

Quaderni Veneti. Studi e ricerche 2

Camminando per le foreste di Nane Oca

a cura di
Laura Vallortigara



Edizioni
Ca' Foscari

Camminando per le foreste di Nane Oca

Quaderni Veneti. Studi e ricerche

Collana diretta da
Eugenio Burgio

2



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni Veneti. Studi e ricerche

Direttore

Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Rossend 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 Tomasin** (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) **Rossend 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 Tomasin** (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)

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio
(Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di
Laura Vallortigara

introduzione di
Silvana Tamiozzo Goldmann

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2016

Camminando per le foreste di Nane Oca
Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)
a cura di Laura Vallortigara

© 2016 Laura Vallortigara per il testo
© 2016 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

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
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 1686
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>
ecf@unive.it

1a edizione aprile 2016
ISBN 978-88-6969-079-2 [ebook]
ISBN 978-88-6969-069-3 [print]

Camminando per le foreste di Nane Oca. Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)
/ Laura Vallortigara. — 1. ed. — Venezia : Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2016. — 150 pp. ;
23 cm. — (Quaderni Veneti. Studi e ricerche; 2). — ISBN 978-88-6969-069-3.

<http://edizionicafoscari.unive.it/col/dbc/8/120/QVSR/2>



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Studi
Umanistici

Dipartimento di Filosofia
e Beni culturali

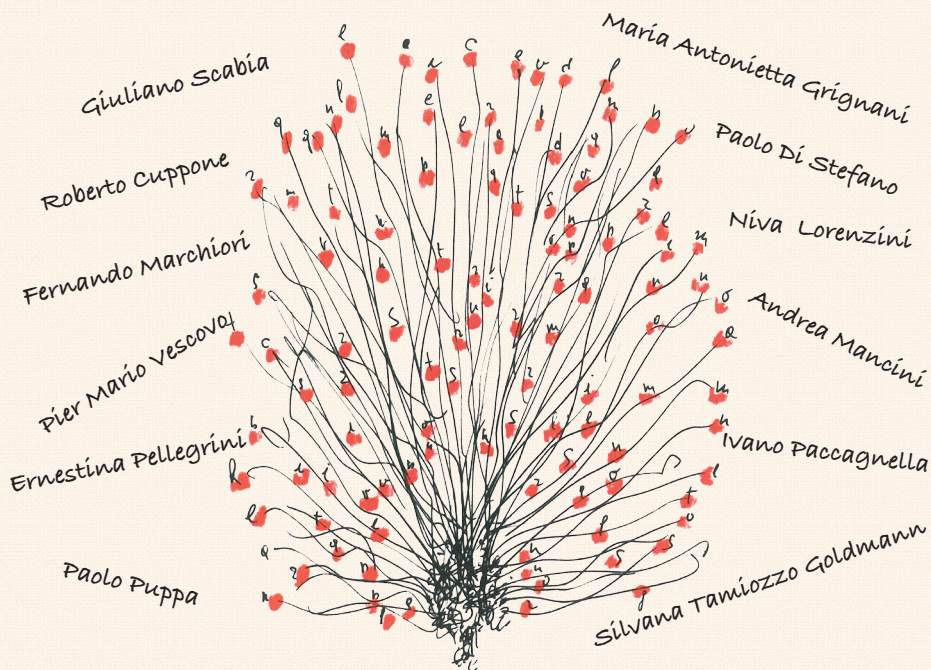
Sipronie um keussenberg,
um n' leccia impennare de pust
Schebini
de e em ustilatore, un
lebar, un crastorie, un
cane, un um n' re de: n.
gola in nero e ustilatore
e ustilatore e ustilatore
Voo sekeut - e un
con disegni dell'autore
Giuliano Scabia
Name Oca rivela
ho!

CAMMINANDO PER LE FORESTE DI NANE OCA

Giornata di Studio su Giuliano Scabia

19 maggio 2015, aula Baratto Ca' Foscari ore 14.30-20

A cura di **Silvana Tamiozzo Goldmann e Paolo Puppa**



Segreteria organizzativa Laura Vallortigara
(laura.vallortigara@unive.it)

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

Sommario

Tavola delle sigle

(sigle delle opere di Giuliano Scabia citate nelle relazioni) 9

SALUTI INAUGURALI

Un «simposio di sapienza e affetto»

Ricciarda Ricorda 13

Introduzione

Silvana Tamiozzo Goldmann 15

Premessa

Lettera di apertura

Giuliano Scabia 19

RELAZIONI

«cri, cra, tiòp, tiopotit»

Nane Oca e la poesia

Niva Lorenzini 23

«Stralingua» con animali

Maria Antonietta Grignani 29

Il pavano e il padovano di Nane Oca

Ivano Paccagnella 41

Baedeker per le Foreste Sorelle

Andrea Mancini 59

«A volte penso che basta dire il nome e le cose ci sono» Roberto Cuppone	73
Fantasmì della trilogia: scrittura/canto/corpo Paolo Puppa	83
Quel matto che chiamano l'autore Tracce performative nella scrittura della trilogia di Nane Oca Fernando Marchiori	97
La foresta del racconto (e il «teatro naturale») Piermario Vescovo	107
Intervista a Giuliano Scabia Paolo Di Stefano	119
APPENDICE	
Intorno ad una Giornata di Studio: quattro lettere di Giuliano Scabia	127
Per un profilo bio-bibliografico di Giuliano Scabia Laura Vallortigara	137

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

Tavola delle sigle

(sigle delle opere di Giuliano Scabia citate nelle relazioni)

- CN *Canto notturno di Nane Oca sul platano alto dei Ronchi Palù.*
Padova: Panda. 1997.
- FS *Le foreste sorelle. Nuove straordinarie avventure di Nane Oca.*
Torino: Einaudi. 2005.
- LeC *Lorenzo e Cecilia.* Torino: Einaudi. 2000.
- 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.
- T *Il tremito. Che cos'è la poesia?* Bellinzona: Casagrande. 2006.

Saluti inaugurali

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

Un «simposio di sapienza e affetto»

Ricciarda Ricorda

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Nel suo saggio su Giuliano Scabia, Silvana Tamiozzo Goldmann sottolinea come caratteristica tipica dell'autore la sua *vis* pedagogica, attitudine che ha sì trovato piena realizzazione negli esperimenti pedagogico-teatrali attuati con i ragazzi del modenese di *Quattordici azioni per quattordici giorni* (1971) o nell'attività di docente universitario presso il DAMS di Bologna, ma che appare più ampiamente sottesa alla sua «disposizione generosa, larga, nei confronti del pubblico».¹ Con il pubblico, infatti, Scabia instaura un rapporto stimolante, sia che 'esegua' i suoi testi in presenza, sia nelle sue prove letterarie, che sollecitano il lettore ad adeguare il proprio ritmo e il proprio respiro a quello delle storie che legge, provando così a recuperare quanto di «impalpabile e al tempo stesso prezioso» rischia di perdersi nel passaggio dall'ascolto alla pagina scritta.²

Una simile peculiare disposizione mi sembra essere pienamente emersa nell'incontro dell'autore con gli studenti di Ca' Foscari che, se è culminato nella Giornata di Studio *Camminando per le foreste di Nane Oca*, tenutasi il 19 maggio 2015 e organizzata con la collaborazione di Paolo Puppa, si è articolato però anche in contatti e scambi precedenti, a partire dalla *Prima lettera di Giuliano Scabia agli studenti del corso di letteratura italiana contemporanea a.a. 2014-15 modulo 2*, in cui si chiedeva loro:

il popolo delle foreste pavanti e sorelle è in subbuglio

un po' intimorito d'incontrarvi:

e si domanda:

cosa penseranno di noi questi nuovi al mondo studiosi studenti

nell'età delle reti infinite e onnipresenti,

di noi coi piedi immersi nella stralingua

e talvolta nel leame leam luam loam làò?

1 Tamiozzo Goldmann, Silvana (1997). *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con antologia di testi inediti e rari*. Postfazione di Paolo Puppa. Roma: Bulzoni, p. 70.

2 Tamiozzo Goldmann, Silvana (1997). *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con antologia di testi inediti e rari*. Postfazione di Paolo Puppa. Roma: Bulzoni, p. 69.

ove la contrapposizione tra l'«età delle reti infinite e onnipresenti» e la «stralingua» dello scrittore individua icasticamente, nella sua sinteticità, il rischio che minaccia appunto il tesoro della lingua e la ricchezza delle storie da raccontare.

Che i «nuovi al mondo studiosi studenti» del corso di Letteratura italiana contemporanea abbiano avuto però «davvero voglia | di inoltrarsi nelle profumatissime | foreste del mondo» è certo; non v'è dubbio infatti che sia stata proposta loro un'esperienza unica, confrontarsi direttamente con uno dei protagonisti della scena culturale e letteraria italiana, la cui attività si è sempre articolata secondo prospettive di assoluta originalità: scelta esemplare anche dal punto di vista della didattica, spesso praticata da Silvana Tamiozzo Goldmann, attenta e sensibile studiosa anche della produzione letteraria più recente e pronta a garantire ai suoi studenti la presenza degli autori 'in carne e ossa', quasi materializzando ai loro occhi le scritture esaminate.³

La positiva valenza di una simile prassi è immediatamente evidente; per parte mia, ho avuto il piacere di partecipare al bel «simposio di sapienza e affetto»⁴ i cui frutti sono ora raccolti in questo volume e di goderne sia come interessata contemporaneista, sia nella veste di prorettrice alla didattica, sperimentando con soddisfazione la felice contingenza di un'iniziativa che ha unito un alto valore scientifico e un altrettanto pregevole esempio dal punto di vista della didattica.

3 Come nota giustamente Paolo Puppa nella sua postfazione al volume sopra citato, «Scabia, ovvero guardare l'ascolto», In: Tamiozzo Goldmann, Silvana (1997). *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con antologia di testi inediti e rari*. Postfazione di Paolo Puppa. Roma: Bulzoni, p. 117.

4 Prendo la bella definizione della Giornata di Studio dalla *Lettera di Giuliano Scabia del dopo convegno*, datata 23 maggio, ove per altro appare un'ulteriore, significativa specificazione, «simposio di sapienza e affetto (o amore)».

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

Introduzione

Silvana Tamiozzo Goldmann

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Per preparare il compleanno speciale di Giuliano Scabia, arrivato nel 2015 (ma chi lo crederebbe?) al giro di boa degli ottant'anni, per prima cosa lo abbiamo 'studiato', insieme ai ragazzi del corso di Letteratura italiana contemporanea; per gran parte del secondo semestre, al centro delle lezioni sulle forme del romanzo contemporaneo c'è stato il primo volume della trilogia di *Nane Oca*, ovvero l'«ocaromanzo» di Scabia, come ricorda Laura Vallortigara, curatrice del presente volume, che firma un ottimo profilo dell'autore.

È stata un'occasione didattica davvero fuori dall'ordinario, perché le lezioni hanno avuto il contrappunto di interventi-lettera dello stesso Scabia, di volta in volta pubblicati nei *Materiali Didattici online* (una scelta dei quali è poi uscita nel n. 290 della rivista *l'immaginazione*).

Confondendosi con i suoi personaggi o sdoppiandosi nel Beato Commento, l'autore interloquiva con gli studenti in un dialogo a distanza che ha dato ogni volta occasioni di riflessione e di approfondimento (sul narrare, sulla lingua, sul dialetto, sul rapporto tra realtà e immaginazione, sulla favola e sul mito...). Il pubblico degli studenti è arrivato dunque all'ultima lezione, che coincideva con il convegno, in una condizione privilegiata, come ha sottolineato Ricciarda Ricorda, prorettrice alla Didattica, nel suo saluto iniziale, fine e partecipe.

Su altro versante la generosità e la voglia di interrogare e interrogarsi di Scabia hanno avuto un parallelo svolgimento nelle missive che inviava ai convegnisti (e Niva Lorenzini nel suo contributo prende le mosse da quella del 27 marzo in cui l'autore chiede: «sta in piedi Nane Oca?»): possono essere considerate una sorta di 'Storia e Cronistoria' con volontà più che di autocommento, di orientamento degli studiosi nelle stanze del proprio castello letterario e teatrale. Al tempo stesso le lettere costituiscono una rara antologia inedita d'autore che contiene tutti i fili che ogni relatore dipanerà poi con sapienza, e dunque sono anche un dialogo a distanza con i suoi critici.

Se infatti la *Lettera del dopo convegno*, così attenta agli apporti di ognuno, dà in qualche modo una risposta definitiva alla natura della trilogia, le altre, quella di Suor Gabriella, quella con le trepidazioni di Don

Ettore il Parco e quella sul mormorio intorno alle pagine delle foreste che poi approda al senso della poesia, si erano autoinvestite del ruolo di sobillatrici di idee.

Ci abbiamo messo un anno, Paolo Puppa ed io, a organizzare l'incontro: e sono stati scambi di lettere, incursioni più o meno concordate nei rispettivi studi universitari, confronti anche accesi, risate, studio e buon lavoro, caffè in campo San Barnaba o cappuccini alla Querini Stampalia, telefonate in 'viva voce' e tanto altro, per riuscire a tenere la rotta giusta nel mare non sempre tranquillo delle vicende quotidiane.

Ho di recente riletto i nostri scambi epistolari a tre (o a due, a seconda delle situazioni e delle occasioni) e quando avrò tempo di riordinarli, li voglio donare al destinatario e al mio 'socio' organizzatore: raccontano con vividezza le idee, le proposte accettate e rifiutate, i dietro le quinte (uno dei quali costituisce la coda del pezzo di Puppa, a cui non ha saputo rinunciare), le finte baruffe, le trattative con la burocrazia non solo per avere un piccolo finanziamento, ma soprattutto per ottenere l'aula che volevamo: l'Aula Mario Baratto, una delle più belle di Ca' Foscari. All'interno ha i due grandi affreschi di Mario Sironi e Mario De Luigi e gli arredi - scomodi e pertinenti a una dimensione austera - sono in linea con il prestigio di quella che fu l'Aula Magna di Ca' Foscari. La vista mozzafiato sul Canal Grande dalla polifora gotica (incorniciata dal serramento di Carlo Scarpa che restaurò la sala) la fa sembrare frutto di un meraviglioso incantesimo. In quell'aula oggi destinata prevalentemente a convegni e cerimoniali vari, un tempo teneva affollatissime lezioni sul teatro goldoniano e ruzantiano Mario Baratto, indimenticabile maestro e studioso di teatro, già Preside della Facoltà di Lingue, presenza ben viva non solo agli organizzatori e a Scabia, ma agli stessi relatori. Roberto Cuppone nella *Orazione ala vilanesca* in dialetto, antefatto godibilissimo al testo teatrale di Scabia pubblicato di seguito, dedica un omaggio all'aula e al suo intestatario in un breve gioco allusivo. Ivano Paccagnella, nel ricco e serrato trattatello-dialogo con Giuliano, inserisce Mario Baratto nella galleria degli affetti che rende contemporanei i nomi di amici, maestri e autori condivisi: da Marisa Milani a Manara Valgimigli, da Concetto Marchesi a Diego Valeri, da Angelo Draghi e Enrico Drucker, e ancora Giorgio Padoan, Gianfranco De Bosio, Gianantonio Cibotto, Ludovico Zorzi, fino ai classici del teatro e della letteratura.

La giornata era bellissima, gli studenti del corso arrivavano alla spicciolata, emozionati (ma nella pausa caffè nel cortile cafoscarino avranno poi modo di accorciare le distanze con l'autore), tra il pubblico di giovani studiosi, colleghi e amici si aggirava quel raffinato fotografo che è Maurizio Conca (anche biografo per immagini di Scabia), silenzioso e svagato con il suo apparecchio.

Lui, Scabia, dopo le presentazioni ha aperto di fatto i lavori, interloquendo di volta in volta, regalando intermezzi fino alla straordinaria esibizione degli attrezzi di scena (il cacciapalle, con tanto di costruzione dal vivo di un

proiettile di stoppa), fino alla conclusione con la degustazione ecumenica dell'elisir che rende immortali, versato dalla famosa bottiglia diatreta in minuscoli bicchierini pescati da una fantastica cappelliera.

Nel discorso d'apertura di Scabia, che costituisce la *Premessa* di questo volume, sono già presenti tutti i nuclei dei discorsi qui sviluppati, a partire dalla lingua rovescia e dal suo doppio, l'autore 'rovesciato' Liànogiu Biscà. Ma partendo e poi aggirandosi nei territori delle sue foreste il discorso corale di questi variegati studi decolla e abbraccia temi e problematiche che dallo specifico della «stralingua» di *Nane Oca* finiscono per toccare questioni dalle sfaccettature linguistiche e narratologiche più ampie.

Non ha senso dar conto dei singoli interventi come si suole fare nelle introduzioni, anche perché forse la miglior sintesi la fa Scabia nella *Lettera del dopo convegno* che chiude il volume. Oltre ai già ricordati Niva Lorenzini, Roberto Cuppone, Ivano Paccagnella e, naturalmente al co-organizzatore Paolo Puppa, il volume raccoglie i lavori di Maria Antonietta Grignani, Andrea Mancini, Ferdinando Marchiori, Pier Mario Vescovo e Paolo Di Stefano.

Scelgo allora alla rinfusa alcuni segmenti che mi hanno colpito e li offro, mescolati, al lettore, insieme al doveroso diletto di ritrovarli nei testi articolati e argomentati. Sono i rilievi sugli echi della grande tradizione che entrano nella pagina di Scabia, normalizzati con levità dal personaggio-autore appollaiato sull'albero dei poeti. È il poeta che lavora sul lessico e 'intorcola' la sintassi, che riscatta con energia inventiva la marginalità della parola letteraria senza nascondere nello spazio del romanzo la sua nostalgia per i gesti, la voce, i toni e le emozioni del teatro. È la «stralingua» con la rianimazione dell'antico, che certo non nasce di colpo con la trilogia ma ha le sue sorgenti nelle prime prove teatrali e poetiche. E ancora: i travestimenti più godibili da Banighieri a Bariosto fino a Birlin Cocai, Birgilio e Umero, l'italiano aperto al dialetto, vera lingua amata che rifiorisce nutrita dal pavano antico. E Pava, il luogo primordiale, Paese del cuore; la parola-bandiera «momón» che scintilla nel castello di Scabia, e tutte le varietà del tessuto linguistico del narratore, le sue parole sommerse nel paesaggio, ovvero le parole composte, gli epiteti omerici, i nomi storici, i sintagmi più stravaganti, i diminutivi, il parlar rovescio e tutta la lussureggiante messe verbale di un Veneto sentito come intimo e profondo.

Qui si parla della gioia di narrare pari a quella dell'ascoltare a bocca aperta per mettere in moto la macchina golosa delle storie; o del sabotaggio formale della forma romanzo e della sua *medietas* stilistica dalle matrici linguistiche ruzantiane e rabelaisiane, della funzione strategica degli stessi segni tipografici (parentesi e trattini), fino al lavoro sulle strutture sintattiche evidenziate dal fantastico gioco di specchi tra presenze autoriali e Beato Commento. Qui si parla altresì del viaggio-paesaggio e dei voli di Suor Gabriella che porta il lettore da un livello narrativo all'altro e di Guido il Puliero, controfigura mobile dell'autore, dei simboli cristiani e pagani fusi insieme con euforia.

Le parallele e le diagonali tracciate con sapienza dai diversi autori ci fanno incontrare o intravedere altre presenze: Zanzotto (che, più dolorosamente di Scabia, col suo M \ddot{u} nchhausen si toglie dalla palude tirandosi per i capelli), Caproni con le rime in -are, con la poesia delle cose, quella non scritta a tavolino, il Ruzante della *Prima oratione* con l'anafora insistita del Pavan-an e il folto gruppo di studiosi, editori e attori di Beolco, Marco Caco liquidato nella sua realt \grave{a} storica dall'erudizione sbrigativa di internet, e Petrarca, Dante, Foscolo, Queneau, persino Woody Allen...

Gli interventi dei relatori sono chiusi da una intervista a Scabia di Paolo Di Stefano. Il suo costituisce un dialogo a mio avviso 'alto' perch \acute{e} alla maestria dell'intervistatore che guida il discorso (va ricordata un'altra sua memorabile intervista comparsa sulla rivista *Idra*, cfr. Vallortigara, *Bibliografia critica sulla trilogia di Nane Oca*) fa riscontro il generoso rivelarsi dell'intervistato su temi come la sua famiglia, lo statuto letterario, l'epica, lo sperimentalismo dei primi anni sessanta, il viaggio in Cina, fino all'editoria delle amicizie, per Scabia rappresentata soprattutto da Roberto Cerati, non a caso richiamato nella *Premessa* di apertura del convegno.

La nutrita bibliografia curata da Laura Vallortigara d \grave{a} conto di quei tanti studiosi che non hanno potuto raggiungerci o non abbiamo potuto chiamare per la nostra giornata di studio. Affidiamo allora a questo volume il compito di essere un umile e utile *Baedeker* per orientarsi nella Pavante Foresta, nelle foreste sorelle e nei loro doppi reali. Ma il mondo misterioso e lieto, incantato e reale di Giuliano Scabia, le cui radici affondano nel mito, nella classicit \grave{a} e nella tradizione, insegna soprattutto che interrogare la memoria \acute{e} il modo migliore per riconoscere l'attualit \grave{a} della nostra voce.

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

Premessa

Lettera di apertura

Giuliano Scabia

È con emozione e gratitudine che, anche a nome di tutti i personaggi della saga di Nane Oca, qui apro il cammino. Gratitudine per gli studenti, i relatori straordinari, i lettori e tutti i presenti. E per Silvana e Paolo, studiosi *clarissimi* della letteratura e del teatro che hanno avuto il coraggio di invitarmi e invitarvi al gioco delle foreste.

Nane Oca. Titolo del primo libro. Ero incerto. *Nane Oca* o *Giovanni Oca*? Quando ne parlai allora, 1990 all'incirca, a Roberto Cerati, mio referente alla casa Einaudi (il grande Roberto costruttore di libri di cui vi mostro la foto insieme a Giulio: e che un giorno, qualche anno fa, mi regalò la sua regola di vita, stampata in quindici esemplari da Pulcino Elefante, eccola, che dice: esserci, se possibile, sempre, apparire mai), Cerati ha detto: *Nane Oca*. E io ho obbedito. C'è dietro, come si può capire, l'argomento della famosa lingua italiana, a partire dal volgare eloquio dell'infinito maestro Banighieri alle jure dei meneghelli e alle stralingue dei pluri pavanti sapienti. *Nane Oca* è scritto in italiano, la lingua italiana che amo e cerco di nutrire ascoltando il Pavano Antico e, per quanto possibile, i suoni e i segni di tutte le lingue del mondo – alla maniera del professor Pandòlo.

Ciò detto, voglio lanciare un argomento per questo simposio, dando voce e presenza al Beato Commento.

CHE DICE

Può sembrare un gioco da bambini quello a cui l'autore ci ha invitati – di andare camminando per le foreste, la Pavante e le sorelle. L'invito, come immaginato in precedenti colloqui avvenuti a bocca per campi e calli e fantasmicamente via rete, ha scopo sia esplorativo sia meravigliante – essendo che l'aggirarsi dentro un romanzo – e in particolare un romanzo di foreste – può produrre effetti narcotici, a volte pericolosamente afilologici – di puro godimento della lettura – e basta.

E basta?

Ma non è la lettura lo specchio della scrittura – la Sacra Scrittura?

E dunque perché noi Commento siamo beati? Perché ci beiamo del leggere e ascoltare le tremanti parole.

Siamo qui curiosi d'ascoltare. Sappiamo che l'autore, lui e il suo rovescio, Liànogiu Biascà - hanno un rovello racchiuso in una domanda: sta in piedi, come unico romanzo, quello che adesso è diviso in tre? È poesia che resiste al tempo - o l'ha già adocchiata il gatto di quasi ogni scrittura divoratore?

Com'è bella la luce del giorno, com'è misterioso il buio della notte! Confortati, come gli antichi silvani dal fiato delle capre, e come moderni Beati Commenti dal respiro dei lettori presenti e dalla fede nel *momón* - certi di ottenere l'immortalità tramite elisir, eccoci nei pressi dell'intreccio.

O intreccio! Quanti si sono persi negli intrecci dei romanzi e della vita, vuoi Angeliche, vuoi Argonauti, vuoi Orlandi e Rinaldi, vuoi cavalieri della Tavola Rotonda, vuoi Napoleoni, vuoi Pinocchi - e quanto ha rischiato di smarrirsi, e perire, 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 Magico Mondo o chissà dove. Speriamo che i invitati ci diano qualche lume per meglio capire dov'è la realtà, là fuori, là dove siete voi, così spesso ingannati dagli echi e specchi e *selfies* del sempre più di sé immatonito Narciso filmetico teletico e internetico, mai stanco di contemplarsi. Noi Beato Commento, comunque, restiamo vigilanti onde esser pronti a dare quel calcetto negli stinchi che qualche volta può salvare gli andati in oca dal precipitare negli abissi. Ah, come sono beato oggi!

Venezia, 19 maggio 2015

Relazioni

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

«cri, cra, tiòp, tiopotit»

Nane Oca e la poesia

Niva Lorenzini

(Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia)

Abstract In the world of Nane Oca poetry is an element that permeates nature and characters, a true dimension of (literary) life. The paper aims to investigate this conception of poetry in Giuliano Scabia's narrative trilogy, where characters speak poetically and descriptions are frequently depicted referring to the literary tradition (e.g. Leopardi and the representation of the night).

Keywords Poetry. Literary tradition. Creatural dimension.

Si chiedeva, Giuliano Scabia, e ci chiedeva, in un messaggio telematico che ci ha inviato di recente, se la trilogia di Nane Oca «sta in piedi», e poi, con richiesta 'ridimensionata', se «sta in piedi *Nane Oca*», che quella trilogia avviava. Forse la risposta non va affidata al linguaggio e alle categorie di una critica che perimetra e categorizza, inquadra e definisce. Occorrerebbe piuttosto possedere il respiro del suono e del silenzio, seguire la grammatica dell'«apparire» e dello «slontanarsi», il ritmo di un'andatura che si fa viaggio, transito, *quête* in forma di danza e pantomima, in bilico tra recitativo e canto, parola e arpeggio, musica insomma, visivamente e graficamente solfeggiata. Occorrerebbe immedesimarsi nell'erba o nelle selve, nel vento o nella notte, e confrontarsi con il margine, che sta ai confini di uno spazio deterritorializzato, di un tempo scorciato o sospeso.

Se è il *momón* il termine più ricorrente nella trilogia che si articola nelle tre tappe, o tre movimenti, musicalmente parlando, di *Nane Oca* (1992), *Le foreste sorelle* (2005), *Nane Oca rivelato* (2009), fino a darsi quasi come un tormentone, la parola 'poesia', declinata spesso anche nella costellazione, e nelle varie accezioni ad essa apparentabili, di 'poeta' e 'poeti', non gli è da meno per tutti i tre testi. Il fatto è che, nel mondo fatato e magico di *Nane Oca* dove il Tempo (o Potem, «in lingua rovescia») si sospende, costellato di silenzio e immobilità, in un clima da contemplazione lucreziana o da olimpo omerico, in un'atmosfera alleggerita di spessore, come capita nelle favole («beati e senza tempo» vivono, in *Nane Oca*, gli uomini, immersi - lo si apprende quasi ad apertura di 'racconto' - nel silenzio «maestoso»; e ancora, tra occorrenze infinite «l'alba era lontana e

il silenzio immenso» NO 128), e dove lo Spazio è infinito e insieme deterritorializzato (una sola citazione, tra le tante possibili: «Le nuove lucertole guardavano sbalordite la vastità del mondo» NO 162 – che è poi un «senza fine spazio», chioserebbe lo Scabia di *Opera della notte*¹ –), in questo Tempo, dunque, in questo Spazio, la poesia, per così dire, si normalizza, si dà come dimensione creaturale, naturale, non si esprime per «invenzioni» o «parole fuse», insomma, proprie di chi parla «in poesia» – suggerisce più volte lungo il testo l'autore: è essenziale, povera, assoluta come gli sguardi che si aprono nella trama del narrare, come i collegamenti scorciati, le apparizioni improvvise.

Non la si mette in discussione mai, lungo la trilogia, la poesia delle cose, quella poesia non scritta in lingua cifrata, da «poeti a tavolino», per intenderci, una poesia retta su una semplificazione lessicale che si fa concretezza, fisicità, anche là dove conserva una evidente derivazione stilnovistica, legata sempre all'aura dell'apparire, del darsi improvviso, che la rima elementare, quella in -are, come scriveva Caproni nei *Versi livornesi*,² può facilitare («Stavano le foglie in tremolar leggiero», si legge in *Nane Oca*. E si pensa anche alla metrica da cantilena o filastrocca – lo indico per inciso – che gli infiniti in -are attivano lungo tutto lo spazio di *Opera della notte*, per consentire al poeta-personaggio 'camminatore' di inventare la sintassi, il lessico, il ritmo, le figure dell'andare', del diventare', del camminare'). Sarà poi direttamente Nane Oca a darsi la parola, in puro registro stilnovistico, nel *Prologo* di apertura delle *Foreste sorelle*, che reca il titolo leopardiano di *Canto notturno di Nane Oca sul platano alto dei Ronchi Palù*: nell'andamento di versi ibridi tra prosa e poesia, come capita sovente nelle pagine della trilogia, un Nane Oca travestito da conte di Lautréamont vi omaggia «i poeti maledetti che scappando | hanno capito le vie dell'universo» (FS 8) e innalza, nel finale, il proprio inno all'amore in puro registro stilnovistico (FS 10). Va ascoltato:

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.

1 ON 19: «O cara notte che sognando vai | ti sembra possibile che esista | un senza fine spazio mai?».

2 Basterà ricordare *Per lei*, da *Il seme del piangere*, in Caproni 1998, p. 201: «per lei voglio rime chiare, | usuali: in -are».

E del resto proprio in *Opera della notte*, su cui mi sono appena soffermata per la rima in -are, ci si poteva già imbattere, qua e là, in un normalizzato stilnovismo, non privo di accezioni aperte a possibili *coups de théâtre*. Come lasciano presagire questi versi: «Nel covo della notte sento | il silenzio – re dell’ascoltare | mentre cala il vento | e tutto in attesa pare | se qualche dove qualche d’uno appare» (ON 10). Si potrebbero protrarre le citazioni, facendole arretrare, nel tempo, dallo stilnovismo alla poesia dei trovatori, cui rinvia un esplicito riferimento del *Monologo di Omobòno Tenni* nelle *Foreste sorelle*: «Come avrei voluto vivere al tempo dei trovatori per sentirli cantare d’amore» (FS 96).

Fermo qui le citazioni per sottolineare che è in questo contesto che si può ascoltare senza alcun imbarazzo la domanda dell’usignolo Lucilla rivolta, in *Nane Oca rivelato*, ai poeti che ‘usignoleggiano’ sui rami, insieme alle fate e alle Muse. «Cos’è la poesia?» – chiede. E le viene risposto:

– È la Pavante Foresta che freme
 è il platano alto che trema
 per le nostre voci, è cri, e cra, e tiòp, e tiopotít...³

Appunto. La poesia in fondo – concorderebbe il conte Chiarastella delle *Foreste sorelle* – può «esplorare le ombre e le fessure sia della realtà sia dell’immaginazione». L’hanno fatto i poeti grandi, presenti tra le pagine di Scabia con una levità di richiami che li normalizza, dicevo prima, consentendo alla loro pronuncia di disoggettivizzarsi e armonizzarsi con il ritmo del racconto: Leopardi, in primo luogo, tra i più attivi tra le pagine di Scabia, con citazioni appena dislocate nello sviluppo metonimico, nel respiro del racconto («Chiara è la sera e poco il vento», si legge sempre ne *Le foreste sorelle* FS 19, di contro al «Dolce e chiara la notte e senza vento» de *La sera del dì di festa*). Sono leopardiane le tante occorrenze della luna («sempre ispiratrice di visioni, come ben sanno i poeti malinconici e forse le bestie», secondo il commento del Puliero, FS 21, sono leopardiani i notturni, vero topos poetico disseminato lungo la trilogia («Com’è bella e infinita la notte» – per dirla con le parole del capitano Adcock, FS 23). E capita talora che, sulla vena del richiamo leopardiano, fate e Muse raggiungano, quasi senza parere, una purezza di dizione che non va passata sotto silenzio, come nel *Canto delle fate e delle muse*, in cui la sequenza di quinari in rima baciata restituisce l’incanto malioso della notte in sonorità sillabica e in evidenza visiva:

3 NOR 78. E a p. 76: «I poeti stavano appollaiati sui rami, seduti comodi. – Tiòp tiòt tiòp tiòt topotít! – disse una voce di donna. – È l’usignolo Lucilla, – disse sottovoce la Vacca Mora. – Topotít topotít topotít! – rispondevano le voci dai rami».

O tenera in tremar
umida notte
stelle fatate
erbe incantate
fruttuose piante
della Pavante
Foresta, ascoltate:
tutto è presente
niente è passato
nel mondo incantato
non c'è la morte
se noi cantiamo
se noi balliamo
non c'è la morte
se non lo vedi
il mondo fatato
è la tua sorte
trovar la morte
non c'è la morte
nel Magico Mondo
accanto celato. (FS 29)

Cri, cra, tiòp, tiopotít, vien voglia di intonare. E di più «tio tio tirip rip rip, piriri, piriri, poiottit...», con quel che segue, a dilatarmi il titolo, tra i *Dialoghi di bestie*, al «primo quarto di luna». ⁴ Non è necessario fissare coordinate, interrogarsi su scelte di campo e di appartenenza, di fronte allo spazio magico della Pavante Foresta che favorisce lo scatenarsi della poesia nelle sue forme più varie, da quella che conserva in sé gli echi della tradizione altomedievale o della dizione pura dell'Alighieri stilnovista a quella di un Ariosto in fuga sulla luna con l'Ippogrifo guidato da Astolfo, fino a sorprese che lasciano senza fiato, come la traduzione splendida della preghiera del poeta Beldelaria di Parigi, proprio quella che chiudeva le *Litanie di Satana*. Piacerebbe, credo, al poeta delle *Fleurs du mal*, ascoltarne la versione, normalizzata, attualizzata dalle rime facili, elementari, da filastrocca:

O Tu del Cielo un tempo Signore
che ora regni nel Mondo Inferiore
mi par vederti in silenzio sognare
di nuovo un giorno in cielo tornare.

