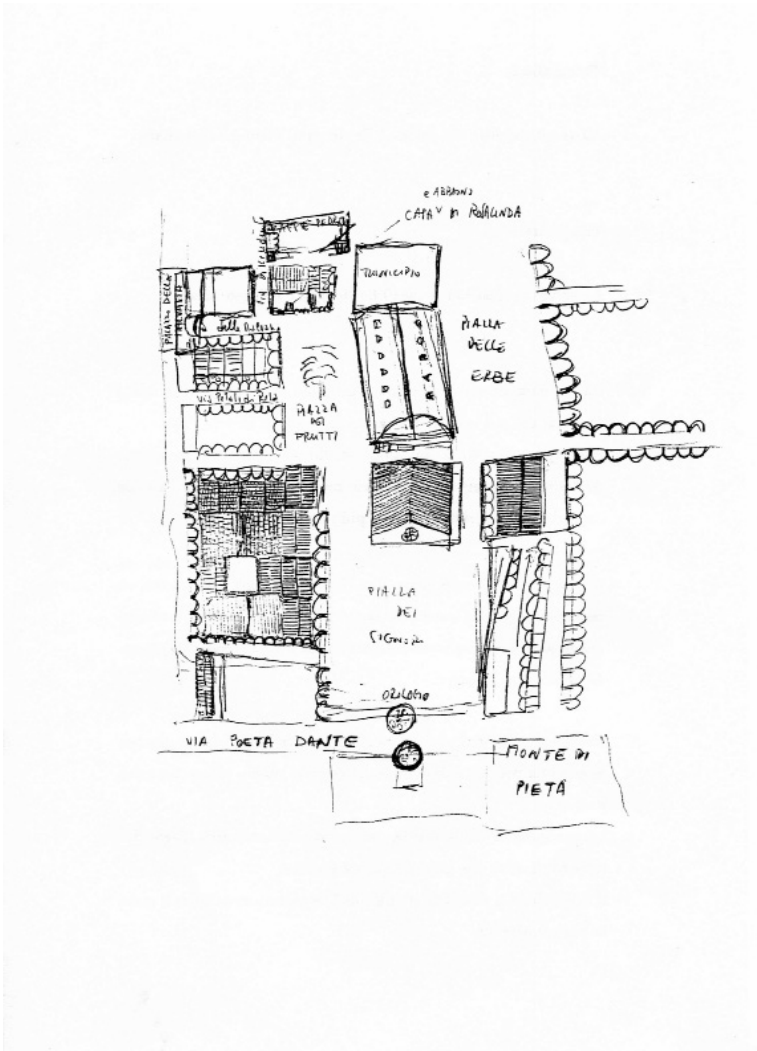


Tavola 4 Disegno autografo, archivio privato di G. Scabia. Rappresentazione grafica del centro di Pava (cf. la fuga sui tetti di Guido e Rosalinda, inseguiti dal Braghiero, NO 150-1)

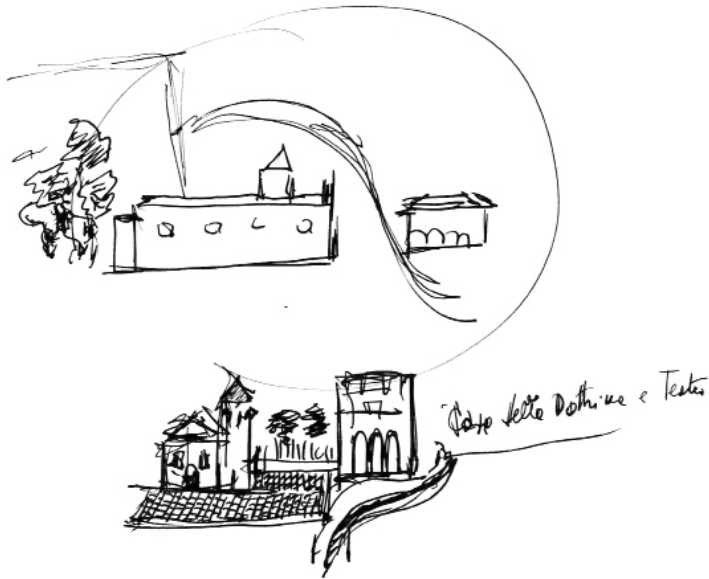


Tavola 5 Disegno autografo, archivio privato di G. Scabia.
Schizzo della Casa della Dottrina e del teatro, Ronchi Palù



Tavola 6 Disegno autografo, archivio privato di G. Scabia.
Mappa del Pavana Antico circondato dal lato oscuro



Tavola 7 Disegno autografo, archivio privato di G. Scabia.
Prova per la copertina del *Lato oscuro di Nane Oca*. Il Pavano Antico appare circondato dai continenti visitati da Giovanni nel suo «viaggio nella cronaca del mondo», Asia, Africa, Ammerica (ma sono indicate anche la Stoccolma del Nobel e Parigi)

Il volume raccoglie gli atti della Giornata di Studio dedicata a Giuliano Scabia e alla tetralogia narrativa di Nane Oca svoltasi presso l'Università degli Studi di Milano-Bicocca il 26 novembre 2019.

La pubblicazione del *Lato oscuro di Nane Oca* (Einaudi, 2019), segmento conclusivo del ciclo che narra le avventure dell'eroe Giovanni, e della raccolta di scritti *Una signora impressionante*, edita da Casagrande nel settembre dello stesso anno, invita lettori e studiosi a nuove ricognizioni, offrendo nel contempo l'occasione per aggiornare la precedente cartografia critica e per tracciare altri sentieri dentro le foreste del racconto.

Il volume è arricchito da un testo di Giuliano Scabia e da un'appendice iconografica con materiali d'archivio inediti.



Università
Ca'Foscari
Venezia