⁴ «Allora si udì il canto dell'usignolo: tio tio tirip rip rip, piriri, piriri, poiottit, totit, totit, tiip tiip tiip: tiop piop. In alto, come pasta sfoglia, stava sospeso l'orecchio onnitremante di Dio» (FS 95).

Torna, o Signore potente e gagliardo,
 unisci all'orecchio il corpo e lo sguardo:
 l'aspetto tremendo scomparirà
 e sulla pianta ognuno starà
 mangiando foglie dolci e garbine
 porgendo all'amata rose canine. (FS 50)

Così come piacerebbe al Petrarca scorrere, sempre lungo il racconto-favola delle *Foreste sorelle*, l'avvio dei *Pensieri notturni del signor Bragadin*, che lo ibridano con il Leopardi notturno, quello che fa risaltare gli alberi «nella chiarezza della notte» sotto «la silenziosa - rotolante luna» (FS 107): «O notte che in luci sparse ascolti il suono dei miei sospiri» (FS 52). Perché è la notte, avverte l'autore di *Nane Oca rivelato*, il tempo in cui «i poeti nei loro nidi e torri e grotte ascoltano il galoppo dei cavalli e lo stormire delle foreste».

I poeti. A volte si riuniscono in consesso come ne *La Visione Notturna* collocata in *Epilogo a Nane Oca rivelato* o nella scena di chiusura di *Le foreste sorelle*. Quasi un finale da spettacolo, con gli attori-poeti riuniti in proscenio prima che scenda il sipario, elencati per nome, con storpiature consonantiche o vocaliche («Vengono anche il poeta Banighieri, il poeta Bariosto, il poeta Birgilio, il poeta Birlin Cocai, il poeta Umèro, il poeta Bruzante, il poeta Michel dei Cervi, il poeta Alcofribàs, e Rimbò, e Belde-laria e altri», FS 213), a parlare di «cose epiche» e «Cocaie», di «Pavanti» e «Pantasse» e di avventura e di eternità.

Non manca di divertirsi alle loro spalle, l'autore, quando li sorprende, i poeti, «in estasi di poesia», e cioè «immatoniti come fumati» NOR 76 (e viene da pensare - mutato il contesto - all'Alfredo Giuliani della *Prefazione* all'antologia de *I Novissimi*, quando scriveva, riferendosi alla «nozione piccolo-borghese di poesia», che i suoi conterranei marchigiani usavano applicare la formula «quant si poet» a - cito - «chi è svagato, troppo tenero e balordo», Giuliani 2003, p. VI. Un po' un *mato*, anche). Solo in parte, so bene, la si può applicare, quella formula, ai poeti appollaiati sul platano alto, ai poeti dei Ronchi Palù. Ma per l'autore, e per il poeta Orfeo, con lui, cui viene ceduta quasi al termine di *Nane Oca rivelato* la parola, sono certo preferibili, quei poeti, a quanti discettano di Poesia «con la puzza sotto il naso - sbotta Orfeo - come si ritiene nelle accademie dei prufissuruni» (*Le foreste tralasciate*, NOR 51); quei poeti - lo si accennava - che parlano «in poesia», non «di poesia».

Al termine dell'«intreccio di parole germogliate» (NO 186) lungo la trilogia di *Nane Oca*, l'autore - un po' Don Chisciotte un po' Ariosto, un po' Leopardi e un po' il *mato* - lascia che sia la mente di chi legge a mantenersi curiosa, andando a spasso liberamente nella Pavante Foresta, dove si può salire sull'albero e unirsi al canto dei Ronchi Palù «coltivatori dell'attesa e del silenzio», «innamorati delle Muse e del

respiro». Perché, a dirlo in terzine con Giuliano, portavoce per lui il poeta Banighieri, ben inteso,

Amor quando si svela ascolta e chiama
nel segreto dell'anima incantata:
non c'è l'Inferno quando amore ama.
Quando trema d'amore illuminata
l'anima Amore ogni essere chiama:
come Giovanni in oca con l'amata. (NOR 138)

Riferimenti bibliografici

- Caproni, Giorgio (1998). *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di Luca Zuliani. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo. Cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Giuliani, Alfredo [1965] (2003). «Prefazione». In: Giuliani, Alfredo (a cura di) (2003), *I Novissimi: Poesie per gli anni '60*. Torino: Einaudi, pp. V-VIII.

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

«Stralingua» con animali

Maria Antonietta Grignani

(Università degli Studi di Pavia, Italia)

Abstract The paper focuses on «stralingua» and on the stylistic features of Scabia's writing. The use of language in Nane Oca's trilogy is hardly comparable to any other experience in Italian literary tradition. Resorting to several syntactical and morphological strategies, Scabia rescues language from its contemporary opaqueness, forcing its mechanisms to recover the possibility of an authentic expression.

Keywords «Stralingua». Linguistic features. Syntax.

Che cos'è la «stralingua» che Giuliano ha praticato e commenta in due luoghi delle *Foreste sorelle*, cioè al centro della trilogia che va dal 1992 (*Nane Oca*) al 2009 (*Nane Oca rivelato*)?¹

Dice il dottissimo glottologo professor Pandòlo in FS 137:

La stralingua [...] è qui intorno dappertutto. Basta sollevare le zolle e le pietre e la vedi. Sotto ci sono parole scritte – e si sentono anche voci. Sono i resti di lingue parlate dai popoli precedenti. In certi posti ce n'è meno, in altri di più. Strati e strati. Ai Campi della stralingua c'è il massimo di densità.

In un suo *spròlico* del 2006 sui 'campi' della «stralingua» (che gli ricorda il *Parlamento* di Ruzante che «iera vegnù da campo», ma in quel caso dal campo di battaglia), Scabia parte dai 'campi' reali e dialettali da lui percorsi da bambino nel contado di Padova e ripercorsi già all'apparire dell'italiano dell'uso comune, ricordando le tremende profezie di Pasolini sull'omologazione linguistica e la propria personale 'fola' o invenzione affabulante:²

1 FS: *Il professor Pandòlo porta Nane Oca ai campi della stralingua*, p. 137 ss. e 188-189.

2 Discorso inedito tenuto all'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova il 15 marzo 2006. Ringrazio Scabia per avermelo fatto noto e avermi concesso di citarne degli stralci.

Spariscono – come è quasi sparito il volgar'eloquio negli anni più o meno detti da Pasolini, quando la televisione e il mondo tecnico sono diventati trainanti e creatori centrali. In quei tempi mi è nata l'idea della stralingua e, subito dopo, di Nane Oca e del suo mondo [...]. Non vorrei che si confondesse, a questo punto, la fola della stralingua col discorso sui dialetti e sul volgar'eloquio. La stralingua è fatta dai rosegóti, dalle piere scritte, dai rimasumi che ogni tanto affiorano. Il volgar'eloquio è altro. Il suo argomento comincia col *De vulgari eloquentia* e si chiude con *Volgar'eloquio* di Pasolini, nel 1975, dove si registra la fine di un'epoca, quella della vitalità creativa dei localismi linguistici e si annuncia l'avvenuta nascita della nuova lingua – il neoitaliano.

È dunque un sogno il suo, un sogno-nostalgia della complessa stratigrafia linguistica e antropologica della nostra penisola, in senso orizzontale e verticale, che parte dall'ascolto dei dialetti della campagna intorno a Padova e passa attraverso peregrinazioni personali in Lombardia e nella Milano che fu, tra l'immediato dopoguerra e i primi anni Sessanta, dove – continua lo spròlico – ha cominciato a intravederli, i campi della «stralingua», «nella quotidiana rissa e amoroso certame con la signora ampia lingua per cercare di domarla, intorcolarla, intonarla e suonarla», perché la lingua – se ben meditata – ingloba strati e strati:

resti della grande bocca materna parlante, palcoscenico di nebbie e diavoli a cui la cattolica riforma offerse coperchio e tappo, ma pentola mai: sicché al vivo la stralingua alla luce vermicante e radicante ad arcipelago appare, a lampi e grumi, nel sotto inferno barbicata. Cioè nel teatro interno della memoria mente. (T 40)

Dunque la «stralingua» non nasce di colpo con la trilogia di *Nane Oca*, possiamo starne sicuri, nasce negli anni della Neoavanguardia, come mostrano certe cose teatrali di Scabia come *Fantastica visione* e *Zip*, che naturalmente di quelle pressioni sperimentali e di quel contesto risentono.³ Scabia ha comunque sognato, domato, intorcolato, suonato l'italiano e i sostrati locali – dentro e fuori di sé – per molto tempo, per congiungere sublime e comico, colto e corporale, allontanando lo spettro dello stere-

³ Cfr. Tamiozzo Goldmann 1997, Parte Prima, con ampi ragguagli sugli appunti e scavi linguistici che si trovano nell'archivio dello scrittore. Sui primi testi teatrali si veda p. 21: «L'interesse e il fascino di questi testi a noi pare oggi molto affidato ai virtuosismi spericolati della forma, alla sarabanda fonematica di vocalizzi anarchici che si disegnano improvvisi sulla pagina sotto forma di cori assordanti [...]». Utilissimi anche i rilievi sullo stile e il tema del primato della lingua, come a p. 38: «È chiaro che l'autore danza e gioca con le parole. Divertendosi a scompigliare e a mescolare il suo sillabario teatrale, a non consentire mai che il lettore (o, preferibilmente, lo spettatore) si adagi nel ron ron di una narrazione lineare e placida».

otipo e della passività. E se solfeggia, ovunque nei tre libri, le variazioni dall'italiano 'letame' e quelle del suo equivalente dialettale liberamente declinate (*loàm, laòm, làum* ecc.) con accompagnamento scatologico, è perché del linguaggio ha un'idea connessa alla biologia senza veli, alla terra, alla natura.

Vengo al tema, cioè allo stile di questo autore che si definisce, chiamandosi in anagramma, realista e fantastico («Si può essere realisti e fantastici, - dice Liànogiu Biascà» FS 211) e che mi pare di non facile inquadramento nei vari filoni attuali della letteratura italiana. Le sue scelte linguistiche hanno qualcosa del filone ruzantino, dei macaronici folenghiani, per quel rifarsi al dialetto soggiacente e quando è il caso al latino e perfino ad altre lingue contemporanee liberamente mescolate, immettendo per esempio nel magico mondo un inglese che straparla («I am furbissimo and ex-attore. I have me travestito da bue, gallina, asino and bótte. And also da vècia. Ah! Ah!» NO 36), Radetski che inscena una battaglia di parole con un italo-tedesco da barzelletta («Unusualisch, - disse il Canuto Radetski. - Usignolo non corcheggia in feppraio» FS 112) e un Jolicœur che farfuglia in francese antico.⁴ Scabia narratore ha qualcosa perfino del Gadda filologo, per le note del Beato Commento che possono ricordare quelle del dottor Averrois, anche se non lo direi un espressionista. Ha ancora qualche tratto di Zanzotto, quando dalle alture della *Beltà* passa ai dialetti veneti di *Filò*, con i giochi verbali sul nome di Venezia (Venusia, Venàssia, Vanegia), variazioni che tanto ricordano quelle scabiesche sui nomi propri di Padova e del Bacchiglione (Pava pavante, Pava pavessa; Bachibach Bachilione Bachi, ecc.). Zanzotto affabula, come Scabia, allitterando («Oci de bisca, de basilissa»), o rispolvera certi nonsense degli Zanni («dài baranài tananài tatafài») o infine riattiva i vari «putina perla, putina unica» e altri diminutivi della *Cantilena londinese*. Ci si ricorda a quest'ultimo proposito di Cecilia quando, volando sopra i colli sul tiro a quattro guidato dall'arcangelo, vede brillare le sue parole con i vezzeggiativi delle conte infantili:

Fu a questo punto che Cecilia ebbe l'impressione di vedere qualcosa tremolar vivente nei luoghi familiari - per i colli e la pianura fino alle lagune e al mare - un ricamo brulicante esteso dappertutto - come farfalle sul punto di muovere le ali: e pian piano, riconoscendole, ebbe commozione. Erano - sì - le sue parole più care, busèta e botón, èrce via, poaréto, fiól d'un can, de rifón o de strassoeón, nauseéta, pacéte, putèi, Paradiso - e tante altre, tutte quelle che aveva detto fin da bambina, da sola o in compagnia - là in terra nella rugiada vive. (LeC 294-295)

4 «Bon joys a vos belhs cavaliers. - disse. - Mon nom est Jolicœur. Je viens de Paris toujours en cheminant par forêtte fournie. Ollallà!». (NO 84)

Ma Giuliano, grande amico di Andrea, non sembra sentirsi, come dolorosamente il poeta di Pieve di Soligo, preda del «sublime e ridicolo destino (pendolarmente e reversibilmente) del Münchhausen che si toglie dalla palude tirandosi per i capelli» (Zanzotto 1999, p. 1132); riscatta, con energia inventiva e vitalisticamente netta, il senso di insufficienza che potrebbe derivare dalla posizione marginale assunta dalla parola letteraria; non interrompe bruscamente per afasia e implicito (il non detto, così tipico del secondo Novecento) la catena sintattica su un vuoto o su elementi puramente grammaticali come Zanzotto; non chiama necessariamente un lettore colto come Gadda, non si immerge del tutto nel dialetto come Ruzante.

Scabia forse accusa, ma subito provvede a contrastare, il senso di saturazione della lingua e del dicibile che ha afflitto e bloccato tanta letteratura contemporanea, non invidia come fa Tommaso Landolfi in *Night must fall* il canto del chiù che si ripete identico per ore e ore ma mai gli appassisce in gola, come invece accade alla parola umana, ridetta e soprattutto letterariamente riscritta per troppi secoli. Al contrario coltiva l'ambizione, enciclopedica e archeologica, dello stra-dire e sfonda spericolatamente le paratie tra umani, animali e cose, attribuendo alla creazione linguistica letizia e potere magico di cura e consolazione, di rianimazione dell'antico, di creazione inedita e di effetto pentecostale. Giuliano pensa e scrive: «Le bestie camminanti sentono subito i poeti camminanti - come ad esempio una volta Orfeo. Le bestie camminanti non sono il pubblico della poesia - ma la poesia» (PA 3).⁵

Per questo la serie infinita delle bestie loquaci (ricordarsi di Fedro, delle *Metamorfosi* di Ovidio) comprende bambine infelicamente innamorate trasformate in usignolo, oche «lietopascolanti sull'erba» dalle «lingue tremitanti», animali cui è connesso (o forse da loro concesso?) l'andar in oca di Giovanni e nostro (NO 79); la gallina bianca che illustra la teoria dell'amore «momón della vita» (NO 82), e la gallina nera di Polverara, profetessa o sibilla che coco-dicendo pronuncia responsi ambigui (FS 57 ss.);⁶ un gufo che insegna a Giovanni come far tesoro delle parole che sa (NO 130); il Pesce Baúco, non pago di ingoiare le persone come il pescecane di Pinocchio, che si esprime per anagrammi (NO 41 ss.) e infine parla un tedesco macaronico con spruzzi di latino (FS 98): «Ach, - disse il Pesce Baúco, - io sprach tutte cose del mondo, son poliglott [...] Factum infectum fieri nequit, - disse il Pesce Baúco».

5 Concetto ribattuto e precisato in *Le foreste tralasciate*, NOR 51: «Caro conte Chiarastella e caro Nane Oca - disse il poeta Orfeo - la poesia non è nata con la puzza sotto il naso come si ritiene nelle accademie dei prufissuruni - ma terra terra, a scopo curante, addomesticante e lavorante».

6 Cfr. anche T 38-42, dove la gallina padovana, «gaia bestia linguante» e «sottoparlante in stralingua» si inoltra «nel retro del palcoscenico linguistico», mito di una speranza panlinguistica, la stralingua del rovescio mondo.

E ancora, nel capitolo *Dialoghi di bestie* di FS, tra i molti animali ecco il moscon d'oro che sta a parlamento con la Vacca Mora («Inutile sarà lei, Vacca Mora cacaboassmerdosa» FS 93) oppure, in cumulo di pronomi, sbotta: «lei è il sublime modello per ognuno colui che vola» (FS 131); mentre il «beccante gionsò» interviene iterando *ad abundantiam* il verbo: «A me piace [...] beccar beconi la razza umana beccar», FS 94. Ma, tra i loquaci, è anche la civetta, che ripete modularmente per tutta la trilogia il suo verso *cucumèo* e spiega l'eterno femminile al gufo, ammiratore di Pandòlo «perché sa tutte le parole umane e comincia a studiare quelle di noi bestie» (FS 76). Tutti gli animali sono infine presenti nell'impetuoso catalogo di protagonisti e figuranti e nella successiva *ganzèga* di FS 202-206, una festa gaudiosa, beninteso dal latino *gaudiaticum*, come ci fa noto l'autore attraverso il prof. Pandòlo.

Scabia vuole dare corpo al narrare meraviglie, misteri e visioni, far entrare il lettore - come l'ascoltatore di teatro - nel magico mondo che gestisce caparbiamente contro la dimenticanza del passato, l'usura e il conformismo che ci governano. Il suo impasto linguistico non è quello dell'espressionista, fatto di interferenze diacroniche e diatopiche a scopo gaddianamente spastico e deformante, e nemmeno sfiora l'edonismo linguistico; è quello di un «fantastico realista», intento a scovare nell'uso ciò che uso non è o non è più e potrebbe essere, nel sottosuolo strati sorgivi dell'espressione, etimologie dimenticate, filiere di relazione tra lingue diverse e parole che gli sono rampollate dentro nei lunghi anni di rimuginazione interiore e di parlato-recitato.

È sintomatico che la figura dell'«io (l'autore)» oppure «l'autore (io!)» si affacci esplicitamente nella trilogia, fin dalla didascalia del cap. I di *Nane Oca*, dove va a chiacchiera con gli altri per ascoltare le storie di Guido il Puliero, raddoppiando e intrecciando *en abîme* le due figure di narranti.

Nonostante certi toni fiabeschi inerenti alla scelta del 'genere', come i diminutivi «sole cinerin nebbioso» (NO 17), commedie «magiche e birbantine» (NO 93), «raduretta» (NO 144), «aria tremantina» (FS 124), il classico «cammina cammina» o le ripetizioni intensive e affabulanti («così meraviglioso, ma così meraviglioso che mai avrebbero pensato»), la figura autoriale a tratti e per improvvise emergenze si dichiara presente, personaggio tra i personaggi; può usare la terza persona, ma se del caso inserendo passi metanarrativi del suo diario, oppure venire del tutto allo scoperto con la prima:

Quel ciclista vagante per la notte era - come tutti sanno - l'autore [...]. Andò al tavolo, prese un quaderno e la penna, cominciò a scrivere. Era il suo diario. [...] *Povero Saetta cavallo. Come risuscitarlo? Sono incerto, dubbioso. Sto correndo pericolo?* [...] La Luna illuminava il diario e il volto dell'autore - e un po' lo trasfigurava. (NOR 53-55)

(Ed ecco: io, l'autore, ultimo lascio la casa: vedo là in alto l'orecchio vastoesteso di Dio che ondula lentamente, bianco, lasciando trasparire le stelle - sì! ha ascoltato la storia e i commenti: e ora rimane proteso verso ciò che sta per accadere). (NO 59)

Fa concorrenza al prof. Pandòlo, alle prese con il progetto di un vocabolario «panta-logo, un lega tutto» (NOR 120), nelle scorribande etimologiche definite «Indrioavanti», quasi a indicare una contemporaneità fantasmatica, un perenne inabissamento e una caparbia rianimazione delle parole. Così il nome del Pesce Baúco è riportato dal prof. al vecchio e barbuto profeta della Bibbia (NO 135) (a Abacuc risale appunto l'italiano 'bacucco'); termini dialettali vengono appaiati a uno italiano, tipo «sbrissàre 'scivolare'», e si trova la lunga serie di accoppiamenti lessicali di FS 138 e 188-189.

Il Beato Commento, che esce esplicito nelle note di FS e NOR, postilla certe voci e certi passi importanti e molte espressioni dialettali: *patocco* «completamente fatto» (FS 33), *arzergrande arzercavài* «argingrandeargincavalli» (FS 120), *Gran Missiòto* «mescolanza, cosa di caos, quando tutto perde l'ordine e diventa pastrocchio» (FS 126); traduce la lingua rovescia dell'Uomo Selvatico oppure definisce didatticamente l'appartenenza a un genere di certi animali, come ad esempio il *giaonsèo* che «appartiene alla famiglia dei vespidi, ha una struttura snella e slanciata, con lunghe zampe, ali rivolte all'insù e grandi occhi a forma di rene» (NOR 9). Ma qualche volta non sa resistere e dalle note si promuove a testo (per es. in FS 45), oppure da una parola (*sberegòni*) estrae questa tirata filologico-lirica (FS 154):

Beato Commento: o verbo che vieni dai tempi delle baruffe di strada e delle donne scarmigliate e fuori di sé - come ti amo! Berciare, gridare forte non rendono la potenza rimbombante dello sbèrego, da berg, suono imitativo. Con uno sbèrego Dio ha creato il mondo, all'inizio della Bibbia.

L'io-autore si rivolge al lettore, invoca le Muse un po' come gli epici del passato, rischia perfino di essere accusato di assassinio di cavallo e furto di manoscritto (NOR capp. 27 e 28), apre molti capitoletti con descrizioni liriche della natura (di mano schiettamente autoriale) o li chiude con la sottolineatura del suo personale osservare: «E io, l'autore, cammino per il sentiero dei Gu più curioso ancora di Dio - cercando di percepire ogni passo di martora, ogni sguardo di volpe o guizzo di faina» (NO 101). In FS alla fine il suo enunciarsi intervallare - magari sotto falso nome, cioè in anagramma e per giunta occhieggiante tra gli alberi - è condannato da don Ettore il Parco, che lo accusa di aver truffato gli ascoltatori con fandonie inverosimili, ingenerando confusione morale. Ma a sua difesa insorgono in travestimento i grandi poeti Banighieri, Bariosto, Birgilio,

Umèro, Rinbó, Beldelaria e il buon prete si rassegna. Ed è così che il comico bilancia gli argomenti seri e la liricità che a sprazzi irrompe.

Questo salire al proscenio, mettersi in discussione e difendersi è sintomo di nostalgia della compresenza fisica nella scena teatrale, gesti e voce e tono e emozioni, del pubblico e dell'autore-regista-attore, una figura che nella narrazione scritta di norma resta occulta. Sarà un caso se in un libro concepito esplicitamente per la recitazione, *Teatro con bosco e animali* del 1987, nonostante la reversibilità - da bestiario o da favolistica classica - tra mondo umano e mondo animale che torna nella trilogia, non si trovano le sistematiche ibridazioni e riflessioni linguistiche che abbondano nel ciclo di *Nane Oca*? Il primato della lingua e della «stralingua» che la nutre, così intensamente coltivato e postillato nella narrativa della trilogia, sta forse a indicare una necessità di sorpresa e di manipolazione attiva per il mondo di carta, che si offrirebbe troppo levigato e silente al lettore, per definizione senza gesti e voce e tono, se non soccorresse una reinvenzione del brulichio che sta dietro la scrittura e il retrogusto della vocalità che costituisce il suo corpo interno segreto.

Cerco di addentrarmi nella foresta di manipolazioni, invenzioni e trasgressioni linguistiche, estraendo alcuni fenomeni che mi sembrano tipici di ciò che Scabia fa della «signora ampia lingua». Molti esempi saranno tratti da NO, che mi pare sorpassi gli altri due libri non per tipologia, ma per frequenza o intensità.

Un tratto che colpisce è la univernazione di termini che uno per uno esistono, come «bestie annusaterra», oppure «notte caccialuce» o ancora «balli scatenagambe» (NO 128, 147, 189). Il gelo è un «fabrillarlestelle» (NO 64), la loquace signora Flora è una «civengoperchiacchierare» (NO 110) e talora si va «cammincamminando» (FS 17).

Sintomatico, al contrario, che certi composti usuali della lingua Scabia li separi di nuovo per far sentire la loro duplice provenienza: «sé dicente» (NO 171), «batti baleno» (FS 38, 123); «passa tempi», quest'ultimo accompagnato da analisi delle due componenti: «Sono passa tempi, - disse Reàna. | E cos'è il tempo se non un passare? - disse la Musa il cui volto sembrava di stelle. | È il suo difetto - disse la Musa dalla bella voce» (FS 29-30). Notevole anche «un andarvenire di fate» (FS 23) per ridare freschezza all'espressione sclerotizzata 'andirvieni' e il «camminante» che ricorre in più luoghi al posto del solito 'viandante'. In poesia trovo: «che dolce mente entrava» (PA 73).

Per contrastare gli automatismi dell'uso c'è tutto un lavoro di agglutinamenti originali per via di sintesi e di raccordo tra vari domini. L'incipit del cap. 25 di NO suona: «Nei primi giorni del lussureggiante, spighedorato, ventivorticoso giugno». Espressioni fulminee nella loro natura di vere sinestesie sono: «cielo azzurrosonante di Pava» (NO 110), «libellule azzurre alisussurranti» (NO 163). Composti con aggettivo o participio in funzione aggettivale: fresie «gentilprofumate», suoni «gentildelicati» (NO 14), Grèba-

ni «disabitatselvaggi» (NOR 16), territorio «desolatgramignoso» (NOR 23), Pava «pavanteombrosa» e «pavanteamorosa» (NO 60 e 144), *bàtola* «chiacchieronbizzarra» (NOR 25). Inoltre: schegge «ognispaccanti» (NO 74), ragazzi «semprecorrenti» (NO 75), uccelli che zampettano «brevivolando» (NO 153). Con due verbi trovo ad esempio «brancicobacerò» (FS 31). Più arditati sono «il Pavano nevoso merlileprato» (NO 106), cioè il territorio pieno di merli e lepri; e quel «gridava bastonbrancolando» (NO 151), detto del marito legale di Rosalinda fornito di bastone. Composti inusuali, ma di immediata comprensione nel contesto: il Puliero che guarda indietro mentre pedala è Puliero «testagirata» (NO 21), il viso «cortecciachelato» (detto del brigadiere Deffendi travestito da olmo) (NO 66), bombardieri «bombebuttarceranti» (NO 74, 94); cacciatore «occhiosbirciante» (NO 109), il fiume Bacchiglione è verde «tincoso» (NO 166) e «alghefluente pescipescoso pavinondante» (FS 97).

Come appare già da parecchi esempi citati, il participio presente, per la forza che gli dà la sua originaria natura verbale, è una preferenza assoluta di Scabia.⁷ Limitandoci a NO, perché la messe sui tre libri sarebbe immensa, si trova che il Puliero è «pensoso e scrivente» 5, che «le rose [...] lo rendevano meditante» 14, la notte è «invernante» e le figure «scappanti» 24; la Guerra è sempre «Imperversante», le prime nebbie «lievitanti» 16, gli occhi «attenti osservanti» 19, il Leviatan di fiume è «mai abboccante» 41, la notte è «sussurrante» 62, i pioppi «frescanti» 78, le bestie «sempremasticanti» 124 e il brigante Peggio di Stella addirittura «cavalcavallante potente» 129. Qualche volta il participio recupera il suo pieno valore verbale: «artigiano del ferro battuto avente bottega in Pava» 22, «soldati tedeschi parte prendenti alla Guerra Imperversante» 90, «cercava di non far capire d'averlo scorto rientrando dalla notte d'amore» 105, «specchi da tempo privi di sé specchianti persone» 110.

Anche il gerundio ha il favore di Scabia (per semplicità cito ancora da NO): si va dai composti come «Appena quelli gambivolando furono per le scale» 107, ai gerundi di verbi denominali: «le rondini planavano goleggiando» 77, «andavano bestiando per campi e per fossi» 87, «Alcune renne e qualche cervo si avvicinarono corneggiando» 156.

Per tappe e strade tonali che s'intersecano spiccano gli epiteti regalati ai fatti naturali e ai personaggi da fiaba o mito, che ricalcano quelli dell'epica antica: il sole è «svelacolori» (NO 14) e ripetutamente «scaldamattina» (NO 42), la notte è «caccialuce» (NO 147), la sposa Margherita è «la bionda, la sempreridente» (FS 26). Tra tutte le qualificazioni dominano quelle dell'orecchio di Dio, orecchio «bianco», «vasto» e «onniudente»,

7 Perfino nel *Prologo* in versi di FS si legge: «e poeti, e non poeti, | e camminanti, correnti, rombanti, morenti e risorgenti»; nelle poesie del *Poeta albero*: «una giovane vespa cercante il caro cibo» (PA 25); «Fu dopo una bella in veglia | piovigginante notte [...] e uno pilotante un rimorchiatore» (PA 77), ecc.

«vastoesteso», «estesotrasparente», «onnitremante» e c'è naturalmente anche la formazione verbale infinitiva «l'onniascoltare», «l'onnivedere» di Dio (per es. FS 96).

A parte le elencazioni a catalogo di parole dialettali con equivalente italiano che ho menzionato sopra, a moduli dell'epica rimandano soprattutto quelle di personaggi, animali e piante, talvolta con relativa 'etichetta' in apposizione, che si fanno più intense man mano che la trilogia ha bisogno di tirare le fila della grande famiglia di Nane Oca, quando prosegue il suo viaggio nel magico mondo: «lucchi, barbi, scardole, tinche, anguille e altri pesci» (NO 42), «faggi, ailanti, castagni, robinie, frassini, tigli, platani» (FS 31), «i ronchi palù, il professor pandòlo, il gufo, maria panciadiscucita, i ragazzi del palo delle rondini, la mamma dei cani, la signora flora, amore ha le ali d'oro, oreste il paracadutista, il dottor gennari, agostino, nani majo, maria la governante [...]», ecc. (FS 188-189), nonché la lunghissima elencazione che attualizza gli antichi cavalieri in «Nane Oca trovator del momón, l'autore sempredubbioso in cerca di sapienza, Giostrina di Nane Oca amore, suor Gabriella volatrice senz'ali, don Ettore il Parco della realtà custode», ecc. per più di tre pagine (FS 203-205).

La figura etimologica occhieggia talora, perché fa riflettere sui meccanismi linguistici derivativi: «pensieri pensosi», «sanguisughe sanguinizzate», «sento per presentimento», «frasche che si odono «sfrascare», e ancora: «Il campo dell'indagine è per natura indaginoso» (FS 62); mentre dell'autore si dice che «un po' si nasconde dietro il Beato Commento e se ne bea» (FS 45). Quella pseudoetimologica, generatrice di effetti comici, del pari è amata: «una strage inflitta da flitti insetticidi» minaccia gli insetti (NOR 63). Via via si toccano allitterazioni, magari desunte da due diverse lingue come «brigando e bricolando» tra italiano e francese (NOR 72).

Speseggiano le coniazioni originali: la gente accorre «chi correndo, chi camminando [...] chi gattogno per i solchi» (NO 16); di Bianca Birón uccisa per decapitazione fa impressione il «corpo di sposa stestato» (NO 17); i pesci nell'acqua colpita dai bagliori di luce hanno «ventre argentato imbagliorito dal sole» (NO 42); il brigadiere Deffendi, travestito per indagini da olmo «si disolmò»; l'appuntato Cartura, travestito da asino per gli stessi fini di indagine, è «l'asinato Cartura» (NO 67); le strade moderne sono «ammacchinate» (NO 84), mentre dilaga «il macchinume ed elettronichume» (NOR 71), seguito dal «campume di concentramento, gasúme, bombúme, torturume ecciutera ecciutera» (NOR 103). Naturalmente non mancano i verbi denominali o derivati da aggettivi come «fileggiare l'aria» (detto della traiettoria delle lucciole, NO 88), «orecchieggiare» (FS 19), «scarpeggiare» (NO 101), «intenuirsi' 'diventare tenue' (FS 134), «usignoleggiare» (NOR 78), «palpebreggiare» (NOR 92), ecc., in un mondo tutto «teletto, interneto, elettronicheto» (NOR 105).

Scabia non si accontenta di lavorare sul lessico, ma intorcola anche la sintassi, affinché la «stralingua» scorrazzi su e giù per la tastiera dei registri e per la stratificazione di modelli soggiacenti, dall'aulico alla lingua indigente ma inventiva dei poco colti.

La posposizione del sostantivo 'color' rafforza una valenza che punta sull'aggettivo cromatico e fa cadere la clausola ritmica sulla forma tronca del sostantivo, nei tipi «labbra rossorosa color» (NO 19), lo «zabaione giallochiario color» (NO 40), una «rosa carnatino color» (NO 91), «occhi verdesmeraldo color» (NO 118), barbone «marron castagna color» (FS 118).

Trasgressioni all'ordine usuale delle parole, mediante spostamento a destra del complemento oggetto o del soggetto e a volte omissione di nessi sintattici: «quella per prima da lui amata giovinetta capelli neri e pelle di velluto» (NO 13), «il ben noto mai prima colà capitato brigadiere Deffendi» (NO 17), «dove piatto sopra ogni altro gustoso è la gallina di Polverara» (FS 13), «se nella continuazione venisse rivelato come immortali diventar possibile fosse» (FS 21). Come si vede si tratta spesso di iperbati oggi inusuali ma allusivi a una memoranda tradizione classica, come ancora, con varianti qua e là: «E Dio, con l'orecchio bianco esteso per il da tutte le parti senza confini cielo»; oppure «quel così da lei tante volte camminato paesaggio» (FS 34), fino a coniazioni sull'infinitiva latina, tipo: «Guido piano piano percepì sé diventare beato» (FS 107).

Altri costrutti, più anomali, segnalano una volontà di sommuovere la sintassi italiana, non tanto per mettere in evidenza il punto semantico più accusato (come è abituale con la varie abusate dislocazioni del parlato e dello scritto che lo imita), quanto per ripristinare o perfino (re)inventare sentieri inediti tra i modi e i rapporti sintattici del verbo. Segnalo tra i tanti un paio di casi con l'infinito: Oreste il paracadutista teneva «la bocca leggermente aperta come per mosca aspettare» (NO 181-182); «Sèguito in pubblico non ci sarà, - disse Guido - se non suor Gabriella tornare» (FS 159). Notevole che nelle poesie del *Poeta albero* questi infiniti ci siano: «Bel giacinto là ti metterò | al tuo violoncello suonare» (PA 61); «nel quadro dell'aria ci si recò | ai baci stare - noi a noi mostrare (toccare)», (PA 67); «Com'ero | emozionato - ero sentire | me fior fiorire» (PA 102).

Ma sarà il caso di citare ancora da NO 181-182, dove un accorciamento dei nessi sintattici lavora di nuovo sul participio presente: «Cavaldoro Primo si era fatto più grande con scarpe altosuolate [...] Cavaldoro Secondo fingeva la gamba destra più corta per cui zoppicante».

A questi casi, ammissibili in un andamento ellittico o perfino talvolta allusivo al cosiddetto italiano popolare, ne faccio seguire un paio di altri, più arditi per l'accumulo di forme dello stesso verbo: «Sono onorato, gentile signorina, aver voi risposto sì all'invito qui assaggiar venir venuta la gallina pavipolverante» (FS 14); «voleva stare nell'aria e provare se avere potere potesse conforto dalla notte» (NOR 50). Del resto, non è

Guido il Puliero a parlare di sintassi, «perché spesso è l'accostamento che svela i significati, come quando accanto al nome di Dio fu posto il nome Parola» (FS 105)?

Nella blanda cornice giallistica con i suoi delitti e le soluzioni felici e soprattutto nello spruzzare di racconti che sorgono uno dall'altro, resta aperto il mare accogliente della lingua, stra- o ipo- o iper- tale, in cui si tuffa l'autore-raccontatore-personaggio e soprattutto il poeta Scabia, senza remore, per includere nell'Arcadia dolce-amara dei tre libri l'affabulazione riflessiva delle sue aperture alle latitudini di chi ha parlato, di chi può parlare e auspicabilmente parlerà:

Chi bussa, tuona, rotola, borbotta dietro le parole? Quante anime, purganti e no, sono passate *per* quelle parole, le hanno tenute in bocca, comunicate, portate attraverso il tempo e tramutate, masticate? | Ognuna di quelle parole è un sipario - e anche una maschera. (T 41)

Riferimenti bibliografici

Scabia, Giuliano (1987). *Teatro con bosco e animali*. Torino: Einaudi.

Tamiozzo Goldmann, Silvana (1997). *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con antologia di testi inediti e rari*. Postfazione di Paolo Puppa. Roma: Bulzoni.

Zanzotto, Andrea (1999). *Le poesie e prose scelte*. A cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini. Milano: Mondadori. I Meridiani.

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

Il pavano e il padovano di Nane Oca

Ivano Paccagnella

(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract The paper explores the poetic topography of the «Pavano antico» and of the city of Pava. It depicts an ideal linguistic map of the literary geography that shapes Nane Oca's adventures and his search for the *momón*. «Pavano» is the language that emerges fragmented through the narration, an archetypical mother tongue, a mental place, connected with Scabia's own origins, but 'trasplanted' inside the Italian language. Onomastics and toponomastics become instruments through which it is possible to disclose «l'anima» which «consiste nelle parole».

Sommario 1. Avvertenza (quasi una giustificazione). – 2. Pavano con la maiuscola.

Keywords «Pavano». Linguistic map. Onomastics.

1 Avvertenza (quasi una giustificazione)

Ho sempre pensato, fin dalla prima lettura di NO, più di vent'anni fa (e non solo per una mia petizione di principio professionale) che la lingua fosse l'aspetto centrale ma anche il nucleo irradiante di NO. Dall'onomaturgia, dalla creazione linguistica si dipanava, a mio avviso, la stessa trama narrativa del racconto.

Poi il segretario lesse in inglese le motivazioni del premio, conferito per le inusitate esplorazioni linguistiche, per il valore emblematico della ricerca del vero *momón* da parte del protagonista Giovanni. (NO 183)

Mi ero quindi spesso ripromesso di studiare questo personalissimo impasto linguistico, anche per ragioni di campanile (un grande scrittore, uno scrittore padovano che ordiva la sua storia di un italiano aulico, un dialetto arcaico/arcaizzante, un dialetto di città: ci vedevo quasi la mia storia linguistica, fra l'italiano imparato a scuola a sei anni, il dialetto contadino dei nonni paterni – Torre allora, non oggi, ridotta com'è a un brutto insediamento suburbano, Torre, dov'era nato mio padre, era aperta campagna, poche case a ridosso dell'argine del Brenta – e quello cittadino di mia madre, che rivendicava il suo essere nata sul *sélese*, sul selciato

urbano) ma soprattutto di legami personali: la mia amicizia con Marisa Milani (Tetabianca, «pavante sapiente», la etichettava Giuliano) dagli anni dell'università, mi aveva portato a Scabia, per interposto affetto, se così posso dire. Conservo l'esemplare n. 401 della plaquette *Canto notturno di Nane Oca sul platano alto dei Ronchi Palù*, con questa dedica: «con affetto e stima-legamento a Marisa», a ricordo della lettura sotto l'enorme platano (vero *monstrum* ricordato da Piovene 1957, p. 34) di Palazzo Papafava, vicino all'oratorio dei Colombini (l'oratorio annesso alla chiesa di Santa Maria della Colomba, fatta edificare da Sant'Antonio, nella quale si riuniva un gruppo di penitenti a lui devoti, fin dal tempo della sua prima venuta a Padova, nel 1227), nel giardino disegnato da Jappelli. Ma forse queste stesse ragioni intime (insieme alla mia riluttanza a occuparmi di contemporanei) me ne hanno distolto. Con in più (e specialmente oggi) un'ulteriore remora: il timore di sezionare Scabia, senza saperlo poi ricomporre, involontario Frankenstein, nella sua unità di 'narratore'; di privilegiare appunto i (micro)fenomeni linguistici a scapito della complessità poetica: non ho, purtroppo, la levità del Beato Commento (FS 45) dietro cui si nasconde l'autore.

Credo che questo Giuliano (e Nane) non me lo perdonerebbero.

In ogni caso, con tutti questi dubbi, con la scusante del tecnicismo professionale, ci provo, magari sottolineando alcune consonanze della nostra comune *patavinitas*. E spero, come direbbe Nane, di non essere troppo «spacamaroni» (NO 169).

Avverto qui, una volta per tutte, che le allegazioni dimostrative e l'esemplificazione privilegiano ovviamente NO e sono del tutto non esaustive, casuali, per quanto argomentative.

2 Pavano con la maiuscola

una storia dove l'eroe è un Nane Oca pavante pavú. (NO 145)



Giuliano Scabia, il Pavano Antico (i luoghi di Nane Oca e delle foreste sorelle)

Il Pavano Antico costituisce il paesaggio, l'ambiente della storia di Guido il Puliero e Nane Oca. Nella topografia germinale di NO, le foreste sorelle lo circondano completamente (lontano, dopo i Grèbani e la foresta, le direzioni - mentali, culturali? - di Parigi e Stoccarda), «Pavante foresta estesa da ogni lato». Al centro c'è **Pava** (le serie epitetive della città crescono su se stesse, con neoconiazioni sintetiche: «Pava pavessa carezzaventi» NO 74, «città pavessa» NO 38, «Pava pavante pavú» NO 68, «pavirosa città» NO 34, «Pava pavanevata nevante» NO 102, «Pava pavante pavirosa pavisposa» NO 184), con la cintura del **Fiume Bachiglione**, con il **caffè Pedroti** (NO 17) e il «Pedrotino» (ovviamente il caffè Pedrocchi,

inaugurato nel 1831, su disegno dello Jappelli, cui si aggiunse nel 1831 il corpo neogotico del Pedrocchino, destinato a ospitare la pasticceria), la bottega del **libraio Draghidrucker** (NO 20), una crasi dei cognomi dei titolari delle due più vecchie librerie padovane, la Draghi, libreria storica del centro cittadino, luogo d'incontro di letterati, poeti, professori universitari (Manara Valgimigli, Diego Valeri, Concetto Marchesi... e «Liànogiu Biascà»), acquistata dopo la morte, nel 1915, del vecchio titolare Angelo Draghi, che l'aveva fondata nel 1850, da Giovanni Battista Randi, formatosi come ragazzo di bottega presso l'altra storica libreria padovana, situata sotto i portici del Bo, emanazione delle veronese Libreria alla Minerva di Carlo Drucker e Donato Tedeschi, gestita da un libraio colto e poliglotta come Enrico Drucker (frequentata da personaggi quali i fratelli Nino - giurista, interventista nella Grande Guerra, senatore - e Arrigo - assistente di Lombroso a Pavia, medico legale, senatore - Tamassia, il chirurgo Edoardo Bassini, il letterato, filologo, traduttore Emilio Teza, Francesco Schupfer, storico del diritto, senatore del Regno e accademico dei Lincei). Pava, luogo di ambientazione ma più ancora Luogo primordiale, Paese del cuore.

Appena fuori dell'anello del fiume, che entra in città dal «Ponte dei cavai» (per via dei cavalli che vi trainavano i barconi da carico), resta il **Canal morto**, il vecchio letto del tratto finale del Bacchiglione, il Canale Roncayette, tagliato fuori dal percorso originario dopo la grande alluvione di fine Ottocento. Qui, a nord e a sud, cominciano i **Grèbani** (solo la tara che colpisce filologi e etimologisti porta a vedere l'esito panveneto, anche orientale e triestino, di uno sloveno *greben*, «dirupo, cresta di montagna» NO 197: ma per fortuna neppure Scabia ne è immune!), «terre selvagge» (NO 74), greppi, rive, luogo che i cittadini vedono lontano e abitato da contadini e montanari: «te vien dai grebani!» era improprio comune nella mia infanzia (fra Ponte Molino, Conciapelli e Carmini). In una specie di 'no man's land', fra i Grèbani e **Fossona** (la località nei pressi di Cervarese - l'antico, boscoso Silvarisium, «Selvarese» - che deriva il nome dall'antica fossa che da S. Martino si ricongiungeva al canale Bisatto) si colloca la «casa del tremendo Gajan».

Permettetemi una digressione. Per questo vezzo (professionale) di fare storia di parole, di toponimi e etimologie, credo di trovare una qualche giustificazione in NO (e in Scabia, che quando etimologizza usa un tono molto tecnico e 'professorale').

Giovanni, al gufo che lo invita a «fermarsi di più sugli alberi a pensare il significato delle parole» (NO 130), replica di «non cercare il significato delle parole» ma il **momón**. E il gufo replica:

Dici niente? [...] Ma lo sai cosa vuol dire momón? e le altre parole che dici lo sai cosa vogliono dire?

Sono un ragazzo e non mi è ancora venuto in mente di domandarmelo, - disse Giovanni.

Cosa vuoi trovare se non sai le parole? - disse il gufo.

Ecco, «sapere le parole».

Nel *Nuovo colloquio di Giovanni col professor Pandòlo per conoscere il significato delle parole* (NO 196-200) (inutile notare il contrasto funzione-nome, dato che **pandòlo**, in origine una «specie di pasta dolce, intrisa di burro e zucchero», come documenta il Boerio e com'è attestato nelle *Lettere* del Calmo, nel Patriarchi indica «uomo grosso e goffo; pietica» e, con il Prati, deriva da *pan de òro*, «così detto per il rosso d'uovo che vi si mette nel farlo, e con intrusione del suffisso -òlo, -olo»), Giovanni confessa la sua «tanta curiosità delle parole tralasciate», a cominciare da «pinciare rovescio ciarepin»:

Semplice e complicata, [...] perché è una parola della pavante lingua significante il bell'atto d'amore con cui si prova piacere e si dà la vita. Devi sapere, caro Giovanni, che pincia è la vetta dei monti, la cuspidi dei campanili e la cima degli alberi e dei rami; che pinco è anche il membro virile e forse viene dal latino penis; e che pinca è anche una specie di cetriolo... (NO 196-197)

Tutto vero (o quasi: *pinco* più che a PENIS va connesso a *pinca*, specie di cetriolo e, figuratamente, membro virile; «pinca mia da seme», detto di uno sciocco, con allusione alla sola facoltà fisiologica di cui appunto può essere capace uno stolto, è nel *Decameron*, VIII, 9, la novella di Buffalmacco e Mastro Simone), fatta qualche verifica su strumenti specialistici come il TLIO, o sul *Grande dizionario* del Battaglia o su qualche lessico dialettale come il Cortelazzo, il Rigobello. E Pandòlo continua con l'etimologia di Puliero:

Greca micenea [...]. Polos vuol dire giovane bestia e giovane albero, pollo e pollone. Poi è passato a significare soprattutto il cavallo giovane ...

e con quella di *ingatijoso* («Il famoso tedesco ingatijos»), dove Pandòlo nota:

I soprannomi [...] vengono inventati dalla lingua secondo la natura delle persone.

Affermazione che andrà tenuta presente più avanti, perché soprannomi, nomignoli, epiteti, appellativi e nomi-parlanti sono costitutivi di NO.

Nel corridoio della casa del professore con scaffali sui due lati, dove i libri «sono tutti vocabolari. Alcuni spiegano anche l'origine delle parole»

(NO 132), Pandòlo, che sta compilando l'«iperdizionario universale per mettere in comunicazione fra loro tutte le parole di tutte le lingue del mondo, sia lingue vive sia lingue morte, dialetti e gerghi compresi» (grande anticipazione di Scabia dell'idea di un metadizionario universale, oggi informaticamente realizzabile, anche se non realizzato!), spiega a Giovanni che la lingua, la sua lingua, «è il tuo vero tesoro»:

certe lingue servono più di altre per intendersi, come il latino, l'inglese o i linguaggi matematici. Se vuoi capire le parole che dici, caro Giovanni, devi conoscere bene l'italiano, il toscano [le lezioni di Folena che Scabia ha seguito, con Marisa Milani, nel 1954 o 1955 sono state ben proficue!], il latino, il greco, l'inglese, il francese, il tedesco, lo spagnolo, il longobardo, il gotico, il russo e anche l'arabo. E naturalmente il pavante. (NO 133)

Giovanni ha «tante parole da domandare»: «Barbalache, giaonsèo, scarbonasso, grèbani, imatonito, ingatijoso, braghiero, puliero, schinche, palù eccetera» (NO 135) e per queste Pandòlo gli promette di fare il «suo vocabolario personale», con l'avvertenza (del conte Chiarastella):

Però bisogna stare attenti a non diventare pedanti, [...] e parlare come fanno i bambini, come viene viene. (NO 137)

Ma non è pericolo che Scabia, che resta bambino, corre.

La cerchia del Bacchiglione (il nome innesca fantasmagorici giochi derivativi: «Bachibach Bachilione Bachì» NO 33, «Bachifrusciante Bach Bachilione» NO 41, «Bachibach fiume Bilione» NO 43, «Bach Bachibach fiume Bachinto» NO 112, «Bach verdefrusciante Bachibach fiumecorrente carezzator di rive» NO 118, «Bachfiume pescoso» NO 123, «fiume Bachinto» NO 124, «Bachinto Bach verde tincoso» NO 166) racchiude più a sud (fino al «Carturan selvaggio», Cartura, zona di bonifica veneziana fin dal Quattrocento) il teatro dei personaggi di NO: i **Ronchi Palù** (RUNCUS era il terreno incolto, divelto, da RUNCARE «purgare agrum a sentibus», secondo la definizione del Du Cange, *palù* è l'esito del latino, PALUS, PALUDE, con numerosi riflessi in toponomastica), a ridosso dei quali c'è la **casa del Puliero**, Guido il Puliero, «fioricoltore innamorato di Rosalinda», che «scrive per leggerle a veglia e far contenti i suoi amici (fra cui la volante suor Gabriella) *Le straordinarie avventure di Giovanni Oca alla ricerca del momón*» (FS 3), con il **Boschetto dei Salici**, poco lontano dal **Campo dei Gu** (forse da un 'guado' o, se il riferimento è a San Piero in Gu, nell'Alta Padovana, dal nome della roggia) e dalle **Acque Sguaratone**, «che puzzano di uova marce e sono curative» (NO 5 e 10): anche qui una parola dialettale viva (Scabia-Pandòlo ne dà l'etimologia: «Sguaratón potrebbe derivare da

wathari, colui che sbatte, malmena cose liquide: lo sguattero, per esempio» NO 135, dove la fonte è quasi certamente il Prati), usata - guarda caso - da un pavano più che pavante come il Magagnò, vicentino che però proveniva da Calaone, «paese dei colli circondato da moreti e gelseti» (NO 19), quello da cui ogni mattina scende il mendicante Narciso, che - guarda caso, ancora una volta! - «abitava in una casetta solitaria in contrada Magagnò». Fra le Acque Sguaratone e Abano, a sud della Casa di Gallinaro, si estendono i **Campi Patriarcati**, forse (forse: non vorrei fosse un mio eccesso di erudizione, ma Scabia in caso saprà redarguirmi e rimettere le cose a posto) un residuo di quei cinquemila campi acquistati nel padovano dal cardinale Ludovico Mezzarota Scarampi, cioè il veneziano Ludovico Trevisan (1401-1465), medico, abile condottiero sotto papa Eugenio IV, che lo creò patriarca di Aquileia e poi cardinale.

Ma non voglio fare quello che tanti critici letterari fanno spesso, andare a cercare la verità fattuale o almeno la veridicità dei riferimenti, né tantomeno fare lo storico cittadino o scrivere il *Baedeker* di una città che è più della memoria che della realtà.

È una topografia poetica, quella che Guido il Puliero (e Giuliano Scabia) disegnano, ma, come s'è visto, anche abbastanza precisa, rigorosa, per quanto appunto lo concede la poesia.

Stando lontani, si sa, il luogo natale diventa un po' mitico - e allora certe tracce viste e udite da bambini, adolescenti, ragazzi e giovanotti diventano grotte popolate, radure di teatri in fermentazione: isole del ritorno e anche Paradisi da visitare di nuovo. Pavan, an? (Scabia 1997, p. 47)

«Pavan, an?» è l'anafora insistita della *Prima oratione* del Ruzante, in cui si tesse l'elogio del territorio (il Pavano) e della lingua (il *pavan*). Inizia (e si intitola) così un incisivo e illuminante (per la sua personale poetica: o almeno così sembra a me) articolo di Scabia del 1997 (anno in cui con Marisa Milani e Giorgio Padoan si era 'deciso' di celebrare un centenario ipotetico basandoci sulle fondamentali ricerche archivistiche di Paolo Sambin - ora in Sambin 2002).

È in partenza una riflessione sulla riscoperta del teatro di Ruzante, avviata a Padova dagli anni Cinquanta, quelli del Teatro dell'Università di De Bosio.

Ho cominciato a capire i molti sensi e suoni di questa interrogazione ritornellata dentro la *Prima oratione* ascoltando finalmente Quinto Rolma due anni fa, nella scuola Scalcerle a Brusegana. Ero venuto da lontano per ascoltarlo. I fratelli Rolma, quelli sì sanno fare Ruzzante! Così un giorno mi aveva detto Toni Cibotto per strada, venti anni fa [...]. Si vedeva sentiva qui in Padova il lavoro su Ruzzante: ne parlavamo fra coetanei (o quasi coetanei) - Pagina più del libro, Bèbo Sùcon Suchèa,

Tetabianca da Conselve, Toni Tonéti Spaca panéti, Conte Bragheònte, Urbanéto Magnaòstie - di Lovarini lontano, e Brunelli Bonetti, e soprattutto Zorzi, De Bosio, Baratto. Baratto - camminando con lui qualche volta per Venezia - raccontava e mi rivelava le bestie ruzzantine, il filò dentro l'*Anconitana*, il mariazo dentro la *Betia*. Impressione che lui dentro le commedie di Ruzzante ci abitasse. (Scabia 1997, p. 47)

Ci sono i grandi studiosi e editori di Beolco, da Emilio Lovarini a Gian Antonio Cibotto, da Bruno Brunelli a Ludovico Zorzi a Mario Baratto, ci sono attori, Quinto e Sandro Rolma, che definire 'amatoriali' è riduttivo, e ci sono gli amici nascosti sotto *nomenagie* di non facile decifrazione (bisognerebbe chiedere di farlo a Scabia; io riconosco solo Marisa Milani, forse Alberto Schön), che valgono soprattutto per il loro valore di gioco fonico (*incrementum* con poliptoto: *Sùcon Suchèa*; rime: *Tonéti: spacapanéti*), per un potere evocativo di giochi e 'cante' sparite: «Conte | dae braghe onte | dal capel de paja | conte canaja», di epiteti affettivo-ingiuriosi: '*saverghéne na pagina più del libro*', *Magnaostie* come «*basabanchi*».

Ma pavano (con la minuscola) è anche altro. Un luogo mentale. Una lingua. Un modo di recitare (il riferimento è alle compagnie dei Ruzzantini) «del tutto diverso dal modo in cui si mettono in portamento gli attori che cominciavo a vedere in teatro - gli attori della tradizione in lingua»

Modo e suono del parlare - modo di atteggiare il corpo. Se parlavo nel mio dialetto (padovano del centro città) il mio corpo stava in una certa posizione (moesin) - se parlavo italiano, in un altro (cicaréto, duréto). Ma se parlavo come in campagna (nel basso padovano, dove sono stato qualche anno, per dire el cao de eà ia, rente, cancaro, piri, dovevo atteggiare bocca e muscoli in altro modo ancora (incanà). Per dire certe parole ci voleva più masticamento, più piegatura, un altro portamento (braòso). E più sberegamento. Così mi pareva. (Scabia 1997, p. 47) [forse serve qualche traduzione *ad usum foresti*; nell'ordine: un po' molle, in modo affettato, con una certa durezza, il capo di là via (da quella parte), vicino, canchero, peri, arrabbiato, gradasso, grida].

Parte da qui la ricostruzione della ricerca delle «voci»:

Anni annorum c'erano nella mia testa alcune voci (non scritte) di poeti - loro suono che mi era arrivato per registrazione: Majakovskij, Dylan Thomas: e Ungaretti dal vivo. In quei fiati, pause, allungamenti, ritmi, accelerazioni, tono generale, sentivo che c'era l'anima (il fiato) della poesia, e anche di quei poeti. (Scabia 1997, p. 48)

inoltrandosi nelle rotture dei linguaggi (indistintamente in poesia, arti visive, teatro, cinema), «le scarpe senza requie del giovane Chlébnykov»,

«le dissoluzioni di Kandinski», Pound, «le strutture implacabili di Weber e dei puntillisti», Luigi Nono, i «quadri gocciolati di Pollock». «E il Pavano? Pavan, an?».

Confesso che in quegli anni di furore e cavalcate strambe [ricordiamo, *en passant*, che *Marco Cavallo* era stato realizzato nel manicomio di Trieste di Basaglia nel 1973], di ingenuità e ubris, visione e cecità, utopia e crimine, stramboti e becanoti [spropósito, grossolano errore linguistico] – il Pavano per me c’era sempre, ma tenuto come un luogo segreto, un po’ da ignorante (che ne so io di fronte ai tanti che l’hanno ben studiato?) – a cui qualche volta affacciarsi senza entrar dentro – ma pur sempre avendolo dentro – inesorabilmente – come un giardino di parole giacente là – fuori dal presente. (Scabia 1997, p. 48)

Nella grande *quête* del *momón* che è NO, il pavano *stricto sensu* è però solo (rari) frammenti di una lingua antica (letteraria: da Ruzante al Magagnò), la «**stralingua**». In FS l’Orecchio di Dio («Anche Dio lo vedo che ascolta con l’orecchio vastoestesio» NO 12), che si era rivelato «dicendo le parole di *Nane Oca*»

adesso stava mormorando e mostrando (leggendo?) la stralingua scritta sulle zolle e sassi e fossi e letamai del Pavano Antico – quei pezzi e torsi di parole che i popoli precedenti hanno lasciato. (FS 189)

E elenca, introdotta da quell’*ahn?* ruzantiano, (in una impaginazione a pagdiglione auricolare, che riproduce l’andamento dell’immagine della pagina a fronte, in cui sono i calligrammi a disegnare la parte anatomica) una serie di imprecazioni, insulti, coprolalie, parole-medaglia: *can dal porco, sporcacion, boassa, cavaron, osèò, luàme, areoquà, areolà, incaodeaja, càncaro* [sporaccione, bica di sterco bovino, caprone, uccello, letame, eccolo qua, eccolo là, in capo di là via, canchero], *sainàtei* [dove sarà da vedere l’invocazione zanzottiana alla dea paleoveneta Rèitia, *Deià s’ainàtei*, se non un riferimento – forse iperpedantesco per parte mia – a Enselmino da Montebelluna], *schèi, ostia!*.

La lingua di Scabia è l’italiano:

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, p. 47)

Un italiano ‘alto’, segnato da un uso frequente del passato remoto storico, da parole dotte: «Venere brillava diamantina» (NO 29), il carabiniere Cartura travestito da asino «si disasinò», con un parasintetico quasi-dantesco; «le lucciole, mai stanche, fileggiavano l’aria» (NO 88), «fola impudica»

(NO 48), «Le rondini planavano goleggiando» (NO 77), tremitare (con il suffisso incoativo, NO 82), che vanno di pari con coniazioni del tipo: «aeroplanetto d'argento alluminoso» (NO 153), 'color dell'alluminio' (alluminoso che ricorre in testi trecenteschi, ma anche in Targioni Tozzetti - teste Battaglia - indica invece che contiene allume), «Scappavano cervosamente [come cervi] i due amanti sul terrazzo» (NO 150), «si udirono le frasche sfrascare e un tonfo leggero» (NO 8), «quel corpo di sposa stestato» [decapitato, senza testa] (NO 17), da costruzioni latineggianti quali oggettive con l'infinito: «si accorse venire la notte» (NO 47), participi presenti che conservano il valore verbale: «invernante notte» (NO 24), «ridente, ogni fatto osservante» (NO 114), «figure scappanti» (NO 24), «ragazzi semprecorrenti» (NO 75), «occhio sbirciante» (NO 109), «fiume sussurrante» (NO 27), con espressione della reggenza: «baffetti quasi sembranti muschio» (NO 66), «parte prendenti alla Guerra Imperversante» (NO 90), «sembranti veri antichi svedesi» (NO 188), e anche participi passati: «difficoltata parola» (NO 188), «La gigantessa dormiva saltellata da passeri» (NO 55), «soldati con spada visti» (NO 24), o un ordine delle parole nella frase che ancora una volta si informa al latino: «per non aver niente potuto rubare» (NO 67).

Sempre sul piano lessicale è fenomeno macroscopico la creazione di parole composte, con la funzione di epiteti omerici: «il Puliero occhiobrillante» (NO 89), «orecchio onniascoltante» (NO 71), «orecchio estesotrasparente» (NO 101), «libellule azzurre alisussurranti» (NO 163), «bestie annusaterra» (NO 128), «selva bianconevesa» (NO 67), «viso cortecciacelato» (NO 66), «merenda di zabaione giallochiario color» (NO 40), «spighe dorato, ventivorticoso giugno» (NO 171), «temporali scuoticielo» (NO 109), «sole svelacolori», «fresie gentilprofumate» (NO 14). La neoformazione cresce per cui a diventare epiteto sono interi sintagmi in scrizione continua: «fortezze volanti civengoperdistruggerelecase» (NO 74), «degnadesernarrata scoperta del ciarepin» (NO 80), «carburfuribonda battaglia» (NO 82), «bombardieri bombebuttarcercanti» (NO 94), «civengoperchiacchierare signora Flora» (NO 110), fino a quel parasintetico-frase che è «Maria aduebastonpernoncaderseappoggiante» (NO 140); o, al contrario, con troncamenti prefissoidali a effetto di parole-macedonia: «arrampicantnotturno» (NO 157), «bicicletfrusciando» (NO 60), «gironpedalando» (NO 111), «trotpensieroso» (NO 105).

Ma ricorrenti sono in genere le apposizioni: «gallo pettuto» (NO 15), «brigadiere Deffendi, sannita» (NO 17), «mucche stallate» (NO 24), «incappucciati rapinatori» (NO 24), «brezza ondulatrice» (NO 33), «selva bianconevesa» (NO 67), «Pavano nevoso merlileprato» (NO 106), spesso in posizione di anastrofe: «creato mondo» (NO 18), «rossorosa color» (NO 19), «mattutina umidità» (NO 42), «la volante, la curiosa suor Gabriella» (NO 60), «una rosa carnatino color» (NO 91) (l'elenco potrebbe essere anche troppo lungo; aggiungiamo qui l'uso della modificazione avverbale:

«bastantemente nuotato» NO 33, «brevivolando» NO 153, «quattonquat-tamente» NO 102).

L'epiteto appositivo si estende fino ad assumere un vero valore di *kenning*, com'è, ad esempio, nell'elenco degli spettatori alla recita della Fantastica Compagnia Dilettantistico Amatoriale:

In prima fila sedevano don Ettore il Parco e il Puliero occhiobrillante, il signor Bet bellapipa e il conte Chiarastella conoscitor dei boschi, Agostino coltivator del bròlo e il farmacista di Casalserugo, il dottor Gennari vincitor dei mali e il maestro Baroni chesifalabarbainclasse - e sparsi nel pubblico Nani Majo mungitor di mucche, Oreste il paracadutista controllator dei venti, Maria la Bella e Celeste lo sposo [...]. (NO 89-90)

Stilisticamente marcati sono i tanti diminutivi: «sudorini» (NO 40), «Cammin cammina (dove si noti l'andamento di favola: «Cammina cammina Giovanni sentiva che l'uomo passava sfrascando per le intricatezze del folto» NO 45, ripreso anche in certi titoli di capitolo: «Come fu che» NO 33, «Come Giovanni fu messo nel sacco» NO 45) arrivarono a un boschetto dove il fiume faceva una curva e aveva una spiaggettina» (NO 33), «concertino» (NO 33), «fantolino» (NO 34), «barbalachini» (NO 129) (persona dall'andatura incerta, poi sempliciotto, sciocco, da *barbalache*, la calzamaglia felpata che si usava specie nelle campagne per andare a letto).

Un italiano aperto al dialetto.

Lentamente ho sentito che il Pavano - ma piano piano - rigermogliava dentro di me - quasi mio mal-grado - e non in dialetto, ma in quell'italiano che tanto mi piace, mescolato ai suoni delle lingue che sotto e sopra borbottano e si fanno compagnia nel Pavano Antico e nella Pavante Foresta, luoghi di scorribande dove tutto è possibile, perché fatati, fatài: pieni di fati e fate, e di cagafati. (Scabia 1997, p. 48)

Ma un dialetto urbano, la lingua della città e di personaggi tipici, che riemergono alla memoria anche di un lettore che della generazione di Scabia è più o meno contemporaneo, lingua-madre, nel senso di lingua archetipica, delle Madri:

l'anima consiste nelle parole (o meglio: anche nelle parole) - e nel come vengono dette - nel loro suono e voce [...]. (LeC 296)

Padovano, quindi.

Il dialetto cittadino spunta qua e là, singoli lessemi, tessere sapientemente sparse e subito riconoscibili, fin dall'apertura di libro: «Pesce Baúco» (NO

6), più che dialettizzazione di 'bacucco', dal nome del profeta Abacuc, con il significato di vecchio rincitrullito, si tratta di voce imitativa; «Lumaca Imèga» (NO 6), con la doppia nominazione a traduzione (qui la sequenza italiano-dialetto, invertita in «cannavera bambù» NO 11); «Scarbonasso Serpente» (NO 6), la biscia nera; «cisbicchio» (NO 6 e 40), (ricordo la frequenza dell'esclamazione affermativa «ghe sbicio» - eufemismo di «ghe sbòro» - nel veneziano odierno), «brocche» 'chiodi corti a testa larga' (NO 8, che si usavano soprattutto per risparmiare le suole delle scarpe, o, meglio, delle *sgalmare*, gli zoccoli); «coccón» (NO 9), 'crocchia'; «desìo» (NO 12), 'rumore, frastuono'; «calto del letto» (NO 29), il cassetto a piedi del letto; «gattognao» (NO 16), 'carponi'; «comico e bufón» (NO 30); «mona saporita» (NO 34), 'potta, sesso femminile'; «ingatijoso» (NO 41): qui lo stesso Scabia - quasi certamente seguendo il Prati - ne dà l'etimologia da *CATTUS*: «viene dal latino *cattus*, il gatto, e da *cattus* si è giunti in italiano a gattigliare e gattigliarsi per dire litigare: ma *ingatijoso* vuol dire anche arruffato, avviluppato, aggrovigliato» (NO 197); «Salbégo» (NO 46) 'selvatico', da *SALVATICUS*, *SILVATICUS*; «slissegare» (NO 51) 'pattinare, scivolare'; «In quella si udì la civetta fare cucumèo» (NO 59), onomatopeico; «Attento al Giaonséo [...], se ti punge sei morto» (NO 78), 'calabrone'; «sacranón» (NO 96), imprecazione eufemistica, probabile francesismo su *sacré nom*; «furegare» (ma in realtà il composto 'scabiano' «bastonfuregare») 'frugare', (NO 173).

La parola-bandiera è però **momón**, parola infantile simbolo della ricerca infinita di Guido e di Nane, anzi: «vero momón», e nel gioco del parlar rovescio, «Nu monmo» (NO 78): «momón si dice solamente nel Pavano Antico e nelle terre intorno» (NO 134). A Guido, che vuol sapere «vita, morte e miracoli» (locuzione molto padovana) della parola, risponde il professor Pandòlo:

Ah che paroletta dolce! - disse il professor Pandòlo. - Viene direttamente dal francese *bonbon*. E sai quando è stata scritta per la prima volta? Domenica 24 ottobre 1604, alla corte del re di Francia, nel diario tenuto dal dottor Heroard, il medico che stava giorno e notte accanto al figlioletto del re, il Delfino. Quale giorno *bonbon* fu detto dal re per far pace col suo bambino, che era ammalato e molto arrabbiato col padre. E cos'era il *bonbon*? - domandò Giovanni?

Zucchero con essenza di rosa, - disse il professore, - è scritto nel diario. [...] La parola *momón* dunque, - disse il professor Pandòlo, - è regale e contiene due volte il bene.

Io, nato e cresciuto in città, come Scabia, a Ponte Molino, fra i Conciapelli e le strade «delle Agnesi» (via Sant'Agnese, laterale di Stramaggiore, poi via Dante, dov'era gran parte dei bordelli cittadini), ritrovo nella mia personale memoria linguistica molti dei lessemi dialettali, dei nomi di NO, a

partire dall'eroe eponimo, quasi etichetta simbolica di un Veneto intimo e profondo.

Nane Oca. L'onomaturgia del protagonista è data nel corso della narrazione:

Eri andato in oca per via per via del ciarepin, eh? - disse Gallinaro. [...] Sei un Nane sopra nome Oca, - disse Gianni Schinche. [...] Non mi sembra mica tanto adatto per uno che vuole trovare il momón. (NO 79)

«Andar in oca» (ma anche «andar de oca»), «vagellare», spiega il Boerio, perdere il controllo. Nel mio personale lessico familiare era però al maschile: ho il ricordo di mio padre che mi apostrofava affettuosamente, «naneoco», «te ssi proprio un naneoco» (e andava insieme a *oco, oco passùo*, l'oco pasciuto e ingrassato che tradizionalmente si mangiava a S. Rocco).

Il «Salbégo folletto» (NO 29), «piccolo, verde di pelle, con un berrettino rosso, selvaticetto e buffone» (NO 30), per noi di città terrificante, l'uomo selvatico di boschi che non si vedevano più (se non in occasioni speciali, quando si veniva mandati 'in colonia' d'estate, o quando si facevano le gite parrocchiali).

Il Pesce Baúco, «quel famoso e mai abboccante Leviatan di fiume» (NO 41), il mostro che si manifesta in città in quel tratto di fiume sotto il ponte di San Giovanni delle Navi (NO 41), ponte di ciottoli, ad arco, ancora limpido e pescoso allora, pesce che esiste veramente «sulla parola» (NO 42), «con la parte di fuori [...] nel tempo e con la parte di dentro fuori» (NO 44), pesce enigmista:

Tutto rovescio. - disse Giovanni. - Ma cos'è il tempo?

Potem, - disse il Pesce Baúco.

Cosa vuol dire, è un enigma? - disse Giovanni.

Sì, - disse il Pesce.

Io lo risolverò, - disse Giovanni.

Saresti il primo, - disse il Pesce.

Poi, piano piano, si inabissò. (NO 44)

specie di 'grande pesce', di Giona o balena di Pinocchio, ma soprattutto per noi ragazzi 'pesce d'aprile', scherzo.

Marco Caco:

- Ci sarebbe un altro capitolo dell'infanzia, - disse il Puliero. - Riguarda Marco Caco, ma è ancora in idea.

- Marco Caco ci vuole, - disse Agostino. - È nominato da tutti. [...]

- I vecchi parlavano sempre di Marco Caco, - disse Maria. - Dicevano che tutte le cose vecchie erano dei tempi di Marco Caco.

- I tempi di Marco Caco, - disse il maestro Baroni, - erano i tempi dei tempi.
- Forse, - disse Cavaldoro Primo, - Marco Caco era il Dio dei tempi dei tempi.
- Forse anche Marco Caco era uno dei nomi di Dio, - disse suor Gabriella. (NO 65)

Sull'ipotetica realtà storica (è erudizione da internet l'identificazione con un Marco Cauco e Cacamo, distintosi alla Torre delle Bebbe nella guerra fra Veneziani e Padovani nel 1214: più banalmente sarà nome proverbiale senza referente) anche per me prevaleva l'allontanamento in un tempo remoto: «ai tempi di Marco Caco», con la riprovazione per ogni passatismo: «te sì dei tempi de Marco Caco» o per ogni cosa obsoleta: «vecio come Marco Caco».

Del resto, l'onomastica è un capitolo fondamentale della scrittura di NO, a partire dai soprannomi, *nomenagie/lomenagie* (nel senso proprio del pavano, nomignoli, pseudonimi, evocativi):

Adesso bisogna trovarti il sopra nome [...].

Perché? - disse Giovanni.

Perché ai Ronchi Palù non c'è nessuno senza il sopra nome. Io per esempio mi chiamo Gianni sopra nominato Schinche perché fenomenale nel fare le schivate scappando. Lui Gallinaro, lui Gallinaretto, lui Angùro, lui Piri, lei Viviana Pinciàre, lui Cicila, lui Cunìcio, lui Tega, lui Gomànte, loro i Zaggetti e lei Andreina Tetine. Sono tutti figure porche. (NO 76)

che rispondono a caratteristiche fisiche (Andreina Tetine, Piri, Tega 'baccello'), a somiglianze, in specie animali (Angùro, nel padovano *anguro*, *leguro* 'ramarro'; Cicila, forse da *sisila* 'balestruccio'; Cunìcio 'coniglio'), a particolari qualità (Mato Ampadina NO 10, 'lampadina', per la sua abilità a bruciare il carburante; Viviana Pinciàre, da *pinciàre* 'fottere', termine-chiave in NO, *el ciarepin*; Gomànte, su *goma* 'gomma', per l'abilità a fare elastici da fionda, come si spiega in FS 203) o attività (Zaggetti 'chierichetti', Gallinaro e Gallinaretto, venditori, o forse meglio, ladri di galline); in un caso il soprannome oscura il nome: «Giostrina era il soprannome - il vero nome non lo diremo» (NO 123). Il confine con i cognomi è labile, i nomi parlanti ne assumono il valore: il brigadiere Deffendi, i gemelli Cavaldoro «vestiti da ciclisti» (NO 8), l'amico Saltamartin (in dialetto la cavalletta). Battista Bragadin, geloso marito di Rosalinda, ha per «soprannome Braghiero» (la fascia di cuoio usata per contenere l'ernia: attestato in pavano antico e in Calmo, per estensione con il valore di impiccio, seccatore), da cui si diparte una serie di nomignoli che si deformano e amplificano variamente: «Bragante e Bragù, Bragazzo, Braghattatore» (NO 13), «Bragante Braghinto» (NO 60), «Braghibante» (NO 60), «Bragante Bragamarito» (NO

62), «Braghinseguente Bragù» (NO 151), «Bragon Bragadente Bragabaston Senzabraghe» (NO 151), «Braghifurente» (NO 151). I nomi-ritratto sono composti (la Mangiamorti), con scrizione continua (Chessùca Ghèto), con epiteti: Mario Birón (dove peraltro *birón* rinvia alla forchetta, *pirón*, ma anche al perno dei navigli) «detto Suca Baruca» (NO 16), evocativi di *ande* e filastrocche tradizionali: Maria Panciadiscucita, «una strega fattucchiera» «sicuramente una di quelle donne pregne di latte rapite temporaneamente dalle fate per allattare i loro neonati» (NO 54), richiama un ritornello della mia infanzia: «Maria co la pansa discusia | co le tete de veludo | Maria te saludo».

Spesso sono però nomi reali, storici, di cui si è finito per perdere la consistenza e la motivazione. Basterebbe il rinvio ai «cavalieri antichi» in FS 202-205. Così il «brigante Peggio di Stella» (leggendaria figura di bandito di strada che nel 1848 nelle Langhe si rese protagonista di furti, rocambolesche evasioni e uccisioni di carabinieri, prima di venire ucciso, dopo una delazione, mitizzato quasi novello Robin Hood in leggende e canti popolari piemontesi), il «partigiano Lampioni bandito redento vilmente impiccato» (Clemente Lampioni, della banda del bandito Bedin: catturato, evase dal carcere nell'estate del 1943, si rifugiò nelle montagne del Vicentino entrando nelle formazioni partigiane comuniste; divenne commissario politico del Battaglione Stella della Brigata Garemi, si distinse in numerose azioni militari, fino a venire nuovamente catturato, a Padova nell'agosto 1944 e impiccato assieme a Flavio Busonera e a Ettore Calderoni in via Santa Lucia a Padova, come rappresaglia per l'omicidio del tenente colonnello Fronteddu), il «pittore Fagian», Antonio Fasan, il fornaio-pittore di Piazza dei Frutti, il «giudice Chimelli», il funzionario austriaco che nel 1848 si oppose alle truppe risorgimentali nella Val di Sole, il Bandito Maniero, ossia Felice Maniero, capo della Mala del Brenta «coi suoi luogotenenti Maritàn e Sandonà», «Omobono Tenni motociclet campione» della mitica Moto Guzzi. Altri sono deformazioni-travisamenti, come «Menalca ristorator gentile» (FS 204), una storica trattoria padovana, Cavalca; o nominazioni allusive, per epiteti e circonlocuzioni: «allenatore Nerèo camadò semprescalamante», il triestino Nereo Rocco, allenatore del Padova e del Milan, il «poeta Perinanzi trasvolator senz'occhio», Gabriele D'Annunzio, Tetabianca da Conselve, o Tetabianca del Carturan Sibilla, l'amica Marisa Milani; o storpiature: i nomi dei poeti, oltre a «tanti altri, tutti quelli nominati nei libri di Nane Oca», Banighieri, Bariosto, Birgilio, Birlin Cocai, Umèro, Bruzante, Michel dei Cervi, Alcofribàs, Rinbò, Beldelaria (FS 213) (palesamente Alighieri, Ariosto, Virgilio, Merlin Cocai ossia Folengo, Ruzante, Cervantes, Rabelais, Rimbaud, Baudelaire).

Sono in fondo parte di quel gioco di inversioni e anagrammi che tocca l'apice nel parlar rovescio, cifrario infantile retrogrado: «larepar sciorove, cacoma» (NO 75, con la nota del Beato Commento: «Parlare rovescio, macaco»). Le fate, il Salbégo, la Lumaca Imèga cantano la ninna nanna

a Giovanni: «la gliolofi ladel tafa | ili monmo isi lerasve» (al figliolo della fata il momon si svelerà):

Il parlar rovescio, - disse suor Gabriella - è la lingua del Magico Mondo.
(NO 77)

«L'anima consiste nelle parole». Parole sommerse nel paesaggio che vive. L'angelo traduce «come sa e può» le parole di Cecilia e «il narratore qui di seguito scrive», come Cervantes, Alcofribàs Nasier (François Rabelais), Meneghel dei Pomi (Luigi Meneghello citato per *Pomo pero*), Ruzzante, che

si sentivano intonati col loro un po' reale e un po' sognato paesaggio ascoltando (mi piace pensare) superficie esterna e interna delle parole, lingua dal fiato per di fuori illuminata, e da dentro stralingua erbosa, radiciosa, terrosa, bestiosa e forestosa - incoattati (loro) cofà l'osèò in tel gnaro - e perciò in/tonati. An? (Scabia 1997, p. 48)

Grande lessico della musica del paradiso, dove italiano, pavano e padovano si fondono, come nel lungo glossario 'a scalini', da «afàno affanno» a «zinbèò zimbello», alla fine di LeC, dove Cecilia parla e l'Angelo traduce («come sa e può»):

Intanto - nel tempo in cui Cecilia e l'arcangelo parlavano e i suoni diventavano musica - pian piano la luce del sole aveva sommerso - impercettibilmente - le parole nel paesaggio vive. (LeC 318)

Riferimenti bibliografici

- Boerio, Giuseppe (1856). *Dizionario del dialetto veneziano*. 2a ed. Venezia: Cecchini. Rist. anast. Firenze: Giunti, 1993.
- Cortelazzo, Manlio (2007). *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*. Limena (PD): La Linea.
- Du Cange, Charles (1883-1887). *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*. Niort: Favre. Rist. anast. Bologna: Forni, 1971-1972.
- Battaglia Salvatore (1961-2002). *Grande dizionario della lingua italiana*. Diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti. Torino: UTET.
- Piovene, Guido (1957). *Viaggio in Italia*. Milano: Mondadori.
- Prati, Angelico (1968). *Etimologie venete*. A cura di Gianfranco Folena e Giambattista Pellegrini. Venezia: Istituto per la collaborazione culturale.
- Rigobello, Giorgio (1998). *Lessico dei dialetti del territorio veronese*. Verona: Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere.

Sambin, Paolo (2002). *Per le biografie di Angelo Beolco, il Ruzante, e di Alvise Cornaro*. Restauri di archivio rivisti e aggiornati da Francesco Piovan. Padova: Esedra.

Scabia, Giuliano (1997). «Pavan, an?». In: *Padova e il suo territorio*, 12 (67), giugno, pp. 47-48.

TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle origini* [online]. Disponibile all'indirizzo: <http://tlio.ovl.cnr.it/TLIO/>.

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

Baedeker per le Foreste Sorelle

Andrea Mancini

Abstract In Nane Oca's world, «tutto sembra inventato, ma tutto è vero, [...] solo che è sotto falso nome». The paper is a detailed guide or *Baedeker* to Nane Oca's geography across the three 'acts' of the trilogy. 'Fantastic' places, which constitute the set of the story, actually represent the poetical transfiguration, through imagination, of a real, feasible geography, which is here precisely retraced.

Sommario 1. Sul ravvedimento del mondo. – 2. Sulla Pavante Foresta. – 3. Sull'Albero dei Poeti. – 4. Sull'Uomo Selvatico. – 5. Sulle foreste sorelle. – 6. Finalino.

Keywords Literary geography. Reality and imagination. Map.

1 Sul ravvedimento del mondo

Le foreste sorelle circondano il Pavano Antico da ogni lato, oltre la Pavante Foresta, e sono infinite. Con Pava e i Ronchi Palù costituiscono il paesaggio di *Nane Oca* [...] in cui si svolgono, scritte dal fioricoltore Guido il Puliero per far lieti gli amici del paese, *Le straordinarie avventure di Giovanni Oca alla ricerca del momòn* [...] e le fantastiche peripezie delle centinaia di personaggi in cerca del magico elisir che rende tutti immortali (forse anche i lettori)...

Questa appena citata è una delle tracce del *Baedeker per la Pavante Foresta*, l'ha scritta – credo – lo stesso Scabia, ad introdurre *La sala delle foreste sorelle*, la stanza dedicata a Nane Oca, in una mostra realizzata nel 2007 nel Castello Malaspina di Massa, una mostra in parte replicata qualche anno dopo alla Casa dei Teatri di Roma, allora nei giardini di Villa Doria Pamphilj.

Scabia metteva in mostra molto della sua officina, quel luogo un po' vero, ma anche magico, misterioso, in cui un poeta dà vita all'universo tutto, in particolare al suo. Devo subito dire che quello di Scabia è un mondo fatto di immaginazione, ma anche di realtà. Vi sarà capitato di ascoltarlo in conferenze e incontri, quando sostiene di avere le prove, i documenti, le foto e altro ancora, che descrivono eventi totalmente incredibili, come l'aver realizzato uno spettacolo per tutta Parigi, *Il Diavolo e il suo Angelo*,

recitandolo dalla cima della Torre Eiffel, o in Sicilia, in cima all'Etna; o ancora sulla vetta della Verna, o nei boschi dell'Appennino, su una roccia dove forse gli Etruschi e anche i Celti facevano i loro sacrifici, detta di Bismantova, di cui in molti dubitano addirittura dell'esistenza.

Voglio dire che, probabilmente, il poeta ha un meccanismo di ravvedimento del mondo, nel senso che lo può 'rivedere' con i suoi occhi: ogni volta la realtà supera la fantasia, quanto a potere immaginifico.

Cercherò insomma di descrivere 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, come quando – proprio nel primo di questi libri, quello intitolato *Nane Oca* –, ha descritto l'attribuzione del Premio Nobel a Guido il Puliero, raccontando come se fosse falsa la villa di Lilien Krona, su un'isola in Svezia che anni dopo ha scoperto davvero esistente: «perché – ce lo ha scritto lui stesso (un'altra traccia, appunto) – tutto quello che racconto – che pare fiaba – è reale, reale!».

Nella *Lettera di Liànogiu Biascà del Laùm da Bertapaja a Tuogno dei Lucamari del Ferùme da Camìn sopra la realtà delle visioni*, pubblicata a cura dei poeti del platano alto in 99 copie, firmate e numerate, Scabia racconta di un suo viaggio a Stoccolma: «Mi suonava nei pensieri, da giorni, il nome di Drottningholm – per me mitico in quanto legato a un teatro piccolo e bellissimo, studiato nelle storie. A Drottningholm c'è la reggia estiva del re di Svezia. C'è un battello che porta là, si prende accanto al municipio, in 50 minuti si va. [...] Con gli occhi pieni di acque e boschi arriviamo all'isola. Ecco la reggia – non è grande – è ben adatta al luogo, senza retorica. Che sia lei Lilien Krona? Sarà questo il luogo che ho immaginato inventandolo. Sbarchiamo. La ghiaia sotto i piedi – percorriamo i vialetti, il giardino sotto il bersò, il bosco – laggiù sulla destra c'è il teatro. Alle ore 17 (rintocca un orologio) mi viene la certezza: sì, è questa (può essere questa) la villa di Lilien Krona. È uguale alla mia visione. Lilien Krona – corona di gigli» (senza numero, ma p. 2).

Dentro l'officina di Scabia ci sono numerose possibilità di lettura: Giuliano ce la mette tutta per aiutarci nell'interpretazione dei suoi sogni e a volte magari cerca, volutamente o no, di mischiare ancora di più le carte.

In *Le foreste sorelle* ci fa ad esempio vedere la Rosa disegnata da Pascasio, mostrando la sua sostanza di viaggio reale, ma nel libro – proprio per la grandezza delle riproduzioni – i disegni tornano ad essere disegni, guardati, ma non decifrati, cioè non letti, pur rimanendo meravigliosi spostamenti nella scrittura, tracce nascoste verso universi paralleli, descritti con minuzia certosina dal cronista Scabia, che nella sua lunga carriera ha saputo usare anche uno stile ispirato alle storie di un Giovanni Villani, scrivendo cioè, con una cura che direi scientifica, le 'croniche' di Marco Cavallo e del Gorilla Quadrumàno. La Rosa se vista da lontano rappresenta

una sorta di chiave, la chiave dell'aldilà, ma se è guardata con un'attenzione maggiore diventa una rosa scritta, con al centro la bottiglia diatreta, che Scabia può adesso anche mostrare al suo pubblico, giacché se l'è fatta costruire dai grandi vetrai di Murano. Come dice Guido il Puliero: «Proprio al centro è andato a incastonarsi il nome bottiglia diatreta. Penso che questo nome contenga la soluzione del mistero» (FS 174).

Le ipotesi sono varie, diatreta in greco vuole dire traforata, come la trina, mentre il capitano Adcock, dietro al quale c'è, lo vedremo, Re Artù, sostiene che in questo nome si cela «il santo Graal dei cavalieri antichi».

Ci sono poi altri casi, come appunto in *Nane Oca*, dove Scabia è andato verso parametri di trasfigurazione del vero 'vero', cioè verso modi solo apparentemente fantastici. Potremmo fare qualche paragone con quel realismo magico, che poca fortuna ha avuto nella letteratura almeno italiana? Forse sì, anche se la sua resta una scrittura 'realista' e, ad esempio, nel *Ciclo dell'eterno andare*, cioè quello di *Lorenzo e Cecilia* (LeC), la fabula è immersa in vicende storiche anche terribili e appena accadute, esprimendo giudizi e opinioni che un lettore distratto forse non aspetterebbe.

Anche la sua poesia e il suo teatro, del resto, sono sempre stati poesia civile, teatro civile, tali cioè che in una lettura meno superficiale possono diventare denunce addirittura inquietanti, censurate, combattute, estromesse dai luoghi ufficiali, vedi l'esempio del Teatro alla Scala, del Piccolo Teatro di Milano, dell'ATER Emilia Romagna, del Premio Italia e compagnia, che prima hanno commissionato e poi non accettato, per motivi ideologici, i testi di Scabia.

Ma non vogliamo spaventare: la grande letteratura ha molti livelli di lettura, *Guerra e Pace* o *I miserabili* sono pubblicati in edizioni economicissime e comunque integrali, per pubblici popolari, al punto che questi romanzi piacciono e neanche poco, fino al lettore comune, che deve semplicemente godere di una lettura semplice e a volte superficiale. Lo stesso appunto per *Nane Oca*: può esserci un primo livello di lettura che ne fa un romanzo da grande pubblico, un'opera godibilissima; il libro ha infatti avuto ben quattro edizioni e ventimila copie vendute solo in Veneto, insieme al quotidiano *Il mattino*.

2 Sulla Pavante Foresta

Solo per noi, dunque, proveremo a sciogliere alcuni segreti geografici. Dicendo ad esempio dov'è la Pavante Foresta e dove la città di Pava.

Nello stesso catalogo della citata mostra di Massa, c'è un'illustrazione di questo universo, è la stessa piantina che appare nell'edizione di *Le foreste sorelle*, in questo caso è colorata, dunque più leggibile, e ci offre, meglio che nei libri, l'immagine del Pavano Antico che andiamo a descrivere, un mondo vicinissimo alla realtà.

Pava è Padova, la città dove Giuliano è nato e dove è stato dialettologo fino all'età di nove anni, dimenticandosi poi il dialetto e ritrovandolo solo in epoca matura, un po' come hanno più o meno fatto i suoi veneti di riferimento, quelli che Scabia cita nel suo *Il tremito. Che cos'è la poesia?* (T). Cioè Luigi Meneghello, da Malo, nel vicentino, Andrea Zanzotto, di Pieve di Soligo, nel trevigiano e Mario Rigoni Stern di Asiago, ancora nel vicentino. Tutti e tre, anzi quattro, se aggiungiamo Scabia, scrittori in italiano, anche se nella composizione della frase, forse nel modo di comporre e di pensare, non hanno mai dimenticato la loro lingua d'origine, che nel caso di Rigoni è addirittura il cimbro, un dialetto di origine bavarese.

Il pavano di Scabia è la lingua del Ruzante, la lingua che sta dietro a *Nane Oca*, molto diversa dal padovano di oggi, e che oggi è praticamente scomparsa.

Il Pavano Antico è invece il luogo dove si svolge la storia: una zona rurale che corrisponde a quella del viaggio di Guido e Rosalinda con la barca, al centro della quale stanno i Ronchi Palù.

3 Sull'Albero dei Poeti

In un piccolo libro intitolato *Canto notturno di Nane Oca sul platano alto dei Ronchi Palù* un giornalista e critico d'arte, Giorgio Segato, ricorda che nel giardino di palazzo Papafava, in via Marsala, c'è un platano, che si dice «abbia la chioma più ampia in Europa» (Segato 1997, p. 6). Potrebbe essere quello l'Albero dei poeti, il platano alto dei Ronchi Palù, mitico luogo del Pavano Antico; oppure quello di casa Papafava potrebbe più semplicemente essere l'Albero di piazza dei Frutti, dove spesso permane nella sua selvaggia nudità il mitico Uomo selvatico. Nelle *Foreste sorelle* il dottor Gennari sente una voce che canta al centro della piazza dei Frutti: «Si avvicinò - e vicinando gli apparve a poco a poco, grigio nel bianco, il famoso albero delle foglie dolci e garbine. Seduto fra i rami, peloso e nudo, stava l'Uomo Selvatico. Era lui che cantava» (FS 73).

Segato cita Scabia (dalla quarta di copertina di *Nane Oca*) ed è un'altra traccia per la nostra guida:

Nane Oca è una storia di cui ho preso i fili guardando l'acqua del Fosso Scavo limpidocorrente, stando fermo ascoltante in qualche bar e osteria in Pava e ai Ronchi Palù, passando in bicicletta per via Melette sotto i ligustri, fermandomi in piazza dei Frutti davanti agli abbaini lucenti quando le amiche fate e l'Uomo selvatico vengono a vedere come sta la notte. So adesso, dopo tanto camminare e ascoltare, che tutti i personaggi e non solo Giovanni (Oca) sono alla ricerca del momón - e so che alcuni (compreso tu, lettore) alla fine lo trovano.

Cercando sulle mappe, nei disegni con cui Scabia arreda i suoi libri e le sue stanze, scopriamo che esistono luoghi che assomigliano al Fosso Scavo o ai Ronchi Palù, sappiamo che una serie di fotografie, scattate – lo sappiamo, senza dirlo – dallo stesso poeta, mostrano i luoghi del Pavano Antico, dall’abbaino di Rosalinda al Palo delle Rondini e scopriamo che Scabia lavora come un alchimista medievale.

Le sue strane formule sembrano rimandare a magici elaborati, così come le conoscenze botaniche o minerali di quelli che erano ritenuti i maghi e le donne delle erbe. Come in loro, queste conoscenze restano alla base della moderna scienza della letteratura, o forse più semplicemente di una farmacologia dello scrivere.

Scabia è un inventore di fole, ma occorre comunque sottolinearne anche gli aspetti concreti, rischiando altrimenti di ridurre la portata della sua scrittura, che è quella di uno dei protagonisti della poesia degli ultimi cinquant’anni e certo del nuovo teatro.

4 Sull’Uomo Selvatico

Alla fine degli *Interventi per la visita alla prova de «L’Isola Purpurea»* (Scabia 1973), dunque ai suoi inizi, e agli inizi del teatro d’avanguardia, cioè nel dicembre 1968, durante uno spettacolo andato in scena in via Rovello a Milano, nella sede storica del Piccolo Teatro, Scabia – forse senza una reale consapevolezza di quello che sarebbe stato il suo futuro – per bocca di un attore, grida: «si diceva, trasformare il mondo... col teatro...». «L’equivoco – rispondeva un altro attore – stava nel credere di trasformarlo stando a teatro, o nelle vicinanze del teatro». «Ma almeno, sulla rivoluzione oggi – dice il primo – qualcosa bisognerebbe dirlo, il pubblico se l’aspetta». «Certo. – continua il secondo – Ma in un altro spazio. Qui il discorso politico apparirebbe offuscato, condizionato. | Si può solo accennarlo. Non è lo spazio giusto. | Da un’altra parte... l’abbiamo sperimentato... | non bisogna confondere i piani...». «Il pubblico però – dice ancora il primo – vorrebbe sapere...». E il secondo: «Sapere capire giudicare: oppure | né sapere, né capire, né giudicare: poiché | l’arena è piccola | per favore, entriamo nella vita» (p. 44).

In *Nane Oca* don Ettore il Parco dice che l’albero in piazza dei Frutti, quello che a volte ospita l’Uomo selvatico, e che in molti hanno individuato nella medievale Colonna del Peronio, in realtà non esiste, per cui il romanzo «è irrealista fin dalle fondamenta» (NO 117). Cosa che lo stesso parroco ribadisce anche alla fine de *Le foreste sorelle* (FS 212-213):

delle fandonie non c’è nessun bisogno. E anche il suo romanzo fandonia poteva fare a meno di scriverlo.

Allora lei non esisterebbe, – dice Liànogiu Biascà.

Sì che esisterei, – dice don Ettore il Parco – perché lei mi ha copiato da una persona vera. Mentre sotto il nome della Vacca Mora, per esempio, non c'è nessuno.

Come no? – dice Liànogiu Biascà.

Cosa? – dice don Ettore il Parco.

Tutto sembra inventato, ma tutto è vero, [...] solo che è sotto falso nome.

questa la conclusione e forse una delle chiavi di lettura del romanzo.

5 Sulle foreste sorelle

Il *Baedeker* delle Foreste sorelle comincia a pagina 3 di *Nane Oca*, dove si segnala la presenza di una soglia, quella che divide il mondo reale da un universo parallelo, che non per questo Scabia considera meno reale. Si tratta spesso della descrizione di luoghi reali, di lingue vere, di spazi e di persone che potrebbero diventare un catalogo del 'come si stava meglio allora' e invece rappresentano un gioco più che godibile, che ci fa ammirare i piccoli gesti, le piccole cose e vicende, che altrimenti potrebbero anche farci storcere il naso.

A p. 4 c'è la mappa di questo mondo, disegnata da Scabia, il libro – l'avevamo già notato – nelle sue dimensioni ridotte sacrifica un po' l'originale e dunque la sua leggibilità.

A p. 5 i primi elementi geografici: la casa di Guido il Puliero, l'autore della storia di Nane Oca, che a volte si intreccia con 'l'autore autore', cioè Scabia stesso, che diventa addirittura personaggio, con il nome di Liànogiu Biascà.

La casa di Guido è ai Ronchi Palù; Pava sembra interamente circondata dalla Pavante Foresta e dalle foreste Sorelle, protagoniste dei due sequel di *Nane Oca*. Al limite dei Ronchi Palù stanno le Acque Sguaratone dove una sorgente solforosa provoca puzzo di uova marce (NO 10). Palù vuol dire palude, i Ronchi sono luoghi roncati, dove la vegetazione, palustre e no, è stata tagliata con le roncole. Non è una notazione di poco conto: tutto il ciclo di *Nane Oca* è legato all'acqua.

Non si può dimenticarlo: il Pavano immette direttamente nella Laguna di Venezia, attraverso fiumi e canali costruiti dalla Serenissima, e c'è anche il Portello, il porto commerciale che chiudeva Padova ad est, sul canale Piovego; al Portello si parlava una lingua diversa da quella del centro di Padova.

Il viaggio sul fiume, chiamato in tutto il ciclo con diversi nomi, è descritto da p. 144 a p. 165 del secondo libro, quello appunto intitolato *Le foreste sorelle*.

È un viaggio immaginario, ma come al solito realistico, lungo le rive di questo corso d'acqua che era anche quello dell'infanzia del poeta. Sono

quarantacinque chilometri reali, forse anche di più nel ciclo di *Nane Oca*. Prima di scrivere il libro, o meglio durante la scrittura, il cammino di Scabia è stato lungo, pieno di appunti, disegni, lungo i canali, che per anni sono stati la principale comunicazione di questi luoghi, coi grandi burchi, i barconi trainati da cavalli o da uomini, per i commerci del Pavano Antico.

Oggi la navigazione fluviale nel Veneto non esiste più, canali e fiumi stanno morendo e Scabia lo dice abbastanza chiaramente, scrivendo un ciclo, come per la Tavola Rotonda, che non a caso è suggerita anche attraverso il suo protagonista, cioè Re Artù, il capitano Adcock appunto.

Ma la saga di Nane Oca non è – lo ripetiamo – un ciclo nostalgico, semplicemente è un racconto che sposta il centro della narrazione in un territorio che è almeno in apparenza mitico, e se poi questo mito coincide con un'epoca precisa della vita, o meglio della vita dell'autore, questo è un altro discorso, e non è – ci pare – troppo importante.

A p. 6 si nomina il farmacista di Casalserugo che è davvero un paese ancora più a sud, vicino a Polverara, terra di galline nere.

A p. 8 si nomina per la prima volta il letamaio dei Gu, luogo di moltissimi fatti, in questi e in altri libri di Scabia, fino al recente *Il re del mondo. Canto della tavola rotonda* (edizione fuori commercio, dicembre 2014), dove si scopre che il re del mondo è Fiore, un *bhangi*, un fognaiolo che in Pakistan pulisce la merda.

A p. 13 si descrive Pava (Padova) e la sua Piazza dei Frutti, luogo di molte delle avventure dei vari libri, con descrizioni precise del Caffè Pedrocchi (che nel libro si chiama Pedroti, il nome storpiato da Stendhal), del Salone del Palazzo della Ragione, mai citato anche se ben presente, con il tetto fatto come una carena di nave.

A p. 14 c'è invece la descrizione della campagna, cioè del *fioreto* del Puliero.

A p. 19, tra via Discendente e via Malvasia, c'è un Angelo scolpito in pietra chiara, con la mano sinistra che tiene una sfera con la croce. «La mano destra invece mancava, troncata».

Ancora a p. 19 è citato il mendicante Narciso che viene da Calaone, un «paese dei colli circondato da moreti e gelseti», e che abita «in una casetta solitaria in contrada Magagnò».

A p. 27 comincia la storia di Nane Oca e si racconta di Pava, di piazza dei Frutti, dell'albero grande e frondoso.

A p. 33 si parla ancora (lo si era già fatto prima, ma senza nominarlo) di un fiume straordinario che attraversa Pava, «un fiume sussurrante e così puro che uomini e bestie ne bevono immergendovi la testa ogni volta che hanno sete», si chiama Bachibach Bachlione Bachì, ma anche in molti altri modi.

A p. 35 si parla invece della Fossona, che è il luogo dove sta nascosto il prigioniero inglese.

A p. 41 si nomina il ponte di San Giovanni delle Navi che attraversa il fiume che qui si chiama «Bachifrusciante Bach Bachilione fiume frescante».

A p. 51 si descrive il Canal Morto, piccolo lago a forma di fagiolo (che oggi non esiste più, ma che era parte di un ramo morto del Bacchiglione), a un'ora da Pava, dove si va a «slissegare» sul ghiaccio.

A p. 56 si parla dell'Osservatorio della Specola dell'astronomo Zanibon, a pochi metri dal fiume.

A p. 60: la città di Pava, con la pianta a volo d'uccello disegnata a p. 61.

A p. 62: la Torre dell'Orologio, a pochi metri da Piazza dei Frutti, dove Guido e Rosalinda fanno la loro passeggiata notturna.

A p. 69: la casa di Gallinaro nei campi Patriarcati dove sgorgano le Acque Sguaratone.

A p. 74: attraversato il territorio dei Grebani (fra i Ronchi Palù e Pava), c'è una chiesa con due santi sulla facciata.

A p. 89: la Casa della Dottrina ai Ronchi Palù, forse il convento di Suor Gabriella?

A p. 98: la selva, alla fine del sentiero dei Gu verso la Pavante Foresta: Giovanni incontra l'Uomo Selvatico.

A p. 103: a cena da Menalca (nome inventato di un ristorante vero).

A p. 111: al Palo delle Rondini.

A p. 112: Bach Bachinbach fiume Bachinto.

A p. 113: l'albero grande e frondoso.

A p. 116: sui colli: l'eremita del monte Venda.

A p. 117: l'albero in piazza dei Frutti che in realtà non c'è.

A p. 120, ancora: un albero grande e frondoso dove viene gente a farsi raccontare i fatti della vita.

A p. 131: il palazzo della Malvasia vicino a piazza dei Frutti, «un po' sbilenco per l'antichità, rosso di mattoni con bifore marmorine».

A p. 141: l'albero della vita è collegato tramite le radici con tutte le piante della Pavante Foresta e con le foreste sorelle sparse per il mondo.

A p. 144: il Boschetto dei salici.

A p. 145: la città di Stoccolma.

A p. 148: la casa di via Petali di Rosa, del violoncellista Cavalli.

A p. 149: giro in barca «per i canali costellati di giardini, orti e salici piangenti. Noleggiarono un caiccio azzurro».

A p. 149: il fiume Bachverde.

A p. 150: dal tetto del Salone al Municipio fino all'abbaino di Rosalinda.

A p. 150: caffè Predrotino, poi Pedroti.

A p. 151: il palazzo rosso delle Debite.

A p. 151: via Dante, via del Pozzetto.

A p. 153: la Fossona.

A p. 154: Pava e il Vescovado e il vescovo che prega «rivolto alle Alpi nevate»; «il grande fiume Reno costellato di torri»; il Mare del Nord; Stoccolma: «chiara, distesa come una polenta bianca», «molto diversa da Pava

nella forma delle finestre, delle tegole, delle grondaie».

A p. 155 appare una reggia: «il re [...] sulla terrazza a curare i fiori - la regina scriveva lettere seduta alla scrivania». In mezzo a un verde giardino una villa bianca, «acquattata come una gallina».

A p. 165: la boscata Treponti e Bresseo dalle belle acque.

A p. 166: il fiume Bachinto Bach alle Brentelle dell'Osteria, poi a porta San Giovanni.

A p. 167: il palazzo del Bò.

A p. 183 e ss.: il discorso del Nobel.

Siamo adesso al secondo libro della trilogia, a p. 43 de *Le foreste sorelle*: mistero vuol dire «cosa a cui si prende parte».

A p. 49: la sala bianca del caffè Pedroti.

A p. 51: il Volto delle Bugie sopra il tetto del Salone.

A p. 52: i portici di piazza dei Frutti.

A p. 56: le fole «sono anche loro cose di parole, cioè fatate».

A p. 57: Polverara (dove ci sono le galline nere).

A p. 59: la Pavante Foresta verso i Campi a Piani.

A p. 61: i «fatati brughi della Pavante Foresta».

A p. 62: «gli autori - dico io - parlano di cose non vere, e dunque della realtà non sanno niente».

A p. 63: la radura dei briganti e del giudice Chimelli (disegno).

A p. 66: i Gatti Bisiganti, al limitare dei Grèbani.

A p. 69: la torre del Municipio e poi la volta a carena di nave del Salone; i tetti del Ghetto.

A p. 70: i campi Patriarcati.

A p. 73: «la sempre fragrante panetteria Fagiàn», sotto i portici di piazza dei Frutti.

A p. 75: il gufo sul palazzo della Malvasia; «la Pavante Foresta ondeggiava, pareva mare».

A p. 85: Volto delle Bugie, vicino alla grondaia che porta all'abbaino di Rosalinda.

A p. 89: il Carturàn selvaggio.

A p. 91: il caffè Pedroti.

A p. 96: la gioiosa Marca poi i Grèbani.

A p. 97: il «Bachibachinto alghefluente pescipescoso pavinondante fiume Chiglione dissestatore», sotto il ponte di san Giovanni delle Navi.

A p. 99: la gigantessa di via Gigantessa e il sottoportico con le colonne da cui sporgono tre leoni di grandezze diverse.

A p. 101: Grèbani selvaggi, Ronchi Palù e il Fosso Scavo.

A p. 107: Lion paesetto.

A p. 110: il campo dei Gu.

A p. 115: i campi dei Grassabò.

A p. 117: il castello dei Piloti Morti.

A p. 120: al Canal Morto; poi ad Arzergrandearzercavài.

A p. 122: la fessura nera verticale ad Arzergrandearzercavài.

A p. 124: le Guizze, Casebianche, Lion paesetto, i Grèbani con la «casa del tremendo Gajàn»; la Fossona; il campo dei Gu.

A p. 129: la «casa del tremendo Gajàn».

A p. 131: la cima della Specola.

A p. 132: le Gualchiere (dove abitava la bambina Lucilla diventata usignolo).

A p. 137: i campi della «stralingua»: «la stralingua è qui intorno, dappertutto. Basta sollevare le zolle e le pietre e la vedi. Sotto ci sono parole scritte - e si sentono anche voci. Sono i resti di lingua parlata dai popoli precedenti. In certi posti ce n'è meno, in altri di più. Strati e strati. Ai campi della stralingua c'è il massimo di densità».

A p. 140: «Le parole sono vento disegnato».

A p. 141: il Canal Morto; «la famosa nel mondo località chiamata Paltàna».

Alle pp. 142-43: le «foreste laggiù, lontano lontano» sono le foreste sorelle, dopo c'è l'eternità.

A p. 144 e ss.: il giro del fiume Bachpuro Bachione; le torricelle, le Gualchiere (Lucilla); le ruote dei mulini; il Ponte della Morte (un ponticello di pietra e mattoni); Giardino di Oberto il re d'Italia (c'è la lapide col nome scritto in grande); «túnel» (pericolo di morte), riva con animali e zingari accampati, archi di ponti, mura antiche, sotto passerelle sospese, sotto ponti che uniscono oriente e occidente, un ponte in cemento dove passeggiano due carabinieri col fucile in spalla; terre di Polverara (la gallina nera).

A p. 148: un aeroplano antico.

A p. 151: Cagnuòla (dove si prende la «cagna», la «lolla»).

A p. 152: canaleria artificiale; il Gorgo, vicino alle Acque Sguaratone.

A p. 154: ancora Carturàn selvaggio.

A p. 155: la chiusa dove stanno le barche con «tutto un lavorio di barcarì scalzi»; la fonte per far bere i cavalli; «davanti vedo i colli, fatati come sempre».

A p. 156: «entrarono nella chiusa»; dalla chiusa «nel canale verde argento alto sulle Valli Selvatiche»; un castello merlato dalle mura alte, color di rosa, abitato dagli antichi cavalieri; la cavalleria: il suo bello è di non essere mai esistita così com'è descritta nei poemi (p. 159).

A p. 160: navigando tra canne e gigli gialli «sorgere vedendo le cime di grandi alberi dai campi oltre gli argini».

A p. 161: una villa con loggia affacciata sull'acqua: la villa del forse conte.

A p. 162: l'inizio della città.

A p. 163: Basso Mondo (osteria) con l'oste che parla il dialetto paltànbasanellato; anatre e anatrini.

A p. 164: la torre del Diavolo; la Specola, dove si osserva il firmamento.

A p. 165: le Gualchiere.

A p. 177: il letamaio dei Gu.

A p. 178: la bottiglia diatreta (triforata); la canonica: la Casa della Dottrina.

A p. 180: il sentiero che «dalla chiesa, giron gireggiando oltre il Fosso Scavo verso Sud» porta al letamaio dei Gu, sotto cui si apre una voragine che non finisce mai: «è l'Inferno», dice don Ettore il Parco.

A p. 181 e ss.: la descrizione del «mondo sottocui» - tutto il creato è cacca.

Siamo all'ultimo libro, a p. 14 di *Nane Oca rivelato*: il fianco del monte Venda, grotta dell'eremita.

A p.16: strada verso i Ronchi Palù, Bosco Sguiso, Lion paesetto, i Grèbani.

A p. 23: il «territorio desolatgramignoso dei Grèbani», dove pascolano cavalli.

A p. 27: in bicicletta verso i colli, le frescanti Brentelle, la verde Tincariola, le Feriole dense di vigneti e Bresseo «mormorante di tigli», fino ai piedi della celebrata salita di Teolo, verso il bosco; poi una radura «circondata da carpini, noccioli e castagni», dove gli attori della Fantastica Compagnia Dilettantistico Amatoriale stanno provando.

A p. 41: dopo Lion paesetto c'è Casebianche, prima dei Grèbani.

A p. 43: verso il paesetto di Polverara (piantina).

A p. 54: dichiarazioni dell'autore sulle storie create e inventate.

A p. 68: castello dei piloti morti.

A p. 71: la Luna!

A p. 76: il platano alto dei Ronchi Palù, dove stanno i poeti appollaiati.

A p. 88: via Boccalerie in Pava, casa delle Antiche Agnesi.

A p. 94: la Torre degli Anziani, angolo tra via Discendente e via della Malvasia.

A p. 97: disegno della piazza.

A p. 102: subito dentro la Pavante Foresta: un vecchio mulino diroccato, dove finiscono i Grèbani.

A p. 106: una cometina.

A p. 108: l'albero della vita.

A p. 122: Dio in oca (disegno).

IL MOMÓN È LA FOGLIA DOLCE E GARBINA DELL'ALBERO DI PIAZZA DEI FRUTTI

Dopo p. 126 si apre una sorta di parentesi dedicata al libro di Guido il Puliero, finalmente stampato: *Le foreste tralasciate*, un libro nel libro, e a p. 33 viene citata la piazza Insurrezione.

Poi ricomincia la p. 127 di *Nane Oca rivelato* e alle pp. 129-130 Scabia racconta: le stelle e l'universo; il margine dell'universo che si espande; «sto camminando verso il platano alto».

6 Finalino

Quello appena letto, che potrebbe assomigliare ad un elenco di geografie fantastiche, corrisponde invece quasi sempre al vero: abbiamo passato la soglia, quella che ci conduce di là, entrando in un mondo altro. Come nel buco dell'*Alice* di Carroll o attraverso l'armadio nelle *Cronache di Narnia* di C.S. Lewis (ma ci sono decine di altri romanzi, racconti, film, che usano lo stesso espediente).

Ambedue queste narrazioni sono veri e propri cicli, saghe come *Nane Oca*, vengono proposti ai bambini, anche se restano rivolti agli adulti. *Nane Oca* non è considerato un libro per bambini, anche se io l'ho letto ai miei figli, quando erano piccoli. Ma c'è comunque da notare almeno una differenza: se C.S. Lewis e Lewis Carroll raccontano uno scarto fantastico, e forse hanno bisogno di una sorta di giustificazione, Scabia compie un'operazione più complessa, nel senso che oltre la soglia c'è qualcosa di diverso dalla fantasia, quella lavora tranquillamente anche dalla parte 'sana', di là c'è un mondo mitico, il mondo degli dei e degli eroi, delle suore che volano e delle statue che parlano, ma non è necessario oltrepassare la soglia per incontrare questi personaggi, loro sono già nella vita del loro autore, che proprio per questo riesce anche a spiazzare i propri interlocutori.

Scabia racconta e la sua narrazione è già letteratura, non ha bisogno di oltrepassare nessuna soglia, i suoi personaggi, come quelli di Pirandello, vivono insieme a lui, gli parlano e diventano anche reali, come è successo a Firenze, qualche tempo fa, quando ha dato vita a *Nane Oca*, grazie al coinvolgimento di un centinaio di persone, alle quali ha fatto assumere i volti dei propri personaggi, in un gioco di teatro nella vita che riusciva a impegnare soprattutto le persone comuni.

Diremmo anzi che se i libri di Scabia hanno bisogno di una soglia, di una guida che ci appoggi nell'attraversamento, allora il lettore (lo spettatore) deve capire di essere parte di una situazione privilegiata, di un mondo altro dove tutto è naturalmente possibile, dove si può parlare di qualsiasi tema, anche il più spinoso, perché siamo dentro un universo poetico.

C'è stato in passato chi ha sostenuto, con un po' di supponenza, che Scabia fosse un poeta, dunque la sua ricerca potesse anche essere messa da parte, studiata semplicemente, ma anche non considerata. Devo dire che allora la cosa mi sembrò offensiva; oggi sento che Scabia è effettivamente un 'poeta', tutto il suo lavoro va in questo senso, non è forse un caso se in più occasioni si è messo a disposizione della critica e anche degli storici, che hanno commentato la sua attività, come ad esempio in *Teatro nello spazio degli scontri* (Scabia 1973), dove oltre ai molti testi di Scabia si accompagnano gli scritti di Cruciani, Marotti, Taviani, o in *Il Diavolo e il suo Angelo* (Scabia 1982), dove la bellissima postfazione, forse il saggio più importante tra i moltissimi scritti su Scabia, è firmato da Ferdinando Taviani.

Un poeta dunque, e il suo lavoro in rapporto alla musica è stato proprio quello di un poeta che offre la sua parola al canto narrativo, seppure all'interno della sperimentazione sonora almeno di Luigi Nono.

Un poeta ancora e l'impegno con il teatro è stato fin dagli inizi (sto pensando al lavoro di *Zip*, dove Scabia aveva il ruolo di *Dramaturg*, di autore di compagnia), anche quello sostanzialmente di scrittura, di poesia che viene cantata dagli attori, ormai disabituati alla recitazione poetica, dunque con evidenti difficoltà.

Un poeta infine, per quella che è stata la sua attività di 'maestro di cerimonie' nel manicomio, con i bambini, nell'università. Anche in questo caso non si è trattato di 'animazione', ma semmai di un progetto anche stavolta tutto interno alla scrittura.

E poi in fondo o all'inizio la scrittura, qualcosa di complesso, raramente ben interpretato, scrittura di poesia, scrittura di romanzo (con pagine di poesia, nascosta nella prosa), scrittura di teatro, teatro da leggere, da interpretare, da cantare. Scrittura di cronache, quelle che Taviani definisce «relazioni sul lavoro teatrale», che per Scabia diventano «una vera e propria arte».

Proprio nella bandella di questo libro, *Il Diavolo e il suo Angelo*, probabilmente lo stesso Scabia scrive di se stesso che «il suo riferimento costante è la scrittura come punto di partenza e di arrivo del lavoro teatrale».

In questo senso ci sembra di poter ripulire le parole di Taviani dalla parola *teatro*, facendole - se possibile - diventare più assolute:

Chi ha scritto di Scabia e sulle sue azioni [...] ha spesso ripetuto che in esse venivano usate immagini che fanno appello agli archetipi dell'inconscio collettivo, ai miti presenti nelle tradizioni e in quella zona di inconsapevolezza in cui affondano le radici, le nostre azioni, le nostre immagini, i nostri rituali inconsapevoli. Il discorso mi è sempre spiaciuto: perché in realtà di tali immagini è proprio impossibile servirsi, esse infatti, si servono di noi, oppure, quando noi crediamo di servircene, in verità ci serviamo dei loro simulacri, che diventano eleganti, poetici o enigmatici geroglifici e ideogrammi di un nostro pensiero. Niente è più lontano dal mito delle immagini degli antichi riutilizzate dagli umanisti e dai neoclassici. Niente è meno simile alla manifestazione d'un archetipo collettivo che la sua rievocazione. I Grandi Pupazzi, le Grandi Madri, il Gorilla, il Cavallo, i Draghi o i Guerrieri che compaiono nelle azioni [...] di Scabia, lungi dall'essere persone del mito, sono forme private proprio del contesto mitico di provenienza e incastonate come nitide parole o nitidi enigmi. Non debbono far pensare ad un pensiero ancora oscuro nel suo farsi, ma ad un pensiero che s'è fatto chiaro e poi silenzioso. Non compaiono come immagini che salgono dal sogno, ma come i disegni lucidamente annodati dell'*Hypnerotomachia Poliphili* scendono dall'intelligenza e dall'erudizione nella fantasia. (Taviani 1982, pp. 165-166)

Lasciamo chiudere a queste intense parole, salutando l'impegno di Scabia come quello di un grande architetto che ha disegnato con il suo lavoro un edificio che attende qualcuno che ne esplori le stanze. Non vediamo intorno a noi poeti o scrittori, uomini di teatro o di altre arti, che abbiano saputo interpretare così lucidamente il mondo che li circonda, offrendo soluzioni espressive e sperimentazioni che possono coinvolgere i ragazzi, i matti, gli operai, gli studenti, il patrimonio popolare come quello classico, la musica elettronica come le trombette, ogni volta cercando di incontrare linguaggi e scritture.

Fino appunto al ciclo di *Nane Oca* che ha sentito il bisogno di una lingua nuova, con solide radici nell'italiano possibile, una lingua da inventare, o da ricercare nei meandri della memoria, tanto che più nessuno la riconosce come sua, ma in molti, forse moltissimi, possono sentirla sorella o figlia delle proprie parole.

Riferimenti bibliografici

Scabia, Giuliano (1973). *Teatro nello spazio degli scontri*. Roma: Bulzoni.
Scabia, Giuliano (1982). *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla Lettera a Dorothea*. Firenze: La Casa Usher.

Segato, Giorgio (1997). *Prefazione* in Scabia, Giuliano. *Canto notturno di Nane Oca sul platano alto dei Ronchi Palù*. Padova: Panda.

Taviani, Ferdinando (1982). «Animam ne crede puellis: Postfazione e commento delle lettere di Scabia a Dorothea». In: Scabia, Giuliano, *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla Lettera a Dorothea*. Firenze: La Casa Usher.

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

«A volte penso che basta dire il nome e le cose ci sono»

Roberto Cuppone
(Università degli Studi di Genova, Italia)

Abstract On the 6th November 2010, Giuliano Scabia performed in Vicenza, at the fifth edition of Laboratorio Olimpico, *Nane Oca rivelato visita il Teatro Olimpico, per lo stupore va in oca, narra visioni e tramite il magico santino prova a ridare la vista a Edipo re, che lo aspetta insieme ad Antigone*; the paper is a popular memory (*ala vilanesca*) of the event.

Keywords Performance. Teatro Olimpico. «Laboratorio Olimpico».

La mattina di lunedì 1 novembre 2010, ingrossato da due giorni di piogge incessanti, dallo scioglimento delle nevi e da un vento di scirocco contrario, il fiume Bacchiglione rompe gli argini a nord di Vicenza allagando campagne e abitati; quindi esonda nel centro storico mettendo in ginocchio un quinto della città. Sabato 6 novembre, pomeriggio, mentre gli 'angeli del fango' e le pompe sono ancora in azione nelle cantine intorno al Teatro Olimpico (il sottopalco è appena stato svuotato), Giuliano Scabia in *Nane Oca* presenta **il primo testo teatrale scritto espressamente per il teatro palladiano** dopo l'*Edipo tiranno* inaugurale;¹ 425 anni e 9 giorni dopo ridona la vista allo sfortunato solutore di enigmi. In occasione delle ottanta primavere del poeta, questa *Orazione* ne vuole essere memoria popolare.

¹ «Teatro Olimpico, ore 17,00: Giuliano Scabia in *Nane Oca rivelato visita il Teatro Olimpico, per lo stupore va in oca, narra visioni e tramite il magico santino prova a ridare la vista a Edipo re, che lo aspetta insieme ad Antigone*, evento unico, a partire dalla Trilogia di *Nane Oca*, Einaudi editore; a seguire, incontro dell'autore con il pubblico, presenta Fernando Bandini» (dal manifesto del Laboratorio Olimpico, V edizione, *Le Albe del Teatro*, 18 ottobre-12 novembre 2010, a cura dell'Accademia Olimpica di Vicenza e dello scrivente).

ORAZIONE ALA VILANESCA
IN ODOR DEL REBELISSIMO SALTEMBANCO CA ANCUÒ
CANTA OTO-VOLTE-DIESE EL MAGIO DEL PAVAN,

EL MESE DII FRUTI E DE' RACCOLTI E L'HORA SEMPREMÈ
DE REFORMAR 'L CALENDARIO (IULIANO)

E CHE SBRUSOR E SPISSA E MALADIA DE SER VIVI (SCABIA)
NE IMPESTA TUTI CRUDAMENTE

RUZANTISSIMO SGOVERNAOR DE TUTEMÈ LE BIESTIE,
CAVAGI SMARZI, SIMIOTI CUADRUMANI, DRAGONASSI SLEVANTI
E RUFFIANTI SALTEMBANCHI
DE LE FORESTE FRÈLE DE STRAPAVANIA, DEL PAVAN INTENDO,
ME AN DE BOMBARDÌA, TOSSEGAGNA, LAZZO, SPRUZZO MOLEGÀ
FIN DO DE LA CAMPAGNA CIUCÌLIA E D'APULIA
INDO C'ÀE MAGNÒ LA GRECIA

CH'EL SPARLA A NOSTRO MUÒ
SGRAMEGNANDO LE BONE LEZI DELA LENGUA
E DESTROPIANDO A LE PAROLE
COME CA SE TIRA 'L COLO A LE GALINE
DASPUÒ CHÉ L'INTENDA QUII REBELISSIMI MISSIERI
CAGARIEGI SLETRÀN DELA CASA FOSCA
TANTO CO FA I DESGRASSIÒ CHE DE TERRONIA,
SLAVONIA, SALBANÌA E GREBANIA,
VEGNÙI DE SLONTAN IN ÇERCA DE PAN,
I SE CIAPA PAR COMPANATICO
PEÀE TANTE DEDRÈTO E DEROERSO
CHE A GHE PASSA LA SVOGIA DE CAGAR
(SIBEN CA GHI N'ABIA A FAR AN LORI,
CA VARDANDO EL MONDO DAL MEDEMIO PONTO DE SVISTA,
DALA PARTE DEL CULO SEMIO TUTI COMPAGNI)

(*finis tituli*)

Nane Oca non è fatto di carta, ma è come tutti noi, di carne e di piume: e quando prende il volo non è solo nel *lallà* delle canzoni ma anche nel *quacquà* dei pollai dove andiamo tutti ruzzando; e anzi questo è il racconto di come visitò un *cockpit*, un O di legno che aveva dimenticato di esserlo: il Teatro Limpido di Vincenza.

Aldilà delle pacifiche Foreste Sorelle - o forse aldiquà e noi non lo sappiamo -

ci sono i Boschi Fradèi detti Cortèi: e il più spelacchiato e invidioso di tutti

lo trovate ancora buttato lì, sulle schiene dei Vulcani Pigri, piccoli monti che una volta, stufi di crescere, si sono addormentati; e sognano il sogno di ogni vulcano veramente pigro, una nebbiosa Città del Sole, la più bella fra quelle che non ci sono, rossa di mattoni e di passioni eppoi sbiancata di ordini dorici, argentici e venali, una Tebe impestata di ricchezza e di archi senza trionfo, dove tutti sono *caballeros* e nessunomai si chiede da quale sudata cavalcata discenda: la vincente Vincenza.

Che così, fra un sogno e uno sbuffo, se ne sta proprio lì, giusto a mezzo fra sonno e veglia, fra ieri e domani: fra la pavante Pava e la stoccante Stoccolma.

Vincenza, non potendo fare la guerra a Stoccolma stoccafisso per averle copiato le due cose più importanti, l'accademia e il baccalà - attenzione, chi non ama viaggiare dice che il baccalà sia il vero *momón*, perché non lo trovi così per la strada, ma lo ri-trovi dove lo hai lasciato tu, a ben *pippare*, che vuol dire disfarsi (*mantecato*, *mentecatto* o *desmentecato*, secondo la ricetta) - Vincenza vigente aveva costruito una torre superba alla Porta Pava, che dà sulla strada che porta ai pavesanti cugini, e su questa torre, detta dell'Invidia, ogni mattina l'impodestà dell'Accademia saliva bolsando per scrutare quello che si vedeva e che non si vedeva.

- *Fiodecani de pavani ruzanti pinciagaline!* Cosa possiamo avere che loro non hanno?

- Una piazza dei Signori - rispondeva il *Secrétaire*, addetto a riporre ogni invidia nei suoi segreti cassetti.

- Ce l'abbiamo già. E anche delle Erbe e dei Frutti e il Salone dalla volta a carena... *fioidecani*.

Ci sono, ecco cosa costruiremo: un teatro,

che quei pavanicoli ruffianti corneri non sanno neanche cosa che sia e se ne vanno in cerca intuna Loggia.

- Ma neanche noi sappiamo cosa sia il teatro...

- Non importa, ce lo inventeremo. Cuatro colone le fa star su qualsiasi roba.

Chiamate quell'Andrea della Gondola, i *cagainaqua* ci hanno sestìn per queste cose...

- Ma Andrea è pavano...

- Meglio. Chi più di un pavano può sapere quello che gli manca?

E fu così che si costruì il primo teatro delle Foreste Sorelle e dei Boschii Fradèi
senza sapere cosa fosse, lì sotto la Torre dell'Invidia,
su le fondamenta desmarsie nelle acque slimegose del Baccalà-bacchi-
glione
e sotto il tetto ruinante di un magazzino di armi disarmate;
e lì fra acqua e cielo, scorsoie sostanze celesti,
ancora resiste alla svanità dei vigenti vicentini.
E ancora oggi di lui poco si sa: se non che anche i teatri
sono fra questi luoghi - foreste, castelli, taverne, **aule** -
dove si **barattano**² i destini, e agli uomini si rimescolano il sangue e le
carte:
e anzi fra tutti il Teatro è proprio quello che nessuno sa cosa sia
e per questo tutti dicono «andiamo a vedere».

Molti maggi e molti natali dopo,
impodestate e spodestate famiglie di scavalcati *caballeros*
(Spompei, Trissini, Valmastrani, Dapporti, Piovesi, Schivi, Caldognosi),
nell'anno dei Signori, dei Frutti e delle Erbe duemila e dieci
l'Accademia si trovava un olimpico giorno a fare il suo olimpico filò
sulla Vita, la Morte e le altre cosecosì che non vale la pena di parlare,
e in particolare da cosa venisse Accademia,
chi diceva da Acca e *demos*, il popolo non capisce un'Acca,
e chi invece da anca *andemo* e non solo parlemo;
e chi voleva riformare il nome in Straccademia (i Conservanti)
o in Spaccademia (i Rivoluzionanti)
o chi, i Popolini, lo buttava in Vaccademia.

- E il Teatro? (sbotta L'Ombroso - l'autore, lo chiameremo L'Ombroso
perché diceva che vedeva le C.C.C.E., le Cose Come Che Erano,
e se poi le ombre le beveva allora vedeva le C.C.C.P.,
le Cose Come Che Pudevano essere; ma per fortuna beveva poco).
Il nostro plusquamperfetto Teatro Limpido, trioquadrotondoschissà lun-
goelargo q.bì,
se lo mangiano l'edera e i barbastrilli; lupocani, basilischi e defuschi;
e noi abbiamo desmentegato cosa farne! Verguenza, *caballeros*!
- Non l'abbiamo desmentegato - prodestò il prode podestà Ferrando
Baldinus -
non lo abbiamo mai saputo! I teatri, cosa che siano, si sa che non si sa:

2 Con questo fin troppo facile gioco di parole l'autore allude all'Aula Baratto di Ca' Foscari dove appunto il destino di questa *Orazione* si è incrociato per la prima volta con quello del suo dedicatario.

mysterium est, «altisonam cuius phamam, nomenque gaiardum terra tremat,

baratrumque metu sibi cagat adossum»!

- Ma io appunto conosco un Nane senza paura,

(«Chi, *quel* Nane? Proprio lui? Il mio amico di Ronchi Palù?»)

quello, che intende ogni lingua lattina o vaccina, e parla a tutti, muse e musse,

alle bestie più svolanti e più *mate*, angeli e pollastri,

che, senza dire né là ne quà, nel tempo che fa così cogli occhi,

ci rivelerà il mistero dell'insensante Teatro Limpido in un Nano-secondo, che sarebbe un attimo fuggente, ma con le gambe più corte.

E fu così che il prode podestà Ferrando Baldinus

e *todos caballeros* chiamarono il Rivelato.

- Rivelato!

LETTERA DI NANE OCA AI STRACCADEMICI SLETRÀN PER ACCETTARE L'INVITO,

MA VOLENTIERI, GRAZIE, PREGO, ERA PER CHIEDERLE,

LO SO, IL SEGRETO DEL TEATRO LIMPIDO DI VINCENZA

la casa di Edipo, della luce perduta e ritrovata!

(È Nane Oca! Già qui? Forse quel fulmine lontano era lui. Ascoltiamolo. La lettera la finiremo un'altra volta).

- Era un po' che avevo promesso allo zoppetto³ di venirlo a trovare a casa sua...

- Alto: il nostro piuccheperfetto Teatro Limpido sarebbe... una casa?

(No, il fulmine non era lui: è il tempo che tàmbara. E che botti).

- Non una casa, ma la casa...

(Comincia a piovere) Non riconosci le strade, le finestre...

(Ormai vien giù di stravento) I balconi... quella è la tua casa, la tua città!

Diluvia e dilava, chediolamanda, e non dico altro.

La pioggia, come il teatro, è un'altra di quelle cose

che gli umani non possono capire perché gli càpitano,

che la mandi il buondìo! per dissetare le sue sante vigne

o Dioniso per dissetarsi lui, o che invece sia

il Bacchiglione bufone filibustacchione coi suoi scherzi da prete.

Così nell'anno dei Signori, dei Frutti e delle Erbe duemila e dieci

Vincenza si liquida per l'arrivo del natante Nane Oca.

- Ma come faremo a trovare Edipo? Già prima non si faceva mai vedere,

3 Nane Oca si rivolge ad Edipo con questa colloquiale espressione quale solo fra rivelati si usa; altrimai direbbe il «diversamente abile tebano».

ora con tutta quest'acqua, è un brutto momento...

- Anzi! È il momento. Edipo esce proprio dopo il temporale, come la Lumaca Imèga. *Du calme*, aspettaspetta...

Così è che ci incomodiamo nel Teatro Limpido,

i nostri popò sempremai grecoromani

ne prendono sbigottamente le forme e le muffe.

Fuori, a soggetto, *pòt pòtipòtipòp pluf spuzz*, le pompe spompano, dentro, straccademici e desgrassiò, scorlati dagli stessi sgrìsoli novembrini,

quisquigliano: - Sta arrivando! - Chi, quello? Ma è un cavallo da giostra!

- In questo monumento! - Shhh! Un po' di rispetto!

- Per il monumento? - No, per l'animale.

Con tutta la strada che ha fatto,

ronzinando qua e là, non vedete che

NANE OCA RIVELATO VISITA IL TEATRO OLIMPICO

PER LO STUPORE VA IN OCA, NARRA VISIONI

E TRAMITE IL MAGICO SANTINO

PROVA A RIDARE LA VISTA A EDIPO RE

CHE LO ASPETTA INSIEME AD ANTIGONE

con gli stivali di gomma! Ridicolo! A Tebe non c'erano!

- Neanche a Vicenza! Sono finiti tutti!

- Insomma, volete stare zitti? Volete starlo a sentire, povero Edipo?

Certe volte sembra proprio che facciate apposta

a non farlo parlare.⁴

EDIPO Da più di 400 anni mi aggiro in questo teatro -

olimpico perché abitato dagli dei -

così bello e sbagliato acusticamente

ma così adatto a essere casa di me re:

mi aggiro

accompagnato da te, Antigone cara, figlia e sorella,

ricordando i bei giorni della luce

interrotti dall'aver visto l'orribile fatto

predetto dal vaticinio.

Ahi!

Ho ucciso mio padre, ho sposato mia madre,

ho messo al mondo voi, tragicissimi figli,

tremendi fratelli,

Antigone, Ismene, Eteocle, Polinice.

Ahi, disgraziato Edipo,

4 Inizia qui il testo originale di Giuliano Scabia; se vi pare di sentirlo non vi preoccupate, le voci sono dell'austero David Riganelli (Edipo) e della dolce Marta Zanetti (Antigone).

per aver troppo visto hai perso la voglia di vedere.
È il destino – quel cieco, che mi ha accecato.
Buio, inferno, dolore.
Eppure, attraverso la pena della cecità e il dolore,
mi sento purificato.
E di nuovo ho voglia di vedere la luce.
Chi sei, luce?
Come ti ho dimenticata!
Anche in questo buio la memoria è veggente –
vede tutto il passato e, forse,
il futuro.
Chi sei futuro?
ANTIGONE Fratello dolente, padre scacciato,
chi è il futuro?
EDIPO Futuro mio – futuro di tutti.
Dove vai, umanità?
Ci vedete bene, voi che vedete?
Come vorrei rivedere la luce,
tornare a vedere.
ANTIGONE È impossibile.
Cosa fatta capo ha.
A meno che un cavaliere di luce...
EDIPO Ah, se venisse un cavaliere di luce,
magari inviato dal dio Amore,
Eros dalle ali d'oro da me così sfregiato.
Si sente la tromba, si ode il trotto.
ANTIGONE Hai sentito, fratello, una tromba?
E un trotto di cavallo, lo senti che si avvicina?
EDIPO Che sia lui che viene –
l'atteso, il salvatore, il rivelato?
ANTIGONE Sì, Edipo, è lui.
Tu non lo puoi vedere
ma viene, viene il cavaliere,
eccolo, forse è un folle,
forse è il nostro salvatore.
IL CAVALIERE Vengo per te, Edipo, re del teatro, re della cecità
e della veggenza.
Vengo per provare a ridarti la vista
nel tuo teatro fatto per vedere.
Mi manda il dio Amore dalle grandi ali che,
come è scritto nel libro di *Nane Oca rivelato*
non è altri che un oco e si è incarnato
in Nane Oca, il Giovanni,
come fra poco ti racconterò.

Il cavaliere estrae il magico santino.

Ecco

è venuto il momento:

ecco il magico santino

dove si vedono Nane Oca e i poeti appollaiati

sul platano alto dei Ronchi Palù

che cantano nella notte

e giungono con le voci

fino all'origine dell'universo - e del tempo.

Sei pronto?

Il cavaliere passa il magico santino sugli occhi di Edipo.

Che adesso, sì, ci vede.⁵

EDIPO Stelle, bestie, notte, volto di Antigone,

cavallo, cavaliere, colonne del teatro, scene,

colori, sguardi, come siete belli.

Ma com'era bello anche l'andare camminando

e immaginando,

dentro l'immensa notte della cecità.

Ecco - siamo dentro il futuro:

Antigone mia, sei felice?

ANTIGONE Sì fratello caro, padre adorato.

Adesso sono felice: con te, col cavaliere

e col misterioso Nane Oca rivelato.

Nane, Giovanni, chi sei, dove sei?

Appare Nane Oca.

Eccomi - sono io.

Per lo stupore del fatto appena accaduto

di nuovo sono andato in oca:

ma ecco che una nuova visione

si sta per formare: si vedrà adesso fra i colli

la Fantastica Compagnia Dilettantistico Amatoriale

che prova in segreto la scena

della *Commedia di orchidee da sangue*

con Giuliano Scabia, autore,

che nascosto fra gli alberi guarda.

5 Se lo dice lui, che altro serve? Eppure vi lascio immaginare il murmure degli increduli: quanti terraterra duepiudue, signorini telodoioilmiracolo, santommasi ficcanasuti... Sappientemente travestiti, nascosti fra le abbreviazioni (P.S., G.d.F., VV. FF.), si acquattano il Sottuffh. Chebbarb. Caramb. Chesorpr. Deffendi e il What's Appunt. Brigad. Mannagg. Tammuort. Cartura che, diuturne penelopi, tessono la tela del loro Teorema Deffendi & Cartura ovvero del cerchio che si chiude, basato sulle stringenti testimonianze raccolte fra gli spettanti spettatori (il gazzosportivo: «La palla è tonda e la partita dura novanta minuti»; la sig.a Iole, zia di Cartura, sminestra di polenta: «Gira e rigira...»; un artista stuporoso: «O!», ma pare un semplogiottto).

*Giuliano Scabia cavaliere entra ed esplora lo spazio del teatro.
Depone il cavallo e dà inizio alla prova.*

Il resto è silenzio, nient'altro che silenzio.
Tutt'altro che silenzio, lo giuro! se questo che sento è proprio un violino,
fiore di musica che chiama alla prova sabbatica
l'Orcocan, il Can da l'Orco, l'Orcodindio e l'Orcamadosca
dai ferribondi canini fatti di *cortèi* e *piròni*.
- Ah! Oh! Eh! Buh! Mah! Va'!
(Niente paura, sono attori;⁶ cercano di spaventarci,
per non far vedere che ad aver paura invece sono loro.
Poveri, cari orcoidi sdentati e slanguoriti,
un gotto di quelbòn, gli ci vorrebbe, per fare sangue!)
Manco male che dalla strada della titubante Tebe
- o senza saperlo siamo ormaigià a Colono, tutti *foresti*? -
discende, scavallato di cavallo, sfrattato dalle fratte,
sfogliato dai fogli del suo librante libro, Nane, no, no, non più,
è Lianogiù, che scende giù, giù, più giù...
è Giuliano. È il trinomato poeta. Tutto è compiuto.
E la foresta siamo noi, *jesuisletheatre*,
e mentre le bestie, anche quelle umane, riposano,
ahhh... ohhh... ehhh... è ormai tempo di filò.
Intabarrati di sgrisoli e di *titericordi*,
il prode podestà Ferrando Baldinus e Giuliano Scabia
maestri della lingua all'incontrario
se ne stanno lì appollaiati

sul platano alto dei Ronchi Palù
che cantano nella notte
e giungono con le voci
fino all'origine dell'universo - e del tempo.

Venite.
Venite nel Teatro Limpido di Vincenza, ormai disvelato.
Si sentono ancora bisbigliare.

6 Mentre l'innocente Federico Zaltron sviolina descalso, sono la perfida Giorgia Peruzzi, il mostruoso Andrea Dellai, il feroce Alessandro Sanmartin e la crudelissima Lucia Schierano che furoreggiano.

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

Fantasmî della trilogia: scrittura/canto/corpo

Paolo Puppa

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The paper retraces Nane Oca's trilogy identifying different structures in the narration and focusing especially on the presence of the body. This component evidences itself particularly through the theme of *eros*, an overwhelming pantheistic force that permeates nature – and which each character naturally experiences. Eventually, the author suggests some potential readings, which might have constituted a source for the narration.

Keywords Writing. Singing. Body.

La trilogia, che si snoda dal 1992 al 2009, ma iniziata anche prima, riassume l'*opus* complessivo dell'uomo, del teatrante, del poeta Scabia. Qui si vanno man mano a depositare metafore ossessive e miti personali dell'autore, quasi un'effettiva radiografia diaristica dell'intera carriera. Una catena di racconti, un assemblaggio di favole, in una progressione ogni volta rallentata da continue interruzioni, in un ritmo sornione e accattivante. Un picarismo *naïf* incalza il procedimento narrativo, quasi che la deriva cartacea, che sostituisce antiche pratiche motorie dell'animatore, intenda farsi perdonare la postura immobile della scrittura. Innanzitutto, una precisa volontà euristica, dietro i moduli simulati del *noir* poliziesco, nella prima tappa l'assassinio di Bianca Biron, cadavere cui è stata amputata la testa, quindi la scomparsa di Suor Gabriella nella seconda, e la morte del cavallo Saetta nell'ultima. Ma la vera strategia della *quête* è il senso del *momón*, autentico Graal dal significato inevitabilmente polisemantico, e dalla accertata immanenza nel reale. Sfilano così varie ipotesi. Il *bonbon* francese e regressivo, tutto ciò che è buono e dolce da gustare colla gola. Oppure, terapia contro la stitichezza (FS 16). E ancora occasione propizia agli adulteri, grazie ad opportuni sonniferi somministrati al partner inservibile e scomodo. Ma altresì sconfinamento nel canto, perché «anche suonare e cantare è *momón*» (NO 127). Non per nulla, Nane Oca nasce dall'amplesso tra una viola pomposa, Maria la Bella, e un liuto, lo Sposo Celeste. Organi sessuali e strumenti tecnici finiscono di fatto per coincidere.

Le date che seguono nel testo i titoli delle opere di Scabia si riferiscono all'anno della prima edizione cartacea, non della stesura o del debutto scenico.

Quaderni Veneti. Studi e ricerche 2

DOI 10.14277/6969-079-2/QV_SR-2-8 | 2016-03-04 |

ISBN [ebook] 978-88-6969-079-2 | ISBN [print] 978-88-6969-069-3 | © 2016

Trilogia quale elogio dell'amicizia. Si parte, come nella cornice meta-narrativa del *Decameron* a metà del 1300 o di *Turn of the screw* di James 1898, da una piccola comunità separata, per non dire segreta, dalle esplicite propensioni esoteriche, di lettori-spettatori molto coinvolti nell'ascolto, un microgruppo solidale coll'affabulatore cui invia attese impazienti e voglia di proseguire. Dunque un contesto ideale, sognato da ogni narratore, per incanalare/trasmettere energie e pulsioni condivise dalla curiosità, all'insegna di vediamo come va a finire. Ma prima dell'indispensabile *incipit*, quasi preliminare di un atto amoroso e/o rituale (non si gode se non si sa l'inizio, NO 12), bisogna che non manchi nessuno, altrimenti la spinta ad andare avanti perde slancio. Perché la gioia di narrare è pari a quella di ascoltare a bocca aperta per mettere in moto la macchina golosa delle storie. Sì, «i racconti sono momón. Tutti li aspettano a bocca aperta e io (l'autore) sono più a bocca aperta di tutti» (NO 12). Un *milieu* indispensabile pertanto a che non vengano meno le motivazioni della scrittura: disporre di questa citata *communio* di amici da far contenti, pre-conosciuti e non, viceversa, di un anonimo mercato passivo, favorisce grazie a tale ricezione entusiasta la fantasia autoriale. Si pensi, nella storia della scena primo-novecentesca, agli *Amis du Vieux Colombier*, nell'utopia del loro fondatore Jacques Copeau, caduti poi nella banalità amministrativa degli abbonati di un Teatro Stabile!

In Scabia non manca un'ambivalenza di segno, una sospensione di giudizio verso il mondo, un sì e un no verso ogni creatura che circola all'interno dei suoi *plot*. Il suo è uno sguardo algebrico, non matematico, un più e un meno che precede ogni valutazione dell'oggetto o dell'evento. La direzione paradossale di tutto ciò è una teodicea, secondo cui il male non esiste, e non sono concesse depressioni gnostiche o attese apocalittiche. Tant'è vero che appare strana la presenza di cadaveri entro una epopea che si prefigge di rallegrare i suoi fruitori dentro e fuori della pagina. Alcune efferatezze precedenti, come la comunità auto-cannibalesca gestita dal sinistro macellaio in *Fantastica visione* del 1988 svelano ben presto la propria natura allegorica di farsa metafisica. Viene a cadere qualsiasi manicheismo, qualsiasi sterile contrapposizione tra buoni e cattivi, in quanto tutto è compresente nell'animo umano e si può contare su una collaborazione anche da parte dell'elemento daimonico come nelle sacre rappresentazioni medievali. A testimoniare questa linea di forza della sua produzione, stavano già la *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno* del 1972 e *Il Diavolo e il suo Angelo* del 1982. E pure in *Nane Oca* volteggiava minaccioso per l'aria il malefico angelo monco, portato a mozzare le teste agli amanti, poi puntualmente recuperato perché pentito. Questo non impedisce agli affiliati del fan club di Guido il Puliero di dividersi in zuffe ideologiche (un minimo refolo dal verghiano *incipit* dei *Malavoglia?*), in quanto ognuno ha una sua visione sull'al di qua e sull'al di là. Infatti, per il farmacista di Casalserrugo, tra gli ospiti laici e liberi pensatori, «Dio è criminale» (NO 25) e fa «cose cattive».

ve» (NO 81), mentre per i credenti e pretini molto ortodossi Don Ettore il Parco è rapido nel controbattere che sempre Dio permette il male solo «per accrescere il mistero della propria grandezza» (NO 25).

Sulla scia dell'umorismo pirandelliano, per la consueta oscillazione prospettica, in questo caso attorno al motivo della fama e della visibilità dell'artista, rientra pure la messinscena della consegna del finto premio Nobel offerto a Guido da parte della consorterìa, «commedia della stima e dell'amicizia» (NO 183). Si tratta di un episodio burlesco ma nondimeno di una indubbia fantasia di trionfo, nelle vesti di un riconoscimento del cuore per «opera romanzesca inedita e frammentata scelta in base al miglior giudice, il sentito dire» (NO 171). Altri indizi di questa goliardata struggente, nel sovraccarico delle note a piè pagina che crescono a dismisura nella terza cantica, in analogia con archetipi evangelici, con un impatto scherzoso-erudito che ricorda bulimie del genere nella prosa di David Foster Wallace. E il Beato Commento è in qualche modo anticipato dall'enfasi degli amici intimi di Guido, come il signor Bet che arriva a scomodare il sublime della *Vita Nova* (NO 124). Non si dimentichi che nel 1997 il premio arriva inopinato ma realmente ad un collega di Giuliano, maggiore per anagrafe e per circolazione mondiale dei copioni, ma inferiore per qualità drammaturgica, e simile per una teatralità in moto perenne, ovvero Dario Fo. Quel giorno, stavo a Los Angeles, impegnato in un congresso universitario, quando è pervenuta la notizia. Molti dei «prufissuruni» (*Le foreste tralasciate*, NOR 51), in gran parte italianisti, presenti, traumatizzati da una scelta che privilegiava un istrione rispetto a veri scrittori, hanno creduto ad uno scherzo.

Sin dalla prima tappa del trittico esplode un'autorialità diffusa o meglio la possibilità che chi sta in sala passi sul palco a rimpiazzare il *performer* che racconta. Quel che resta del clima sessantottesco dell'animazione, in cui Scabia è stato uno dei protagonisti, basti citare la sua febbrile partecipazione alle azioni di decentramento nei quartieri dormitorio della periferia torinese, o nelle aule scolastiche. Ecco allora Flora Bacci, bocca da racconti. Procediamo con ordine, però. Innanzitutto c'è l'autore invisibile, colui che sovrintende al disegno generale del mondo. In pratica Dio. Da lui discende il potere 'entificante' della parola, proprietà che qualifica il Poeta *Artifex*, turbato quando ne scopre il potere: «Fu allora che mi sentii tremare le vene - perché vedevo, e per la prima volta me ne rendevo conto - che tutto ciò che immaginavo diventava immediatamente reale e assumeva una sua vita che non controllavo più» (NOR 116).

In termini neotestamentari, l'io autoriale entra ogni tanto in scena e si rende visibile, curioso del reale, testimone coinvolto ma anche con limiti di fantasia, in quanto se non sente non può riferire niente (NO 131). Non difetta però di presunzione, di vanità, di paura, come qualsiasi essere umano, specie se sospinto dall'ambizione. Si rivolge secondo i canoni antichi alla Musa, ma in cambio ne coglie perplessità sulle sue capacità

(FS 27). Da qui pure fantasie di abiezione come il panico che l'assale allorché l'intera piazza gli si solleva contro accusandolo dell'assassinio del cavallo Saetta oltre che del furto del manoscritto. Ma anche l'io autoriale appartiene al Tempo, al «Grande Indriovanti». Da qui, la stratificazione delle tante età diverse accumulate al suo interno, le identità di bambino, di adolescente, di ragazzo, di uomo fatto, disposte in sincronia/diacronia/pancronia (FS 45). A ridimensionare la propria *hýbris*, si affretta a lasciare in giro manciate di maldicenza contro di sé, a mettersi brechtianamente in terza persona, come nella disincantata conversazione tra Cavallo bianco e Cavallo marrone che lo additano bruscamente a «strano signore alla cui bàtola chiacchieronbizzarra risalirebbero le nostre storie e anche le nostre esistenze» (NOR 25). E commenti malevoli gli arrivano altresì dalle Agnesi, ossia le vecchie puttane pavane in disarmo. Può divertirsi a sottrarre, tanto per introdurre qualche colpo di scena, il manoscritto di *Nane Oca nelle foreste sorelle* a Guido, di cui pure va a spiare gli amori con Rosalinda. Significativa l'assenza di computer nel laboratorio di Guido. Ed è lo stesso Io autoriale a svelarlo alle amiche galline di sapore saviniano in una nervosa e balbettante adeguazione al loro linguaggio, condito di «cococisbicchio cisbò» (NOR 44). Ma la gestione affabulatrice nel passaggio tra l'Io autoriale e il Puliero trapassa pure al suo figliolo fantasmatico Nane Oca. Conviene tornare brevemente proprio sulle male lingue delle etère stagionate. L'autore non chiarirebbe, ai loro occhi, la sua ontologia di persona e di personaggio. Qui sta uno degli ingranaggi essenziali dell'intera trilogia. Perché alcune tra le creature principali del ciclo, basti pensare a Suor Gabriella, passano con disinvoltura da una cornice all'altra. Così analogamente fa il conte Chiarastella che si incammina con Nane, partorito dalla fantasia di Guido, partorito a sua volta da quella dell'Io autoriale, a mostrargli le foreste sorelle, nella chiusa di *Nane Oca*, prolessi per il *sequel* tredici anni dopo. E in loro compagnia a far visita alla bella Ricciarda si unisce, attirato o meglio risucchiato dalla camminata per boschi, anche «l'autore raro e bizzarro» (FS 117), in questa dimensione più che mai doppio della reale identità scabiana. Tutti travasi comunque che a lungo andare possono determinare un «gran missioto» (FS 126).

In un certo senso, entrare nel *plot* cartaceo conferisce prospettive extramondane, come nelle novelle meta-teatrali pirandelliane o nei raccontini di Primo Levi, vedi *Lavoro creativo* e *Nel parco* in *Vizio di forma* del 1971. Può allungare i tempi, nell'illusione di allontanare il momento del «vento secco, polvere» (FS 94), per lo meno in riferimento alla propria opera che ci continua nel mondo di qua quando usciamo di scena. Se «viene la notte e non torna il dì», come ammonisce il Cavallo bianco che rifiuta qualsiasi ipotesi di amplesso colla Signorina Ossi, alias la morte, dal momento che tra le sue braccia non gli «si rizza» (FS 94), proprio la strategia di farsi personaggio, di perdere in una parola il corpo, la carne, costituisce l'estrema risorsa verso una immortalità, persa colla nascita. Lettore attento di

Petrarca e dei suoi *Trionfi*, in cui la Fama precede il Nulla, Scabia indica ottimisticamente la contiguità tra autore stesso e Dio. Come un novello sciamano, lo scrittore intende vincere, nel sogno, la paura della fine e «amor fare | con la signorina immortalità» (FS 8). Anche a leggere in fondo ci si salva, mentre, agevolata dalla circolazione di fate e di Muse, pure la musica può vincere la morte. E intanto lo stesso Dio sembra godere in sé vagheggiando che «almeno un gruppetto di quegli uomini vitacorta» (NO 141) possa non morire grazie alle trame del romanzo. L'antico mito di Shéhérazade rivive qui, nel senso che la catena di storie non solo allontana la fine ma allo stesso tempo invita i morti, li richiama dal passato, tanto più che il falò attorno cui ci si riunisce per l'ascolto assume la funzione di una seduta spiritica, in chiave popolaresca e bonaria non tenebrosa. Del resto, il teatro rappresenta la sola resurrezione verificata sino ad ora per la parola di farsi carne e per i personaggi assenti di riapparire sul palco!

Né più né meno di Dio, l'eros appare immanente e diffuso dappertutto tra le pagine della trilogia. Una sessualità disinibita, esplicita e insieme espansa, pervasiva, intesa quale scambio reciproco di piacere, di illuminazione, come quello tra la bella Ricciarda e il conte Chiarastella. Si annullano differenze di classe e di anagrafe in tale pulsione, perché sono coinvolti giovani e vecchi sino all'iperbole del centenario Silvano eremita. Una sessualità quale ancora motore incantatorio di in-spirazione, in quanto i poemi sussurrati vengono «accolti | dal tremante sguardo e pelle | e piedi camminanti e umidità lucenti | d'amore - sussurrati» (FS 7). Il verbo riacquista così la sua lontana origine di danza metrica, di verso camminante, appunto di piede. La parte più significativa della carriera scenica di Scabia è imperniata sulla diaspora perenne, un vagolare inquietamente ebbro, da solo o seguito da suoi allievi/adepti/sodali/appassionati per case private, proprio come il suo Puliero, alla ricerca compulsiva di ospedali psichiatrici, di colline e montagne dell'Appennino tosco-emiliano, espresso nel titolo *Teatro Vagante* scelto per raccoglierne i testi. E la marcia che allena il corpo, lo sfinisce ed è alla base dei tanti *trekking* organizzati da Giuliano lettore dei suoi copioni-lettere in scenari felicemente lontani dai detestati teatri all'italiana, funziona, o almeno dovrebbe, quale viatico preparatorio, accelerazione ideale per l'altra pulsione, quella del volo onirico. Si insegue di fatto un dormiveglia che consenta di far uscire dalla schiena le fantasmagoriche ali, spesso incollate sul *back* dell'artista, magari assieme ai suoi cavalli di cartapesta. Come se a furia di camminamenti per boschi e sentieri boschivi, il meritato riposo sulla terra consenta l'apoteosi in cielo, l'assunzione in un oltre, l'invisibile offerto dall'autore/lettore al suo amato pubblico. E il canto d'amore notturno di Nane Oca alla Tetabianca doppia il soffio del vento, nell'etimo di *ánemos*, del brivido da cui fuoriesce la poesia. Pertanto, tornando all'eros, nessun senso di colpa. Rosalinda, moglie insoddisfatta e madre di quattro figli, trova naturale e legittimo ricevere nell'abbaino

di notte Guido, focoso amante. Così opera il centenario eremita Silvano poligamo e pieno di *morose*, amante della vecchia Elia, nel *climax* dell'inverosimile fiabesco. Nuda ha da essere la Musa, come nel Rinascimento pittorico. Come se il più inverecondo Baffo incontrasse Poliziano, nel giardino mistico del *Cantico dei Cantici*. Ritorno alla natura dunque e una felice Arcadia coronano le nozze tra Maria e lo Sposo Celeste. E pertanto esaltazione del corpo, eros in-nocente, Eden prima della caduta, coi suoi diritti legittimi e rivendicati al di fuori di qualsivoglia censura. Apologia della erezione, allora. Importa solo poter drizzare il bel bastone di Dio, grazie alle carezze e ai baci di Elia e guai a ostacolare quelle effusioni come intima l'amante Silvano: «E se qualcuno ci vede? - lei diceva. | - Che vada in mona, - diceva lui» (NO 22). Intorno, fioriscono perifrasi lontane da ogni freno eufemistico, come nella scatenata innografia di Guido alla sua Rosalinda, «mona fresca, mona rosa, mona mormorante» (NO 177), cui l'Uomo Selvatico ribatte, confidenze tra maschi, invocando la bramata suor Gabriella, e di lei in particolare la «cavernetta muschiosa,[...] mona volante, mona santa, mona rinfrescante» (NO 178), mentre ci si bacia a culo nudo nei fossi (NOR 35). Ed è Rosalinda ancora a ricordare le terapie salutiste dell'accoppiamento, perché «i corpi quando stanno abbracciati a fare l'amore si danno la salute» (NO 63). E l'orgasmo, piacere puro consumato sino in fondo, ereditato forse dal romanzo di formazione illuminista, sembra risolvere gli ultimi interrogativi sul significato primario di *momón*: «Mentre lui entrava nell'aperta rosa lei disse: - Chi non prova questo che ne sa del mondo? - È vero momón» (NO 63). Inevitabile che il godimento venga reso in termini gioiosamente infantili, specie nel gusto accumulativo di sinonimi relativi all'organo femminile, elencati da Teta-bianca col ritmo elettrico e mozzafiato di un novello Petrolini e prelevati ad una varietà inesausta di vocabolari: «natura, potta, mandola, conna, cunnu, topa, fessa, gnocca, fica, passera, passeretta, passerotto, topola, rosa, viola, mammola, begonia, petunia, fico e chi ne sa ne dica - è il nido della vita universale» (FS 168). Occorre nondimeno seguire procedure scrupolose per dare e darsi questo piacere, di modo che non mancano prescrizioni precise perché «tutto sia compiuto con dolcezza, tenerezza e piano piano» (NOR 37). Una lingua segreta si sprigiona tra i due corpi in azione. Ma si tratta altresì di un protocollo religioso, di un autentico mistero eleusino che recupera ritualità pagane, prima della sublimazione sessuofobica esercitata dalla cultura cristiana, nell'equazione tra sesso e divinità: «Per me Dio è anche l'umidità della mona quando aspetta la visita di San Rusignolo» (FS 135). Lo Sposo Celeste così esalta Maria la Bella: «Sei più rosa di ogni rosa, più giglio di ogni giglio - e dentro la tua mona saporita il mio usignolo canta e va su e giù senza stancarsi mai. Ah, che momón» (NO 34). Accoppiamento fecondo, che riattraversa de-sublimandoli i simboli stilnovisti e neoplatonici, se da esso nasce Giovanni, Nane Oca stesso, protagonista della trilogia. Da notare, a questo

proposito, come tale gergalità priapea passi agevolmente, assicurata, quasi protetta, nel silenzio della pagina poetica-narrativa, mentre deve superare ostacoli anche nello stesso *performer*-affabulatore se immesso sullo spazio fisico della scena.

Fate e Muse si affacciano di continuo e si sporgono ridenti sopra le storie in un vortice ierogamico. Intanto, il sacro si fa osceno e viceversa. Saliscendi vertiginoso di ranghi che si ritrova pure nel recupero del significato classico di *dáimon*, tolto, lo si è già detto, alla negatività medievale, e connessa all'energia creativa. Cade necessariamente ogni eufemismo mentre simboli e miti pagani e cristiani si fondono assieme con euforia, come efficacemente avevano dimostrato in precedenza *Le Visioni di Gesù con Afrodite* nel 2004. Così la ex fata Aura che si incarna in Maria la Bella, per amore dello Sposo Celeste, da cui poi il concepimento di Nane Oca, a suo modo immacolato. Oppure, suor Gabriella che si offre al «membro grandioso» (FS 26) dell'Uomo Selvatico, salvo perdere le attitudini al volo. Così ancora la messa irrituale di Don Ettore, carnevalesco *risus paschalis*. Ecco il pretino avversario, omologato allo spirito tripudiante del *progress*, ecco questo Don Ettore sbucato fuori dalla tradizione della scena veneta pullulante di tonache bizzarre, tra Libero Pilotto e Primo Piovesan, magari esaltate dalle performance di Cesco Baseggio, eccitarsi in un solitario e trasgressivo cerimoniale:

- E adesso, Dio, Ti chiamo qui. Vien giù. Ti metto nel pane e nel vino. Panevìn! Ganzèga! Vien qua, Dio pan, Dio vin, lievita, fermenta. Lo vedi che sei sempre vivo? Gnam gnam, ah che bon pan! Ah che bon vin! (NOR 82)

In un orizzonte spinoziano, Dio si manifesta come un guardone acustico, per usare una sinestesia. Grazie al suo orecchio «onniascoltante» (NO 71), si mostra pronto ad esultare e manifestare trasporti voyeuristici con tanto di traduzione simultanea da dialetto veneto in lingua toscana: «brava suor Gabriella, bravo Uomo Selvatico, el logo so mi (il logos sono io), caca caos est, cosmos caca est, cosmos caca viva, anca mi go drento caca (anch'io ho dentro cacca), momón momón momón» (FS 188).

Insieme voce del profeta biblico e suono delle Muse ispiratrici, questo Dio è allo stesso tempo dovunque, a partire dal letame, opzione evidente del mondo contadino. Se ne ricordano bene la Vacca Mora «cacaboas-smerdosa» (FS 93) e il moscon d'oro che delira per lei. Così ulteriormente la galassia delle stelle si rovescia nella *boassa*, appunto perché tutto si rimescola, e «le parti evacuate sono uno e molti, dentro e fuori», come osserva convinta suor Gabriella, esperta di liquami sotterranei. Se il letamaio «pareva un altare» (FS 34), se ancora Suor Gabriella dopo «aver mangiato Gesù in particola», si compiace di «lodare Dio e fare cacca e pipì a sua gloria» (FS 34), per sillogistica conseguenza Dio è anche merda. E basta

mormorare litanie escrementizie sul tipo di «è nel leàm laúm caccamerda loàm merdacacca luàm laòm laòme loàme boà, ah ah» (FS 92), oppure basta bere l'elisir fecale che Gabriella, memore di Proserpina, riporta, per rigenerarsi e purificarsi come si fosse bevuto il sangue di Cristo. Indubbe le implicazioni alchemiche, a partire dalla definizione della vita da parte del brigadiere Deffendi: «il macinon del tempo fa poi diventare tutto polverume e fango» (FS 72), cui la lumaca Imèga ribatte poco oltre che «tutto muore e sempre rinasce» (FS 80).

Tutte le specie sono permeate da questo intenso panteismo, quella umana, quella animale e quella vegetale, separate tra loro o fuse come nei bestiari medievali studiati da Jurgis Baltrušaitis, vedi il Bissogallo dai poteri medusei che infesta le notti nelle *Foreste sorelle*. Insomma, «una cosa di uomini, alberi, bestie e sassi» (*Le foreste tralasciate*, NOR 52), secondo la sentenza di Giovanni. Una favolosa animalità coabita colle creature antropomorfe. Questo legame viene rafforzato dall'albero della poesia, o meglio dell'albero Cristo, icona della tradizione misteriosofica di cui parla Bachtin e all'origine della sua poetica del grottesco. Le poesie de *Il poeta albero* del 1995 stanno lì a ribadire questa perfetta immagine che coniuga immanenza e trascendenza. Perché l'albero concretizza in natura la visione fantastica che in Scabia unisce intimamente terra e cielo. Nel trittico, in particolare il platano alto dei Ronchi Palù, territorio archetipico del Pavano antico, insieme tronco e chioma, collega il buio della notte e la luminosità delle stelle accarezzate, le radici alle nuvole, il muschio in basso ai fiori in alto. E tra i rami dondolano pure i poeti a corteggiar le fate. Da questo albero, nel centro della Piazza dei Frutti, o magari dallo stesso abbaino di Rosalinda, si spazia in panoramica sino all'intera Pavante Foresta, sino ai boschi popolati da sogni e fantasie shakespeariane, una Foresta di Arden trapiantata in quella veneta. Guido poi ama proprio Rosalinda dall'*omen* connesso alle magiche *féeries* del Bardo. E i due non per nulla si divertono a infilarsi gli abiti dell'altro sesso, nel gioco *en travesti*, per permettersi uscite fuori, non più amanti clandestini. D'altra parte, anche Nane Oca si accoppia frenetico col vecchio Dio non appena lo vede tramutato all'improvviso nel corpo bellissimo di donna «giovane, snello e rugiadoso» (*Le foreste tralasciate*, NOR 56), al punto che quest'ultimo, poco oltre, nei panni di oco Dio Amore, figlio del Vento, o dello Spirito, prorompe nella rivendicazione di una pansessualità trionfante: «io sono maschio e femmina, ermafrodito» (*Le foreste tralasciate*, NOR 66).

Un sottotesto neotestamentario pullula dietro la sacra scrittura della trilogia. Conviene ripetere questa annotazione. In *Nane oca rivelato*, attorno al banchetto del cavallo Saetta si esaltano in un tripudio bacchico e allitterante i tanti Sgraveóni, in preda all'estasi dei loro pungiglioni: «Sanguato sangesucchieso succhiar [...] Sangue del sangue sanguò succhiasangue Massacavài» (NOR 63). E giustamente, mentre si abbeverano si definiscono una sorta di micro-messa, come quando don Ettore a sua volta beve il

sangue di Gesù crocefisso. Nane Oca porta nel nome un'assonanza collo Zanni bertoldesco della maschera triviale da cui nasce il Teatro moderno, ma anche in chiave riduttiva quello ben più carismatico di Giovanni, dalle blasonate etimologie, che annuncia l'Avvento. E occorre meditare sui lombi che l'hanno appunto generato, Maria la Bella e lo Sposo Celeste. Insomma, un doppio del Messia, o un altro Messia, come azzarda il Mato Martire Sanprosdocimo (FS 78), e come con lingua professorale conferma Pandòlo, tanto da rendere «immatonito» (FS 57) l'orecchio di Dio per il profumo che si leva dalla riflessione sull'*omen*.

Ora, quali le fonti di questa struttura? La biblioteca di Giuliano è molto nutrita ed eterogenea. Il montaggio a cornici e gli animali parlanti rinviano alle *Piacevoli notti* dello Straparola, al genere della lettura a veglia. Ma l'aura concimante di Ruzante, anche per la geografia dei racconti, si annusa ad ogni snodo della storia, vedi Madonna Legraçion celata sotto i panni di Lorenza nella terza tappa del trittico. Ad Angelo Beolco va l'omaggio trasparente della declamazione sillabata dell'ubuesco re Oberto: «Scatarín scatarón re bai re cion re de bri de sco re mi fa son mi del ba del ta ta glión» (FS 146). Una dialettalità multi-linguistica, magari ripresa pure dai Paradisi epicurei del *Mistero buffo* di Fo o dal modello testoriano del *Macbetto*, citato nella luminosa sequenza della Fantastica Compagnia Dilettantistico Amatoriale. Compagnia che recita di notte per un pubblico ideale costituito da alberi e da bestie, riflesso dei gusti itineranti del *performer* Scabia, nello spirito dei laudari francescani e nella predilezione per una natalizia Arca di Noè, come nel suo *Teatro con bosco e animali* del 1987. Il tutto fermenta sulla scia della commedia dell'arte colla voglia di *parades* circensi e zavattiniane (vedi l'incontro coreutico tra Elia e Silvano), nel pendolarismo tra copione edito e attività viva dell'attore. Ebbene, questa dialettalità serve a Scabia per allontanarsi da alcune autoreferenze criptiche sfoggiate nella sua giovinezza sperimentale, al tempo delle pur coraggiose collaborazioni con Quartucci, Nono e Vacchi, si pensi al suo *All'improvviso & Zip* editi nel 1967. Adesso, la poetica propugna il modello dei bambini, e raccomanda di parlare come loro. Così sentenzia il conte Chiarastella, memore della lezione dei Vangeli. Solo che nella regressione all'infanzia, basta poco perché la distorsione espressiva uscita dalla porta rientri dalla finestra. Ecco pertanto le derive dal *Filò* di Zanzotto col suo *petèl* regressivo e dal micro-mondo etnocentrico alla Meneghello. Sufficiente, in tal senso, quale esempio probante di energia antipedantesca una sequenza del genere: «ahn? | can dal porco | sporcación | boassa | cavarón | osò | luàme | areoquà | areolà | incaodeaja | càncaro | sainàtei | schèi | ostia!» (FS 189).

Così pure vengono alterandosi i nomi del territorio padovano o quelli della storia politica anche più tragica (Hitler esorcizzato in Pitler), quasi mormorio di uno studentello smemorato o accidioso. E la 'strampalatura' dei mestieri che a connotare i vari personaggi, che entrano a folate suc-

cessive nella storia di *Nane Oca*, quasi sbucati dagli inventari della *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tommaso Garzoni del 1585, tra mangiatori di minestre, paracadutisti «dal cielo sé buttante» (FS 35) e coltivatori del bròlo. Non mancano prelievi altresì dalla biblioteca adolescenziale, *I ragazzi della via Pál* di Ferenc Molnár, affiorante dalla battaglia delle acque *sguaratóné*, o da quella surrealista, come Lautréamont, citato con riconoscenza dall'autore. Non si trascuri la letteratura sul calcio, da Handke a Soriano, in una scrittura però ben più frizzante, grazie al *football* giocato in un trasognato paradiso. Altri media espressivi alle spalle, il *graphic novel*, specie nella terza tappa, il fumetto di Hergé coi due poliziotti buffoneschi alla *Tintin*, il brigadiere Deffendi e l'appuntato Cartura, coppia demenziale sfilata alla *Pantera rosa* e mimetizzata in zucche barucche, il cinema di animazione-*cartoon* e il Fellini degli *Amarcord*, delle Gigantesse, dei *freak* e delle suorine, per non dire di *Zéro de conduite* di Jean Vigo. A questo capolavoro francese datato 1933 rimandano lo spirito anarcoide e la scuola eccentrica del maestro Baroni che insegna «le quattro acche» mentre tranquillo e in cattedra si fa il pediluvio. Di fronte a lui sta assiepata una bizzarra accozzaglia di animali e di marmocchi, usciti da *Libera nos a Malo*. Intanto la Storia grande preme con pudore sul fondale dell'epica fiabesca, una seriosità appena accennata, di scorcio, nondimeno sotto forma di «Guerra Imperversante» (NO 74).

Ogni personaggio ha la sua lingua. Tanto più che la pronuncia è indispensabile rispetto alla lettura silenziosa, come ricorda *Affabulazione* pasoliniana: «le povere parole insomma che si dicono ogni giorno, e volano via con la vita: le parole non scritte di cui non c'è niente di più bello» (Pasolini 2001, p. 519). La vocazione scenica è consustanziale in questa tipologia di testi, destinati alla voce. Perché di una qualche incarnazione hanno urgente bisogno, su un palco qualsiasi, non circoscritto ai circuiti della *routine* e del mercato. Da tanto plurilinguismo deriva una babele euforica, non depressiva o tragica come vorrebbe la tradizione veterotestamentaria (cfr. Steiner 1975). Una ressa e una rissa, o meglio una 'zuppa' secondo il commento di Giovanni, nella frizione tra dizionari, ben orchestrata e coordinata, nella compatibilità tra alto e basso, tra antico e moderno, tra vestiti nobiliari e cenci miserabili, come spiega il professor Pandòlo in *Nane Oca rivelato*, dietro cui si celano le dediche della terza tappa, ossia Manlio Cortellazzo e Tullio De Mauro (che uno sia morto e l'altro vivo non fa alcuna differenza):

certe lingue servono più di altre per intendersi come il latino, l'inglese o i linguaggi matematici. Se vuoi capire le parole che dici, caro Giovanni, devi conoscere bene l'italiano, il toscano, il latino, il greco, l'inglese, il francese, il tedesco, lo spagnolo, il longobardo, il gotico, il russo e anche l'arabo. E naturalmente il pavante. E le lingue delle bestie. (NO 133)

Lingua che sa essere anche cifrata e nascosta sotto la pietra, al limite ro-

vesciata in termini onirici, vedi il suo cognome invertito e ribattezzato nel mondo magico Liànogiu Biascà. Così pure le liste bislacche, gli inventari, le debordanti annominazioni, le ricche perifrasi che rimandano sempre alle acrobazie verbali degli anni cinquecenteschi, i «finto furtare furtivo» (NOR 39), doppiato nel «furtivo furtando furtoso» (NOR 73), e i crescendo anfananti: «o terra, rara | sfera di celeste ornata | piena di bisce, bisse, bisssa- | orbole, scarbo-nassi, nata-ssassi | d'un can, cani, cavalli» (FS 7). Vi si aggiungono pure gli incastri lessicali, i «brancicobacerò» (FS 31), magari registrati sulla oralità di presa immediata come l'irresistibile «Tepoimajnàrte» (*Le foreste tralasciate*, NOR 3), o la precisa connotazione sulla *koinè* locale «paltànbassanellato» (FS 163), quasi un'eco lontana dall'apprendistato del giovane Giuliano laureando in filosofia con tesi su amore e conoscenza in Feuerbach. E ancora gli impavidi neologismi, i «disasinò» (NO 68), gli avverbi inusitati come il «cervosamente» (NO 150), relativo alla fuga dei due amanti, o il mitico carro del sole che sale «stradondolante» (NO 67). Multipli inevitabilmente i registri, dalle filastrocche come la ninna nanna di Orfeo all'allegretto della Messa bacchica. In cambio si hanno torsioni auliche, scritte per contrasto rispetto ai crepitanti troncamenti, ai tanti *cacon bufon*. E si intrecciano il ludismo e luddismo semantico attraverso la reviviscenza di metafore spente, che tornano a funzionare al di là del valore letterale, dalle citate «quattro acche» al «mangiar la foglia». Minoritari e isolati alcuni singolari manierismi che ironicamente velano la concretezza fisiologica del corpo come il Bissogallo che sparisce «lasciando nell'aria odore di peta e profumo di gallo» (FS 83), imitato dal cavallo che «ogni tanto petava» (NO 102). Una tensione poetica, comunque, costante in questo cripto petrarchesco, ovviamente sempre con contrappesi abbassanti nella sfilza in-audita di iperboli imprecative, rafforzati foneticamente dai troncamenti e dallo scempiamento regionali, tipo «Fiol d'un can d'un gufo. No se pol mai dormir. Ciaciarón!» (NO 131). E non si contano la serie di *sacranón, orcocàn, morticani, ostregheta*. All'opposto, ecco l'ipertrofia di immagini liriche, in particolare accese davanti al paesaggio naturalistico, dalle stelle pavanti con rima interna «margherite, | cherubine ghiotte d'ogni buio e notte» (FS 7), con consuete ricadute nella cucina rustica alla Olmi, vedi la «nebbia densa come la panna del latte» (FS 83), oppure «vera polenta bianca (FS 57). E sono innervature *fauves* di campaniana memoria che animizzano i lacerti pascoliani. O il tremore dell'aria, come all'epifania di Giostrina in bicicletta, che ruba il cuore all'adolescente Giovanni, un refole degli amori in Sandro Penna. Ma, al di là delle insistite storpiature, le parole devono soprattutto garantire tempi veloci per correre e diventare cavalli (*Le foreste tralasciate*, NOR 43).

Riferimenti bibliografici

Pasolini, Pier Paolo (2001). *Teatro*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori. I Meridiani.

Steiner, George (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.

Dietro le quinte

Ci sono voci che sanno di dollari, come sussurrava Fitzgerald sulla sua Daisy nel *Grande Gatsby*. Altre che nascono nello sbadiglio, altre ancora che incutono timore e annunciano disastri. Quella di Giuliano Scabia profuma invece di sorriso. Un sorriso inesorabile e argentato con cui sa guardare i lati anche sgradevoli della vita. Nel luglio scorso, ho dovuto affrontare una perigliosa operazione cardiocirurgica che mi ha avvicinato ad una sua antica esperienza. Credo che attraverso di me l'abbia in qualche modo rivissuta. Ebbene, nel momento in cui scrivo il congedo, mi pare di risentire il mormorio gentile di una telefonata improvvisa e serale, che mi soffiava e mi intimava coraggio sobriamente e ironicamente, mentre me ne stavo stordito in un ospedale milanese. Anche in quell'occasione, ho rivisto la luce implacabile emanata dalla sua smorfia accattivante. Sorriso da volto etrusco e suono della voce sommessa che non muta, sia che abbia davanti pochi amici in una stanza o una folla in un teatro. In quella telefonata, Giuliano Angelo/Demone indossava i panni di un Virgilio traghettatore, un po' fratello maggiore che invita a rialzarsi da paturnie o cedimenti spleenetici. Il fatto è che da quando lo conosco, e sono parecchi lustri ormai, un *puer divinus* palpita in lui, un eterno Peter Pan anche se banalmente smentito nell'anagrafe. La sua immagine fisica, che scalpita nella pratica o solo in parte nella memoria di incessanti camminate, ne vanifica clamorosamente l'età. Ma in lui, come scrive sapientemente nella Trilogia, convivono diversi strati temporali dell'io. Ovviamente, come tutti gli autori, Scabia è alla ricerca di riconoscimenti ontologici. Lo dimostrano i carteggi scambiati coi due organizzatori di questo festoso convegno. Da una parte, si interrogava sulla validità non solo dell'intero trittico, ma persino del radioso *Nane Oca*. Insomma, l'incubo che aver trascinato la storia si risolvesse in una 'minestra riscaldata', recuperando un analogo timore espresso nella seconda tappa del ciclo. O anche il rimorso di stancare tante persone nell'avventura. Dall'altra, la rivendicazione di grandezza della trilogia, grazie a chiose agiografiche di illustri studiosi. In questo secondo umore, va infilato il suo iniziale progetto di valorizzare il *Beato Commento* da proporre a tutti i relatori che avrebbero potuto/dovuto limitarsi a scegliere passi da leggere senza spunti critici di alcun genere. Poi lui stesso ha fatto marcia indietro. Il fatto è che nelle sue vene più intime scorre una sottile auto-ironia. Dall'*amor sui* si salva anche grazie ad una propensione lirica che lo spinge a guardare in alto, verso il cielo, specie quello stellato. Prospettiva in cui diventiamo tutti piccoli e provvisori. In più, dote da non sottovalutare, Giuliano possiede l'arte di farsi perdonare la bravura. Come ho avuto modo di ribadire in apertura dei lavori in Aula Baratto il 19 maggio dello scorso anno, dopo l'introduzione di Silvana, a parlarne occorre allora pregare che il sacro *momón* scenda su di noi, anche se siamo privi di *coccón*.

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

Quel matto che chiamano l'autore

Tracce performative nella scrittura della trilogia di Nane Oca

Fernando Marchiori

Abstract Scabia's work is hardly decomposable in its different elements: poetry, narrative and theatrical practice are deeply intertwined and ascribable under the unique and complex 'label' of 'writing'. This paper analyses the process of writing focusing on forms and expressions of what it is possible to identify as a 'dynamization' of the text. Different strategies contribute to disclose the performative potential of the writing, which emerges most of all through the authorial mimesis. The author-narrator breaks the narrative hierarchy up and frequently becomes an actual character inside the story, playing with the reader and multiplying the thresholds of the text.

Sommario 1. Cinetica del testo. – 2. Oralità traslata, lingua rovescia, nomi parlanti. – 3. Dove c'è il trattino, dove c'è la parentesi. – 4. «L'autore (io)». – 5. Soglie moltiplicate. – 6. Un'altra vita dentro le fandonie.

Keywords Performativity. Authorial mimesis. Oral textual strategies.

1 Cinetica del testo

Difficile pensare la trilogia di *Nane Oca* e in generale la scrittura narrativa di Giuliano Scabia estrapolate dall'assai più ampio contesto della sua opera – e tratteniamoci dal dire: della sua vita. Scabia ha spesso parlato del proprio lavoro (dalla poesia alla prosa alla prassi teatrale senza distinzione) come di **scrittura**, lasciando intravedere *correspondances* profonde e una pulsione ritmica aurorale, organica, che trascorre da una forma all'altra, da un genere all'altro conservando la vitalità del **discorso** (dell'oralità) – il suo passo, la voce, il respiro – dentro la rappresentazione, sia essa recitata, scritta, disegnata, camminata o altrimenti figurata.¹

Così intesa, la scrittura è a un tempo corpo e sonda di un inconscio collettivo le cui tracce mnestiche vanno sempre di nuovo ricercate, ridestate,

¹ In questo senso abbiamo altrove usato, a proposito dell'opera di Scabia, le speculari e complementari categorie di «teatro come scrittura» e di «scrittura come teatro» (Marchiori 2005 e 2008).

rianimate. Un percorso intimo e partecipato, mitologico e empatico, cioè teatrale. Perché ha sempre a che fare con un contesto, lo evoca e lo presuppone, lo dichiara e lo custodisce. Il «verde tincoso» del Bacchiglione (NO 166), per fare un esempio, emerge dal fondo dell'infanzia veneta e di un'esperienza condivisa e intraducibile che legittima l'invenzione dell'aggettivo (da 'tinca', pesce d'acqua dolce dal corpo verdastro) e ridesta un paesaggio perduto sublimandolo in un luogo dell'anima.

La scrittura di Scabia è così: un viaggio - e mai soltanto metaforico - attraverso il linguaggio, nella storia delle parole, nella carica autopoietica dei **nomi segreti**, nella corrente straripante del dialetto, nella filologia fantastica di una «**stralingua**» originaria. Ma è sempre anche un viaggio nel paesaggio. Lingua del paesaggio: paesaggio della lingua.

Per sua natura, dunque, questa particolare pratica di scrittura non è fatta per stare nei libri ma per **portare fuori**, anche quando azzarda la forma romanzo, come nella trilogia di *Nane Oca*. È una scrittura **fuorviante**. La struttura romanzesca sembra anzi un pretesto per mettere in campo un corpo-lingua determinato a minare l'ordine del discorso, a stare dentro una forma solo per metterla in discussione. Il moltiplicarsi di piani narrativi, le scorriere ai margini della fabula, le digressioni plurilinguistiche, i continui depistaggi della voce narrante, il gioco dei generi intercalari, e insomma tutte le intrusioni di Scabia nel teatro della scrittura della trilogia sono il risultato di un'articolata operazione di sabotaggio formale del romanzo attraverso la demolizione sistematica della *medietas* stilistica e la deliberata guerriglia all'autorialità monocratica. E stiamo forzando il lessico in direzione foucaultiana proprio perché le modalità performative praticate dallo scrittore padovano altro non sono che una declinazione stravagante delle strategie indicate da Foucault per rompere gli schemi prestabiliti del discorso: discontinuità, eventualità, caso, materialità, serialità, esteriorità - nel senso dell'andare non verso il nucleo interno del discorso ma verso le sue condizioni esterne di possibilità (cfr. Foucault 1971). Il risultato è una sorta di **cinetica del testo** che, attardandosi apparentemente a intessere una trama intrisa di *naïveté*, pratica in realtà la messa in discussione del principio dell'autore, dell'organizzazione disciplinare della materia, del commento come strumento di controllo.

2 Oralità traslata, lingua rovescia, nomi parlanti

Il primo fenomeno di questa cinetica della scrittura nella trilogia si potrebbe definire **oralità traslata**, ovvero una dinamica di frizioni e slittamenti semantici in virtù di una raffinata traslazione dell'oralità dialettale verso un italiano tenuto lessicalmente neutro proprio per risaltare i calchi stranianti dal veneto. In *Nane Oca*, per esempio, al di là di singoli prestiti provenienti dallo strabiliante lessico padovano-veneto: *imèga*, *bisato*, *baùco*,

imatonto, *giaonseo*, *momón* e così via, sono soprattutto certe espressioni idiomatiche a smuovere il campo semantico, suscitando perfino tenerezza in un lettore veneto e forse spiazzando un *foresto*: «Bravo mona», «tira il fiato», «un sacco e una sporta», «parlate perché avete la bocca», «andare in oca», fino al sublime: «È un romanzo: fioretti» (NO 32). Il risuonare strano di questi modi di dire nell'**altra** lingua che è l'italiano (anche quando esistono pure in italiano) si deve talvolta al loro essere presi alla lettera: «Mi piacerebbe mangiare la foglia» (NO 138). La matrice, evidentemente, è tanto ruzantiana quanto rablesiana (l'infanzia di Gargantua).

Un altro fenomeno di dinamizzazione della scrittura è riconducibile alla pratica della **lingua rovescia**, il ludico idioma inventato che «tiene uniti uomini, bestie e Magico mondo». ² Se ne trovano decine di esempi in tutta la trilogia. L'adozione di questo gergo è concettualmente fertile, dato che «chi conosce la lingua rovescia capisce il davanti e il di dietro dei discorsi», ma dalla prospettiva dalla quale stiamo leggendo il ciclo di *Nane Oca* è meno interessante perché il trucco diventa ben presto prevedibile, dunque la dinamicità conseguente risulta piuttosto meccanica.

Assai più efficaci e originali sono i numerosi neologismi e costrutti combinatori caratterizzati da insistite variazioni nominali, alterazioni fantasiose, parasintesi, retroformazioni, reduplicazioni, agglutinazioni, concrezioni e altri meccanismi di derivazione. I casi più notevoli di questi **nomi parlanti** riguardano, comprensibilmente, i toponimi mitizzati della geografia del Pavano antico, in particolare i Colli Euganei, il Bacchiglione, la città di Pava: «Pava pavante pavù», «Pava pavante amorosa», «Pava pavante ombrosa», «Pava pavanevata nevante», «Pava pavessa carezzaventi»... Si ha l'impressione di assistere a una vera e propria **onomaturgia** che ritualizza le diffuse epifanie del paesaggio-lingua. Come in un'antifona mariana inventata da un devoto del Gruppo 63, la «città pavessa» viene celebrata in sempre nuove varianti vezzeggiate, a volte in lunghe catene di attributi e predicati dal ritmo falso epico-cavalleresco, come «l'antichissima Pava pavante pavirosa amantissima amorosa».

Se la nominazione subisce dunque innesti e torsioni predicative, la sintassi mostra non poche anastrofi e iperbati, determinando quell'aura arcaicizzante che Scabia diffonde su taluni passaggi evocativi quale travestimento aulico-parodistico («le appena sbocciate ragazze», «la costellata di tigli periferia»). Le frequenti agglutinazioni muovono spesso da un'aggettivazione parossistica o da un fulcro sintattico giocato sul participio presente o sul gerundio, in funzione chiaramente cinetica: «Il Puliero vispis-

2 Per i cultori della materia (Albani e Buonarroti 1994), si tratterebbe del gioco linguistico chiamato in Veneto *repara sicò*, ma praticato anche «nel Canton Ticino dov'è conosciuto come *parla indré* (parlare indietro, all'indietro) o anche, per supplemento di segretezza, *parlaiudre*». In pratica in ogni parola l'ultima sillaba diventa la prima e si capovolgono i monosillabi (cfr. anche Dossena 2004).

simo in Pava sui tetti arrampicantnotturno», «gironpedalando sulle simili ad ali biciclette nervose», il cacciatore «occhiosbirciante», i carabinieri «gambivolando», le oche «lietopascolanti», i ragazzi «semprecorrenti», il paracadustista «sé buttante» e così via.

Campionando da *Nane Oca*, ecco che il Bachchiglione diventa «il Bachifrusciante Bach», il «Bachilione fiume frescante», «il Bachibach fiume Bilione», «il Bachfiume pescipescoso fiume Bachverde», «il fiume Bachinto Bach verde tincoso», fino alla strepitosa dilatazione che, nelle *Foreste sorelle*, lo trasforma in un misterioso «Bachibachinto alghefluente pescipescoso pavinondante fiume chiglione dissetatore».

Ma s'incontrano anche i «bombardieri bombebuttarcercanti», le «schegge ognispaccanti», il «sole scaldamattina», «l'orecchio onniascoltante di Dio», il brigadiere Deffendi travestito da olmo che diventa «l'olmonascosto Deffendi», ovvero «l'olmobrigadiere», il quale, finita la missione, «si disolmò». Fino all'apoteosi di una «Maria aduebastonpernoncaderséappoggian-te». Notevoli anche le variazioni sul nome del Bragadin, con soluzioni via via più 'sbragate' come «Braghinatore Braghente», «Braghinseguente Bragù», «Bragon Bragadente» «Bragabaston Senzabraghe sempre furente» ecc.

Si tratta di un dispositivo destinato ad avere minore importanza nella seconda parte della trilogia, dove si assiste piuttosto a un lavorio sulle strutture sintattiche fatto di inversioni, ellissi, involuzioni («andava cercando veder se vedeva»; «non sempre lagnarti»). Lo ritroviamo invece in *Nane Oca rivelato*, per esempio per un lemma dal significato pregnante nel vocabolario di Scabia, quale **letame**: «o luàme leàme letame laò», «o lieto laeto lautante laùm».

Qui si registra inoltre un'ampia sequenza in cui il fonosimbolismo scabiano raggiunge livelli degni della pascoliana lingua pregrammaticale. Intendiamo le pagine in cui l'autore-personaggio, attraversando la «Pavante foresta» e la pianura, oltrepassa «il fiume bachifrusciante bacù» e, giunto nelle terre di Polverara, incontra le «cocogalline cocò», con loro parla in «cocolingua» tutto «cocofelice» e promette di scrivere una «*Cococommedia delle galline in amore*». Dai rami, dopo averlo avvisato del rischio di essere incolpato della morte del cavallo Saetta, «tutte le più di 300 galline puntarono gli occhi sull'autore (su me!) per scrutarlo» e, naturalmente, per vedere se potevano «cocofidarsi».

3 Dove c'è il trattino, dove c'è la parentesi

Quest'ultimo esempio ci porta a considerare il fenomeno più significativo e performante nella cinetica della scrittura scabiana. Nell'intera trilogia, infatti, e con una cognizione della portata strutturale e ontologica del fenomeno che cresce con il dipanarsi della trama, l'autore-narratore, ovvero la voce che parla nel testo, diventa egli stesso personaggio, sdoppiandosi

sul modello del più volte invocato «Dante Banighieri», per poi disseminarsi in altre figure, in relazioni tra personaggi, in dispositivi narrativi. Sono incursioni dapprima sporadiche, spiazzanti, poi via via più ampie ed esplicite nello sviluppo dei tre libri. Scabia rifiuta le focalizzazioni dogmatiche e passa dalla misura allodiegetica alla tentazione autodiegetica, dal ruolo di testimone all'interno del racconto a quello di personaggio vero e proprio, con un protagonismo sempre più incontenibile. Si direbbero da un lato modalità di dissacrazione della forma romanzo (e parodia del giallo in particolare) nel tentativo di attraversamento più disinvolto del genere, dall'altro meccanismi compensatori di prevenzione dell'autodiegesi, depistaggi per evitare (ma dichiarandola e agendola nel testo: governandola) la preponderante presenza autoriale. Perché proprio Scabia (o meglio tutto il suo teatro interiore, ovvero «quel matto che chiamano l'autore») è il vero protagonista dell'opera, come diviene chiaro strada facendo e come verrà infine confessato nella parte conclusiva della trilogia.

Così l'autore è (anche) lo stesso Guido il Puliero, ed è quindi lui l'autore di quel libro nel libro che si va scrivendo sotto gli occhi dei lettori e che s'intitola, appunto, *Nane Oca*. In *Nane Oca rivelato* sarà sempre lui a rubare il manoscritto delle *Foreste sorelle* perché venga letto teatralmente dai tetti di Pava al popolo tutto. E qui il lettore non distingue più tra Guido il Puliero e l'autore-narratore, l'affabulatore innamorato delle parole e il «teatrante sfondato e doppiogiochista». Del resto, già nel testo di apertura del ciclo i lettori del libro di Scabia diventano i lettori del libro del Puliero e partecipano a quella corte dei miracoli che si raccoglie nel Pavano antico a leggere e filosofeggiare. L'autore stesso li chiama e offre complicità, con forme implicite di appello al lettore e anche con un esplicito, sorprendente invito nelle *Foreste sorelle*. Quando tutti i personaggi intorno al letamaio bevono l'elisir dell'immortalità, ecco infatti palesarsi l'autore-narratore: «E dunque è tempo che anche tu, lettore, venga a bere. Entra qui – (dove c'è il trattino, dove c'è la parentesi) – ti porto (sono l'autore) a sorseggiare. A diventare immortale» (FS 186).

La performatività dell'autore costringe così anche noi lettori a entrare in scena, a muoverci in risvolti testuali inattesi. A stare in guardia. Perché da ogni trattino, da ogni parentesi potrebbe far capolino la sua ombra, ogni battuta potrebbe tradire la sua voce, ogni divagazione potrebbe coinvolgerci. Il testo esige la nostra partecipazione e non sarebbe più ciò che è se ci rifiutassimo a questa complicità. Siamo chiamati in causa e non ci resta che entrare nel testo, farne parte, giocare al gioco che Scabia ci sta proponendo, fare come lui: uscire da noi stessi e vederci muovere in un teatro di parole, tra i nostri stessi fantasmi evocati ed esorcizzati nella scrittura.

4 «L'autore (io)»

Come se non bastasse, nel momento dell'appello al lettore appare, come tante altre volte in concomitanza con le incursioni e le sbirciatine dell'Autore sulla scena del testo, anche l'orecchio di Dio che gira in tondo e «ride come un matto». Il divino padiglione auricolare sembra una protesi autorale, una parabolica celeste dei discorsi e degli stili, delle «parole germoglianti», una sorta di cornetto acustico universale grazie al quale Scabia si permette digressioni metapoetiche (e persino metafisiche) dall'alto del più ineffabile dei suoi travestimenti. Perché l'autore nel farsi narratore si confonde (si nasconde e si rivela) nelle bestie e in don Ettore il Parco, ma è anche l'orecchio di Dio, è il Conte Chiarastella e il Beato Commento, e insomma sta dietro le movenze e gli sguardi e le parole di tutti i 250 personaggi del ciclo di *Nane Oca*.

Nel primo romanzo si direbbero almeno tredici le apparizioni autoriali dichiarate, anche se risulta difficile quantificarle con precisione. Scabia infatti non si lascia prendere, gioca a nascondino con il lettore, incrina pericolosamente il **patto di sospensione dell'incredulità** esasperando la dimensione ludica dell'immaginario, che ben corrisponde alla natura performativa della sua scrittura. Quando per esempio leggiamo il dialogo notturno tra il gufo e Giovanni alla finestra, un narratore pseudo-onnisciente ci guida fino al momento in cui una figura bianca in camicia da notte protesta perché non riesce a dormire: «Allora il gufo e Giovanni proseguirono la conversazione sussurrando - e io, l'autore, poiché non ho sentito più niente non posso riferire niente» (NO 131). Qui vediamo l'autore uscirsene dalla storia, sfumare fuori dal racconto: ma dunque c'era, c'è sempre e sempre si sottrae, vi entra ed esce a piacimento, a tradimento, ne visita le **pieghe** (l'ammiccare tra le righe - i trattini, le parentesi) e le **spieghe** (le note a piè di pagina nella prima parte della trilogia, il Beato commento nelle altre due), attraversa le faglie dei generi, penetra le porosità della narrazione. È capace di giocare con le bestie come di riposare nell'orecchio di Dio. Già nel primo romanzo della trilogia troviamo una lunga parentesi dedicata alla onnipresenza divina in forma di orecchio, «l'orecchio bianco esteso per il da tutte le parti senza confini cielo» (NO 26). Qui ben otto delle tredici apparizioni esplicite dell'autore sono in rapporto dialettico o di contiguità con una manifestazione divina. Viene da chiedersi se questo Dio (almeno nella sua estensione auricolare) non sia un'altra rappresentazione dell'Autore, o meglio una figura parodica del narratore onnisciente, un altro stratagemma per consentire all'autore stesso di rappresentarsi come polarità sfuggendo a uno statuto narrativo coercitivo.

5 Soglie moltiplicate

Già arduo in *Nane Oca*, risulta impossibile nelle *Foreste sorelle* misurare la presenza dell'autore. Come se Scabia, nel passaggio tra il primo e il secondo movimento della trilogia, fosse divenuto consapevole dei meccanismi e delle potenzialità del suo gioco e ora vi si abbandonasse. Un gioco che gli serve anche per superare i dubbi di legittimità autoriale e sulla tenuta della fabula, dato che – non se lo nasconde – «spesso le continuazioni sono minestra riscaldata» (FS 21). L'autore-personaggio diviene perciò ancora più irrequieto, e la sua esuberanza agita la stessa forma-romanzo, che Scabia, da qui in avanti, frattura e scombina ancor di più inserendo disegni e incisioni, diversificando i caratteri tipografici, aprendo storie nelle storie, moltiplicando le soglie del testo. Nelle *Foreste sorelle* quest'ultimo stratagemma crea delle strombature narrative tanto in entrata: esergo, antefatto, pianta del pavano, prologo in versi, quanto in uscita: un epilogo in versi (*Canto d'amore di Nane Oca*) e un ampio *Canzoniere per Rosalinda (Fioreto)* in cui Guido scrive e ricama il nome del suo amore sui petali dei fiori. In *Nane Oca rivelato* il combinato disposto di digressione e *mise en abîme* finisce per stordire il lettore. In entrata troviamo infatti un esergo, la pianta del Pavano, un prologo-riassunto delle puntate precedenti che si rivolge al lettore «sulla soglia della rivelazione», mentre in uscita si devono attraversare dapprima quel vero e proprio libro nel libro che è la raccolta delle *Foreste tralasciate* a firma dell'eteronimo Guido il Puliero (un testo autonomo con tanto di numerazione e impaginazione differenti) e poi nell'ordine un epilogo, altri disegni e un'appendice che a sua volta sembra non decidersi a spegnere le luci sulla storia (sono come dei bis a teatro): «Ormai chi li ferma Nane Oca e il conte di andare in sempre nuove foreste», dice infatti un'ulteriore nota firmata dell'Autore. Ed ecco allora presentarsi anche un nuovo capitoletto (*La foresta sempre più estesa*) e poi una *Laudatio* (a Manlio Cortelazzo e Tullio De Mauro) firmata «l'autore e tutti i personaggi», e a questo punto perfino l'indice del libro si potrebbe leggere come una composizione creativa, tanto appare articolato e suggestivo con quei titoli-riassunti.

Le soglie moltiplicate sembrano volerci far trascorrere dalla dimensione quotidiana a quella letteraria senza soluzione di continuità, farci percepire le storie inventate come completamento del mondo reale.

6 Un'altra vita dentro le fandonie

Con *Le foreste sorelle*, dunque, l'autore-narratore diventa sempre più pervasivo, mimetico, proteiforme, gli sono dedicati interi capitoli o lunghe digressioni, interroga i personaggi, parla con Dio. L'Autore sembra talvolta perfino prenderne le distanze e trovarsi più a proprio agio nell'incorporea

figura del Beato Commento, dietro il quale si nasconde «e se ne bea». Quelle che in *Nane Oca* sembravano innocue note a piè di pagina, didascaliche notazioni autoriali fuori testo, si rivelano così nella seconda parte della trilogia un altro dispositivo di mimetismo autoriale e di ribaltamento del piano narrativo. Diventano infatti quasi tutte (sono tante: diciannove) Beati Commenti, ma poi il Beato Commento entra anche direttamente nella favola come personaggio: quando il Brigadiere Deffendi avvisa i personaggi di ritenersi tutti sotto indagine («compreso l'autore»), il Beato Commento «sente necessità di mettere le mani avanti» e spiega la compresenza di diverse età dei vari personaggi (compreso l'autore) con la logica del Grande Indriovanti (FS 44).

In *Nane Oca rivelato* saranno nove le aperture al Beato Commento, apparentemente ricondotto allo statuto di notazione, in realtà messo quasi a fondamento del racconto, e con la prima ipertrofica apparizione della dimensione di mezza pagina.

In quest'ultima parte della trilogia, la figura che si presenta come «l'autore-io» è ormai incontrollabile, prende la parola, sproloquia, occupa interi capitoli. Già nel terzo, alto e solitario «nell'abbaino di Rosalinda dove incognito abita, l'autore (io) è intento a guardare i tetti della pavante città» e, come recita il titolo dello stesso capitolo, «medita sul caso e sul destino degli uomini e delle bestie» (NOR 11). La postura è quella di Dio, o almeno di quella specie di dio della narrazione che è l'autore onnisciente, qui parodiato con tremore («pensa ai grandi scrittori che hanno trattato di delitti e assassinii - e cerca conforto. Prega in silenzio le Muse che lo aiutino»). Nell'ottavo capitolo, l'autore-personaggio, che ormai se ne va per i fatti suoi dentro il racconto, giunge a una radura sui Colli Euganei e s'imbatte negli attori della Fantastica Compagnia Dilettantistico Amatoriale intenti alle prove. Si nasconde dietro un castagno, ascolta le battute e segue le azioni sbirciando, come da dietro le quinte di quel teatro che è la natura, che è la lingua. Sembra che voglia semplicemente accompagnarci nella storia, contenersi quale testimone della scena, ma poi esce allo scoperto, interviene nella vicenda: «Bravi! - gridò l'autore (io) uscendo da dietro il castagno». Si scopre così che il testo in prova, la *Commedia di orchidee dal sangue* (altro testo nel testo), è opera dello stesso autore-personaggio che adesso, sul limite di questo secondo livello narrativo - sul limite della scena - scambia pareri e commenti con gli artisti, delineando per frammenti una teoria del teatro. È una scena a metà tra un bucolico *Sei personaggi in cerca d'autore*, con gli attori-personaggi che vorrebbero sapere come va a finire la loro stessa storia, e un agreste castello di Elsinore con un Amleto pavano intento a istruire i comici girovaghi sulla nuova commedia («È appena imbastita ma è già grandiosa. Sembra Macbetto»; «Lei è il nostro Shakespeare»).

Ma in *Nane Oca rivelato* l'autore-personaggio viene addirittura descritto attraverso lo sguardo degli altri personaggi. Per esempio nel decimo ca-

pitolo, mentre sono in volo sul Pavano, l'angelo monco e l'eremita Silvano vedono la stessa scena appena ricordata, descrivono gli attori che recitano nella radura e, nascosto dietro il castagno, «quel matto che chiamano l'autore».

Così, anche tra le pagine dei suoi libri, Scabia non sta mai fermo, sfugge, riappare, depista, tende agguati al lettore, lo chiama, gli chiede complicità. **Quel matto che chiamano l'autore** entra nel racconto insieme a noi lettori e nello stesso tempo lo guarda da fuori e se la ride, rumina le sue storie, perché i racconti «devono stare nella bocca». Perché Scabia - *genius loci, puer aeternus* - sa che raccontare è tenere vivo il linguaggio, far crescere la foresta dell'anima, moltiplicare la vita. Sa che «stare nei racconti è avere un'altra vita dentro le fandonie» (NO 88).

Riferimenti bibliografici

Albani, Paolo; Buonarroti, Berlinghiero (1994). *Aga magéra difúra: Dizionario delle lingue immaginarie*. Bologna: Zanichelli.

Dossena, Giampaolo (2004). *Il dado e l'alfabeto: Nuovo dizionario dei giochi con le parole*. Bologna: Zanichelli.

Foucault, Michel (1971). *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard. Trad. di: *L'ordine del discorso*, 1972. Torino: Einaudi.

Marchiori, Fernando (a cura di) (2005). *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*. Milano: Ubulibri.

Marchiori, Fernando (2008). *Con i poeti: Sette letture e qualche distrazione*. Brescia: Edizioni L'Obliquo.

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

La foresta del racconto (e il «teatro naturale»)

Piermario Vescovo

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The paper explores the relationship between different levels in the narration, identifying in the figure of metalepsi a useful tool to investigate Nane Oca's structure. In its narratological sense, metalepsi is the contamination between the world in which one tells and the world of which one tells, a deliberate transgression of the established separation between defined levels resulting from intrusions or contaminations across the narration (e.g., the character of Suor Gabriella, who flies inside narrative levels, or the figure of the author-character). Eventually, further considerations are provided on the presence (and the meaning) of sketches and illustrations inside the trilogy.

Sommario 1. Alberi e teatro. - 2. Ocaromanzo, ocommedia. - 3. Il libro, i libri. - 4. Metalessi e «andare in oca». - 5. Storie e figure. - 6. «Teatro naturale».

Keywords Narratology. Metalepsi. «Teatro naturale».

1 Alberi e teatro

Solo per incrocio fortuito di letture parto da Petrarca, che sembra un letterato che non ha nulla a che fare con *Nane Oca* (in cui c'è Dante Bagnighieri ma non Francesco Betrarca), a meno di non accontentarsi della citazione fatta dal povero Bragadin Braghiero (sposo diurno di Rosalinda), nel momento della scoperta che la moglie ha per amante Guido il Puliero: «Quanto piace al mondo è breve sogno» (FS 53). Ma qui siamo chiaramente nei sentieri dell'allusività al ribasso, come quella (e in presenza di variazione) che occhieggia alla parodia in attacchi come «Chiara è la sera e poco il vento», che si legge in altra pagina.

Perché partire da Petrarca? Perché anche Petrarca fa, almeno una volta (almeno in volgare), riferimento al luogo Teatro, inteso nel senso di un edificio degli antichi che aveva tale nome e di cui ai suoi tempi si comprendeva poco l'uso. Tant'è che un uomo curioso e aperto come Boccaccio glossava questa parola ogni volta che la incontrava traducendo dal latino (come il professor Pandòlo o il Beato Commento):

era il teatro come un palazzo di mezzo cerchio ove i poeti faceano recitationi de' valenti huomeni per animare il popolo a virtù...;

...theatro è uno luogo comune ne la città sì come la piazza, la corte dove li cittadini si ragunano e ordinano loro consigli e questa era usanza in Grecia;

...e così nel teatro erano due luoghi: uno per spazio contenente li riguardatori; l'altro che chiamavano scena, era per lo poeta che recitava la favola o il fatto onde nasceva il giuoco. E quivi uscivano persone contraffatte in quello habito e habiti che richiedeva la materia. (Casella 1982, *passim*)

Dove, peraltro, si incontra l'idea o immaginazione medievale del teatro come un atto di lettura in pubblico tenuta da un lettore unico, che dice le parti o battute di tutti i personaggi. A proposito di personaggi che raccontano ad alta voce, va ricordato che anche Boccaccio nomina una sola volta questo luogo nella sua opera più famosa, quando le donne della brigata vanno a fare il bagno ai piedi di un luogo naturale che sembra appunto un teatro, mentre gli uomini stanno a casa a giocare: un luogo a discesa digradante nel paesaggio, ma in questo caso, appunto, «artificio della natura e non manuale». I commenti petrarcheschi, dal XVI secolo a quelli più recenti, da quando il Teatro è tornato ad essere un luogo di esperienza comune, non annotano invece questa parola.

Un verso dei *Rerum vulgarium fragmenta*, dunque, secondo me va benissimo - e non lo dico per retorica argomentativa e per perdere tempo - per Giuliano Scabia:

qui non palazzi, non theatro o loggia,
ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino
tra l'erba verde e 'l bel monte vicino,
onde si scende poetando et poggia,
levan di terra al ciel nostr'intellecto.
(RVF 10, Santagata 1996, p. 47)

Annotava Foscolo (che mi pare ne capisse poco): «La solitudine, che trae le menti passionate a fantasticare intorno a tutti gli estremi della tristezza e della gioia, non valse ad altro che a vie più agitare i già turbati pensieri del Petrarca. La pittoresca bellezza delle scene e la tranquillità di una vita eremitica ne affascinarono gli occhi, elevandone la mente verso il cielo» (Foligno 1953, p. 224). Ne capiva di più Dionigi Atanagi, 1560 - che sembra Angelo Beolco il Ruzante, celebrante Petrarca 'impavanato' (*messier Francesco Spetrarca* che lascia la *fiorentinaria* per venire a vivere *in sul Pavan*) - che fa riferimento proprio a questi versi (scritti probabilmente per Valchiusa, ma è una traccia da 'foreste sorelle' o 'boschetti fratelli' che passano gli uni nelle altre senza soluzione di continuità) così concludendo:

«elesse in compagnia d'Apollò et delle Muse in Arquà, villa piacevolissima sul padovano, di spender l'avanzo degli anni suoi» (*Di XIII huomini illustri*, Venezia, 1560). Tra l'altro anche il primo *Nane Oca* si dichiara, come da sottoscrizione finale, composto tra la *fiorentinaria* (Casenuove di Impruneta) e il Veneto (più precisamente Venezia, da cui forse si sogna il *taratuorio pavan* e si ritrova fantasticata l'infanzia e i suoi luoghi).

Arquà immagino stia nella piantina del territorio che si stende intorno alla Pava di Nane Oca, messa a disposizione del lettore in apertura di tutti e tre i libri, oltre i Grèbani, dalla parte di sinistra, dove la Pavante foresta lascia spazio ai Colli. Chissà, ancora, se le Muse di Arquà sono quelle che qui si incontrano (che l'appuntato Cartura, travestito in pupazzo di neve, identifica in questa anagrafe: Bellavoce, Festiva, Allegra, Celeste, Ballerina, Celebrante, Canterina, Vociona e Amorosa, FS 90).

Ma su questo tornerò alla fine, per provare almeno di non aver cominciato divagando.

2 Ocaromanzo, ocommedia

Il rapporto tra i piani o livelli narrativi del primo libro, *Nane Oca*, è sostanzialmente chiaro: del resto lo si nomina, al suo interno, come un **romanzo** («Ocaromanzo», NO 88); un romanzo che si legge o si ascolta (NO 117); e così lo chiama lo stesso Dio «onniascoltante», di cui si vede il solo enorme orecchio proteso, e che si nutre di storie: «Me lo sono proprio goduto questo romanzo» (NO 141).

«L'autore e tutti i personaggi» nel terzo, *Nane Oca rivelato*, come formula di congedo – sulla soglia dove si conclude – appaiano la definizione a quella di **commedia**: «la commedia (o romanzo) di Nane Oca» (NOR 143). Ma qui commedia – oltre al significato generalmente teatrale o drammatico – ha assunto per divertimento (ma fino a un certo punto) – il senso ultimo del suo trasformarsi o straniarsi di foresta in foresta sorelle, posto che l'ultimo che nel libro prende la parola è proprio il poeta Dante Banighieri in persona, subito prima che Nane e il Conte Chiarastella, con un balzo, tornino dalla parte di qua «per raccontarci la storia»:

Chi sei, ragazzo? – disse il poeta Banighieri.

Nane Oca, – disse Giovanni.

Se ero vivo ti mettevo nella *Commedia*, – disse il poeta Banighieri.
(NOR 138)

Il procedimento di mescolanza e straniamento tra cornice e racconto, nel mescolare Mondo altro nel senso di Mondo magico e Altro mondo («Mondo sottocui», nel senso letterale) al Mondo Questo, non è uno scherzo finale, dell'ultima pagina o dell'ultimo libro, posto che nel precedente suor

Gabriella - suora volante e personaggio di raccordo tra storia e racconto - riemerge da sei mesi di inghiottimento nel *leame* primigenio (la sua sparizione provoca l'interruzione del racconto delle avventure di Nane Oca) proprio paragonandosi ai pochi precedenti di esperienza dell'oltretomba: «scendere nel regno dei morti senza essere morta, come Dante Banighieri, Virgilio Maroni [che diventerà Birgilio nella terza 'cantica' o puntata], Ulisse da Itaca e il poeta Orfeo: e come, naturalmente, Gesù Nazareno» (FS 179).

Dunque, all'inizio, un romanzo, che Guido il Puliero compone e legge ad alta voce a una conventicola che si raccoglie allo scopo intorno a lui e la forma frammentaria del libro che noi leggiamo - del libro di Giuliano Scabia che si intitola *Nane Oca*, pubblicato da Einaudi nel 1992 -, si finge dipendere da queste condizioni di scrittura o enunciazione che dire le vogliamo. L'autore di questo libro arriva, bussa alla porta del Puliero e si accomoda in una sera di fine settembre, precedendo di poco l'arrivo degli altri.

Nane Oca - tranne che per la presenza di suor Gabriella, insieme personaggio della sua storia e ascoltatrice della lettura - non sembra, insieme ai personaggi che lo circondano, comunicare col gruppo degli ascoltatori delle sue storie che si raccoglie presso la casa di Guido il Puliero ai Ronchi Palù, luogo dove lo stesso Nane Oca ha trascorso degli anni, ma ai tempi della «Guerra Imperversante». Se si suppone che Scabia si proietti nel personaggio da lui inventato, è lecito pensare ad un'ambientazione che risale agli anni in cui l'autore reale, nato a Padova nel 1935, era bambino o ragazzo in tempo di guerra.

Di Suor Gabriella va tenuto presente il fatto che vola, dunque si sposta da un livello narrativo all'altro, e la cosa è precisamente sottolineata dal personaggio medesimo nel secondo libro al suo riaffiorare, dopo essere stata in compagnia di zio Ade, novella Proserpina, nel *leame*: «passavo senza saperlo dalla realtà al romanzo per via del volo innato» (FS 185). Altra cosa, ovviamente, che fate, Muse e creature «non di questo mondo» (o Mondo Questo) circondino con la loro presenza tanto il livello dei personaggi che agiscono nella cornice del racconto che di quelli che abitano il racconto vero e proprio, quello cioè contenuto dal libro che Guido il Puliero legge la sera, ad alta voce agli amici, in casa o sotto iliglio.

L'autore, così nominato, presente ma che mai commenta ad alta voce o prende la parola, si dichiara a piè sospinto al lettore, soprattutto tra due parentesi tonde: modo ovvio di marcare il livello o il confine. Così è dell'orecchio di Dio, che tutto ascolta (di solito Dio vede tutto, qui no), orecchio che sia l'autore che alcuni personaggi-favolatori scorgono sopra le loro teste, nella regione aerea. Dio è «onniascoltante» e si nutre di storie (e se non esiste viene inventato dalla produzione di storie: chi prega postula la presenza di qualcuno che l'ascolti, dato dell'esperienza che marca anche il passaggio dall'onnisciente o onnivedente all'onniascoltante); l'autore

pure si nutre di storie ma – oltre a non essere evidentemente un narratore onnisciente, come si dice – non è nemmeno onniascoltante, perché ci sono dialoghi sussurrati che lui (o il Puliero) non sono riusciti a trascrivere, lasciando un buco o dei puntini di sospensione, sulla pagina (per esempio, NO 131: «Allora il gufo e Giovanni proseguirono la conversazione sussurrando – e io, l'autore, poiché non ho sentito più niente non posso riferire niente»). Si potrebbe dire che l'autore è l'orecchio interno del Puliero, Dio l'orecchio onniascoltante, di tutte le storie del mondo.

3 Il libro, i libri

Il libro di Guido il Puliero – che potrebbe essere un libro unitario, raccoglibile in un unico volume (anche se Scabia lo ha costruito 'tornandoci sopra', come si dice) – si finge prima un racconto letto ad alta voce dai fogli scritti dallo stesso Guido (e trascritto dal personaggio detto l'autore), poi un libro ripreso nella scrittura ma che appare solo per un piccolo frammento aggiuntivo nella seconda puntata, di cui non si comincia mai la lettura a causa della scomparsa della rammentata suora volante, e infine come manoscritto in copia unica rubato nel terzo episodio, salvo apparire qui poi, in proporzione più sostanziosa, come libro a stampa riprodotto dentro al libro, curato dai membri della combriccola (in particolare proprio da quel Don Ettore il Parco che aveva assunto nei primi due libri il ruolo di censuratore delle libertà della fantasia, specie sotto il profilo della compatibilità con la dottrina).

Ad apertura delle *Foreste sorelle* il lettore di questo mondo che abbia già letto il primo si attende un pronto ingresso nelle storie di Nane Oca e compagni, ma dovrà constatare che quello che ha per le mani è un libro in gran parte occupato dal racconto-cornice o, in altri termini, in cui il racconto inquadrato frana e si mescola nel racconto che dovrebbe inquadrarlo. Così attraverso plurime 'inchieste' sulla sparizione di suor Gabriella non solo l'autore passeggia e parla col Puliero ma i personaggi incontrati da Nane Oca, contenuti nella storia ricostruita e letta, per esempio i suoi amici d'infanzia, si incontrano e intrattengono con i personaggi che ascoltavano le loro storie e, sorprendentemente, ma tale sorpresa non è mai marcata, con loro lo stesso protagonista nominale Nane Oca, che potrebbe tra l'altro raccontarsi da solo o contribuire a completare la sua storia o le sue storie. Alla fine della *quête* di suor Gabriella, al suo riapparire, la lettura sembra aver finalmente luogo (siamo alla pagina 192, quando il lettore vede che gli resta poco per terminare il libro, posto anche che l'ultima sua parte è formata da un canzoniere di calligrammi composti da Guido, che fa il floricultore, in forma di fiore).

I personaggi siedono tutti a una tavola rotonda, sotto il tiglio, compreso Nane Oca e l'ultimo ad apparire è il professor Pandòlo, suo maestro. Dopo

la sospensione rispetto a ciò che essi come il lettore, o narratario, si attendono dall'inizio che finalmente Guido faccia: «Guido il Puliero sta per cominciare», dopo che don Ettore il Parco ha verificato che molti di coloro che sono là presenti non possono esistere (almeno, direi, nel suo livello di realtà narrativa). Ma quando Guido finalmente sta per iniziare dice così: «...ma piace loro ascoltare *Le foreste sorelle*» (FS 193).

Nulla meglio della lista - dell'insieme di nomi parlanti ed evocativi - esprime la potenzialità del racconto, e tra le molte liste che le tre puntate o cantiche di Nane Oca presentano (mirabile, per esempio, quella dei personaggi solo potenziali che si legge alle pp. 171-172, dove i nomi parlanti assumono il rilievo di serbatoi di altre narrazioni potenziali) la più bella e appassionante mi sembra quella che riassume tutti i nomi che il lettore ha incontrato lungo la lettura dei primi due libri, che mescola non solo i gruppi originalmente separati degli ascoltatori (gli ospiti della casa di Guido il Puliero, i personaggi del libro, come la banda degli amici d'infanzia di Nane ai Ronchi Palù, ripetutamente citati ripetendo la lista), ma tutti i personaggi magici del Mondo Rovescio o di altri mondi confinanti con il Mondo Questo, che si sono rivelati tra lingue varie, come la lingua rovescia e la stralingua. Dovrebbe essere il capitano Adcock a dire tutti i nomi, che occupano tre pagine a stampa del secondo libro che si avvia alla conclusione, nella tavolata sotto al taglio da dove si vede la complessiva estensione delle foreste sorelle e della narrazione, almeno fin qua (FS 202-205).

4 Metalessi e «andare in oca»

Questa figura - che regge il gioco e lo straniamento della fiaba in cornice e il suo ritorno, quella che mette sotto allo stesso albero i personaggi di più mondi - i critici letterari la chiamano metalessi e così la chiama, in un senso complesso e ripensato, Gérard Genette, in un'operina che fa di questa figura negletta la figura regina («ogni finzione è tessuta di metalessi», egli dichiara, Genette 2004, p. 131).

Il volumetto che le si intitola, non tradotto in italiano, porta una fascetta per renderlo più appetibile ai lettori extra-accademici, suggerendo che serve a capire *La Rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen. Dentro, in realtà, c'è al proposito pochissimo e nella pellicola di Allen serve a illustrare il primo grado della definizione di metalessi - quello dei retori antichi - intesa come titolo che si diffonde dal contenuto (la storia) a ciò che lo contiene (il libro), che passa da un piano all'altro, funzionando per entrambi. Appunto, per esempio, il titolo del film che il personaggio femminile nel film di Allen va a vedere al cinema, entrandoci dentro o facendo uscire nel mondo di qua il protagonista maschile di quello, ma anche il titolo del film di Woody Allen che noi andiamo a vedere. O *Le vol d'Icare* di Raymond Queneau, romanzo da cui il personaggio di Icaro vola via, ma, poiché *vol*

in francese sta anche per furto, che il romanziere nel libro sospetta essere stato rubato (e in Scabia, abbiamo ricordato, che egli ricordasse o meno Queneau, c'è sia un personaggio che vola da un'altra parte che un furto di manoscritto, nella seconda e terza puntata).

In ogni caso *Nane Oca* e *Le foreste sorelle* sono sia i titoli dei libri di Guido il Puliero che i titoli dei libri di Giuliano Scabia che contengono la narrazione della loro scrittura o lettura, teste un personaggio, tra tutti evanescente, chiamato l'autore (l'antievanescenza o la possibilità di incarnazione sono date dal fatto di avere un nome, che evoca storie e presenza). Solo che del primo - attraverso le sedute di lettura - constatiamo la larga coincidenza del libro del Puliero col libro che stiamo leggendo (a parte l'appendice della consegna del finto premio Nobel a Guido), mentre del secondo osserviamo solo l'identità del titolo, o poco più, vale a dire di un paio di pagine. E non possiamo alla fine nemmeno dire che Guido il Puliero abbia scritto qualcosa e lo legga ad alta voce dentro al racconto, se non per una specie di resto della narrazione che va sotto il nome di *Nane Oca* (o della sua riformulazione mitica ne *Le straordinarie avventure di...*). Certo, la porzione finale di pagina - che ha all'occhiello il titolo di *Nane Oca nelle foreste sorelle* - è preceduta, nell'ultima pagina del blocco precedente, sotto il disegno con il taglio, da un attacco di questo tipo: «Prese il primo foglio e cominciò a leggere» (FS 193).

Ne *Le foreste sorelle* quello che si presentava come il «nuovo romanzo» di Guido il Puliero dura esattamente da p. 197 a metà di p. 200, nel momento in cui peraltro *Nane Oca* plana con la barca volante proprio «sopra il giardino di quella casa dove gli amici vanno ad ascoltare le storie di *Nane Oca*» (al contrario dello schiantarsi sul suolo, e sulla pagina, dell'*Icaro* di Queneau cui prima facevo allusione campionaria: quell'atto fa finire il romanzo, chiudere il libro, questo invece segna la convergenza di storia e di racconto e dove storia e racconto convergono, per definizione, non c'è dimensione temporale scandita dal calendario o dall'orologio).

Così nel racconto il libro riporta il dialogo di *Nane* col conte Chiarastella dentro la Pavante Foresta, mentre nella cornice egli si trova già seduto, ad ascoltare con gli altri, intorno alla tavola rotonda, sotto il taglio medesimo. In realtà la continuazione è appena la conclusione del dialogo lasciato sospeso («Parlando parlando seguivano il sentiero profondo...»: NO 203) nel *Frammento delle foreste sorelle* che chiudeva *Nane Oca*. Dunque il libro *Le foreste sorelle* - almeno quello che riesce a scrivere e a leggere alla combriccola il Puliero - è propriamente solo il resto o l'aggiunta di un paio di pagine che serve a concludere quel dialogo e a far planare i personaggi del racconto nella cornice a cui spetta la ricostruzione o l'invenzione della loro storia. La frase d'avvio riprende, infatti, quella lasciata in sospeso nel libro (di Scabia) precedente:

osservati dagli uccelli e dalle bestie, fra le foglie fitte, i turbini di moscerini, le api... (NO 203)

osservati dagli uccelli e dalle bestie, fra le foglie fitte, i turbini di moscerini, le api e le farfalle - senza parlare, presi dall'incanto. (FS 197)

Solo che è evidente che questo preciso rapporto postula la diversione sul piano di un racconto fatto dal racconto stesso di una storia che si è perduta, che è 'andata in oca'. Da una foresta comunque territorialmente collocata - posto che la geografia fantastica ricalca quella reale - come la Pavante foresta (foresta del racconto) e una circolazione che è l'apertura di uno spazio, per definizione fuori dalla spazio, delle foreste sorelle. Non solo il mondo altro nel senso del mondo magico, ma nel senso letterale della parola. Come quello da cui ritorna - come pochi altri - suor Gabriella.

Nane Oca rivelato presenta ancora, come si è detto, la complicata diversione di quella materia: i dialoghi di Nane e del Conte Chiarastella e dei personaggi da loro incontrati di foresta in foresta (uscendo cioè dalla topografia dotata comunque di qualche referenzialità della Pavante foresta): un libro che viene rubato e che poi appare nella forma della riproduzione - libro nel libro - di un'opera a stampa. Fatto salvo che il Puliero ne è autore fino a un certo punto (curanti i sodali e in particolare Don Ettore), e che il libro ripresenta cose che il lettore reale ha già letto (*La foresta del sole*). E soprattutto che l'ultimo, e decisivo, dei dialoghi tra Nane e il Conte - quello in cui appare il poeta Banighieri - non è nel libro a stampa, ma frammento aggiunto dall'autore in coda al libro e a conclusione - se parliamo di opera conclusa - della commedia di Nane Oca.

'Fole' del Puliero - o dello Scabia - sono i personaggi che qui parlano («Anch'io sono una fola del Puliero») e dialogano con altri personaggi-fola dell'immaginario dei secoli dei secoli (la Musa, per esempio, che dichiara la sua medesima natura) e con personaggi reali, riformulati non a caso a partire dal nome (Pitler o Banighieri): le foreste sono il luogo in cui si possono fare giunte alle cose scritte, proprie e altrui.

Quanto alle righe che univano i due libri precedenti, esse si ritrovano, immancabilmente, come luogo generativo del terzo libro (che potremmo anche prendere in senso rabelaisiano, posti sviluppi tra un libro e l'altro e dettagli come l'esibito calligramma della divina bottiglia). Così nella seconda prosa a stampa:

Erano dunque il conte Chiarastella e Giovanni dentro la Pavante Foresta da un bel po' in cammino, osservati dagli uccelli e dalle bestie, fra le foglie fitte, i turbini di moscerini, le api e le farfalle - senza parlare - presi dall'incanto. (FS 197 = *Le foreste tralasciate*, NOR 3)

5 Storie e figure

Le foreste sorelle introduce rispetto a un libro 'tutto di parole' (a parte la tavola di apertura e un solo disegno, che illustra la forma della cerbottana dei ragazzi dei Ronchi Palù) come il primo *Nane Oca*, e proprio smarrendo la scelta di prosecuzione delle sue 'avventure', la divaricazione delle «figure» (i disegni dell'autore) e di un vero e proprio 'libro parallelo' di calligrammi, che fa, giusta l'evocazione del titolo dantesco, del secondo romanzo (forse non più) o seconda cantica (non ancora) una sorta di prosimetro con schizzi e calligrammi (*Fioreto. Canzoniere per Rosalinda* s'intitola la sezione finale, che riprende e allarga il campionario dei testi via via offerti dentro la narrazione, con la seguente postilla: «Scrivendo e ricamando il nome del suo amore sui petali e le foglie Guido tenne la propria anima in fiore, in attesa della vita nuova»). Dalla rosa delle indagini per ritrovare Suor Gabriella si passa alla decifrazione degli indizi offerti della poesia in forma di rosa.

La terza puntata o cantica si struttura, nel *Nane Oca rivelato*, in forma ancora diversa. Come si è detto, a mo' di una riproduzione in facsimile (con interruzione infatti della numerazione delle pagine del libro che lo contiene e che continua sottotraccia), il manoscritto rubato sarà l'unica parte della scrittura di Guido ad apparire a stampa sotto il suo nome (mentre il finto Nobel era stato tributato, nel primo episodio, sostanzialmente a un racconto di sola specie orale): *Le foreste tralasciate*, appunto, *finalmente stampate* («a cura dei poeti del platano alto»). Qui tra la riproduzione del racconto, comprese le parti redatte a stato di frammento da Guido il Puliero, si insinua la responsabilità terza dei curatori - 'terza' tra il Puliero e il personaggio detto l'autore -, generalmente a nome collettivo e specificamente col ruolo di responsabilità individuale, visto che Don Ettore il Parco introduce con breve nota gli ultimi due pezzi: uno che riappare con varianti del Puliero stesso rispetto alla forma già pubblicata nelle *Foreste sorelle* (*La foresta del sole*), l'altra, prosa conclusiva, 'trovata' dagli amici tra le carte d'autore (*La foresta dell'amore oco*), e allegata come appendice.

Il frontespizio del facsimile offre in bella vista l'immagine (ripresa anche pagina per pagina come decorazione corrente) dell'albero che il lettore del mondo «fuor di quello vero» identifica con quello del Teatro vagante, in cartapesta e canne, costruito nel 1979 ed esibito dall'autore vero (Scabia) nei suoi racconti o letture ad alta voce in plurime occasioni. Il libro intestato a Giuliano Scabia che contiene il libro del Puliero in facsimile offre peraltro delle **illustrazioni** («con disegni dell'autore», dichiara il frontespizio, e si tratta non dell'autore *in fabula* ma di quello certificato sul piano della realtà e della proprietà letteraria). Ho detto illustrazioni per il loro rapporto col testo, anche per il fatto di essere - nella maggior parte almeno - fornite del dato che certifica tale statuto: il richiamo alle parole del testo, riprese come didascalia, a cui esse rimandano («uscì un

paracadutista che, calando, salutò», NOR 38; «le due zucche barucole andavano annusando...», NOR 40). Poi c'è ovviamente altra merce visiva, con ritorno sulle tracce della seconda cantica, come l'albero-calligramma che restituisce il canto di «cavalieri e cavalariisse» (proprio nel momento in cui Don Ettore propone al Puliero di andare in stampa). Ma il calligramma si rivela poco dopo proprio forma non solo cangiante e fluttuante, ma esplosiva. Nelle pagine che immediatamente precedono la 'stampa' dell'opera del Puliero il calligramma dell'orecchio divino onniascoltante 'va in oca', nel senso letterale, apparendo prima in forma di calligramma-oca e poi deflagrando in segni non più alfabetici e decifrabili.

Chiamerei **schizzi** quelli delle *Foreste sorelle*, che si spartiscono il campo coi veri e propri calligrammi formati e che non sono affatto 'illustrazioni', nel senso che non traducono in immagine il contenuto della scrittura, un suo momento descrittivo. Al contrario sono la testimonianza di uno stato preventivo, poiché lo schizzo (nella sua rapidità e nella scarsa figurabilità che presume) precede e non segue la narrazione, la produce non la illustra. Il senso che li determina è esattamente opposto a quello del calligramma, dove il testo si dispone in forma di figura, offrendo al primo colpo d'occhio al lettore ciò che la disposizione disegna e non le parole che essa contiene, eventuale oggetto di trascrizione o di decifrazione che egli può intraprendere, a patto di interrompere il flusso della lettura.

Nella sostanziosa crescita della dimensione allusiva del secondo libro rispetto al primo - 'umanistico' significa in realtà allusione a precedenti -, si veda, al primo apparire di un calligramma a testo, il rinvio alla «forma inventata dal poeta Pascasio di San Giovanni, riportata alla luce da frate Giovanni, l'eremita del Pozzo Palù, allievo e amico del professor Pandòlo» (FS 69). Lasciando perdere l'eventuale ricerca di identificazione del professor Pandòlo, Giovanni del Pozzo, per di più frate, sembra evocare Giovanni Pozzi, che da *La rosa in mano al professore* arrivava, nell'anno 1981, al suo *La parola dipinta*, che di calligrammi è un trionfo. L'identità o la mezza identità del professor Pandòlo sarà offerta alla fine del terzo libro, nell'uscita di vita di uno studioso padovano di parole - «il sapientissimo Manlio, maestro di parole e iperdizionari» - come omaggio nel momento della sua uscita da Questo Mondo e della sua partenza per l'Infinito Oltre.

6 «Teatro naturale»

Quanto qui sembrerà al lettore oggetto di un (forse sterile) discorso critico analitico e narratologico possiede - come l'allegoria *in factis* dei medievali - una constatazione sul piano della realtà propriamente intesa. Un accesso di grande utilità o forse il più utile in assoluto si offre nella 'lista di cose' che si riassumono nel titolo di teatrografia, che Scabia stesso, anche

per la convergenza in sedi diverse, ha redatto (cfr. Tamiozzo Goldmann 1997 e Marchiori 2005).

Ora, la teatrografia - a differenza della bibliografia, che fa riferimento a libri e oggetti a stampa, comunque reperibili fuori dal catalogo - mostra qui tutta la sua gassosità o l'evaporazione dei referenti. Questa non è, infatti, una teatrografia di spettacoli ma di occasioni sceniche, che non chiameremo per cadere dalla padella alla brace delle definizioni correnti o corrive *performances*, dettagliata in questo modo: «Spettacoli, azioni di strada, schemi vuoti, animazioni, giri, visite, eventi, racconti del teatro, narrazioni, ritorni».

Ebbene scorrendo questa lista di cose varie si ha modo di osservare la varia vita nel mondo che chiamiamo 'vero' dei 'racconti' di e intorno a Nane Oca che leggiamo a stampa nei libri principali e nelle scritture che li circondano e intermezzano, poi riassorbite dalla seconda e dalla terza cantica. Racconti o 'letture' o altro fatti, in forma diversa e in luoghi diversi, ad alta voce dall'autore reale e che segnano certo uno dei tragitti principali del 'teatro' di Scabia, insieme ai pezzi che compongono in anni prossimi il libro o la raccolta di *Teatro con bosco e animali*. Con la differenza che questi ultimi hanno in partenza forma di letteratura drammatica (sono scritti cioè affidando delle battute ai personaggi, col corredo di didascalie e assenza dell'autore 'in persona propria'). L'autore - nel senso della persona reale di Giuliano Scabia - ha praticato la prospettiva di leggerli o dirli a voce alta, «facendo tutti i personaggi». Un ritorno, se si vuole, dal libro destinato al lettore solitario alle condizioni di lettura che il romanzo immagina e ambienta a Ronchi Palù, dove Guido il Puliero legge anche lui ad alta voce.

Un'altra lista di cose o oggetti, fornita dallo stesso Scabia proprio nel risvolto di copertina delle *Foreste sorelle*, mi ha colpito, a suo tempo, e oggi torna a colpirmi, proprio per la catalogazione delle scritture che l'autore propone. Ecco la categoria centrale, anzi il ritorno di una definizione che ho appena evocato dalla precedente teatrografia composita: quella di «racconto del teatro». Conio o ripresa esibiti in un momento in cui, la seconda puntata di Nane Oca (datata al 2005), la categoria di teatro di racconto o teatro di narrazione non solo si era da tempo sufficiente imposta ma forse - mi viene da sospettare - aveva già esaurito il suo portato di novità o la sua 'spinta' propulsiva.

Ecco, allora, il «racconto del teatro». Del teatro di Scabia - che è anche un autore drammatico e quindi come tale assumibile in operazioni di messinscena di suoi testi con regista e compagnia (come mostrano le riprese e traduzioni di *Fantastica visione*) - si potrebbe dire che ha la caratteristica costante nel tempo, nell'arco di mezzo secolo, di essersi sostanzialmente svolto fuori del teatro («perfino qualche volta nel teatro» puntualizza in una pagina del saggio sopra ricordato Marchiori), inteso nel senso della sala teatrale.

E sono tornato così alla citazione di partenza, del Petrarca 'impavanto', secondo Ruzante, o, come lo chiama il poeta Banighieri alla fine delle *Foreste sorelle*, *Bruzante* (insieme a *Birgilio* e *Birlin Cocai* eccetera). Non un Teatro ma, in vece di quello, un albero. Forse meglio che abete, faggio o pino, un salice, un platano o un altro tipo di pianta, e su tutte quella della vita, di specie non dichiarata (ma dovrebbe trattarsi di un melo, eventualmente), che sta al centro della Piazza dei Frutti («albero dalle foglie dolci e garbine»: quello che il solito don Ettore ha dichiarato non esistere nella topografia reale che, del resto, è anche quella della nostra esperienza di Padova: «Quell'albero in piazza dei Frutti in realtà non c'è e siccome è nominato fin dal primo capitolo è chiaro che Nane Oca è irreale fin dalle fondamenta»; ma Dio sembra al contrario apprezzare assai questa specie di remissione del peccato originale). O ancora il simulacro dell'albero del Teatro vagante, in cartapesta e canne, che abbiamo già ricordato, esibito come oggetto evocativo e sineddoche del lavoro tutto di Scabia, piantato al centro di questi racconti a viva voce. Un lavoro che, rivedendo leggermente un titolo di Gianni Celati (persona che ha scritto, tra l'altro, cose bellissime sul nostro autore) potremmo chiamare il «teatro naturale» di Giuliano Scabia.

Riferimenti bibliografici

- Casella, Maria Teresa (1982). *Tra Boccaccio e Petrarca: I volgarizzamenti di Tito Livio e Valerio Massimo*. Padova: Antenore.
- Foligno, Cesare (a cura di) (1953). *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo: Saggi e discorsi critici*. Vol. 10. Firenze: Le Monnier.
- Genette, Gérard (2004). *Métalepse: De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- Marchiori, Fernando (a cura di) (2005). *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*. Milano: Ubulibri.
- Santagata, Marco (1996). *Petrarca, Francesco: Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (1997). *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*. Con antologia di testi inediti e rari. Postfazione di Paolo Puppa. Roma: Bulzoni.

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

Intervista a Giuliano Scabia

Paolo Di Stefano

(Corriere della Sera)

Abstract Starting from the account of his own family and childhood, Scabia, guided by the questions of Paolo Di Stefano, journalist of the *Corriere della Sera*, talks about his readings, reflects on his experience in Avanguardia during the Sixties and his experimentations that he has never stopped, and illustrates his conception of poetry nowadays.

Caro Giuliano, potresti parlarmi della tua famiglia d'origine, dei tuoi genitori?

Mia madre Delia, padovana, era una donna gentilissima, casalinga. Da giovane era stata commessa alla Rinascente. Figlia di un fabbro del ferro battuto, che faceva oggetti straordinari (lampadari, cervi...), un lavoro molto tecnico, con apertura al nuovo: aprì anche un'officina di auto, ma credo gli siano andati male gli affari. Era un artigiano geniale e un po' strambo. Scriveva commedie in versi che da bambino ogni tanto mi recitava: un tipo di operette 'popolari' alla maniera dei muratori che cantavano ottave in Appennino. Dopo la morte di mio padre nel 1944, non avendo noi niente (fame sì, però), l'Università di Padova offrì a mia madre un impieghetto come bibliotecaria, precaria, parastatale: ebbe così un piccolo stipendio. Mia madre aveva una grande memoria: di tutti i libri sapeva titoli e collocazione senza bisogno di consultare i cataloghi. E così mangiavamo...

E il papà?

Mio padre si chiamava Guido, assomiglia a Lorenzo: era violoncellista, in un'orchestra e anche solista. Ho ritrovato qualche sua registrazione, un disco del 1927, registrato a Calcutta. Per me era la musica: era scherzoso, ci faceva giocare sempre, inventava. A Padova era famoso per la cavata: veniva da una famiglia molto musicale in cui suonavano violino e violoncello. È morto che io avevo 8 anni, ma ho fatto in tempo a suonare con lui, mi ha messo in mano il violoncello quando avevo 5 anni. L'anno dopo abbiamo fatto un concertino insieme, in pubblico, a scuola. Curava molto la posizione della mano e del braccio, ma era un po' arrabbiato perché non avevo tanto orecchio, non avevo natura di violoncellista, probabilmente. Erano molto esigenti quei maestri, molto.

Quaderni Veneti. Studi e ricerche 2

DOI 10.14277/6969-079-2/QV_SR-2-11

ISBN [ebook] 978-88-6969-079-2 | ISBN [print] 978-88-6969-069-3 | © 2016

119

Sulla copertina di *Lorenzo e Cecilia* c'è lui che suona davanti al sole che tramonta, in laguna a Venezia (agli Alberoni). Gli ho dedicato la prima *Lettera a Dorothea*.

Quanto ha a che fare la letteratura (la tua letteratura, la tua scrittura) con la musica, cioè con il suono (papà), e quanto con una dimensione artigianale (mamma)? Credo che Paul Valéry dicesse, rispondendo a una domanda sull'ispirazione, che il primo verso viene da Dio, il resto è lavoro...

Forse il primo verso viene dal lavoro, per me: poi dio... se si degna... Quanta fatica per trovare la metrica, e dentro l'esercizio il midollo della voce, per vedere/sentire qualcosa di intonato. Era quello il problema, l'intonazione: ma non senti che è un fa diesis? La mia scrittura ha tanto a che fare con la musica. A volte dico (l'ho anche scritto): quando racconto mi sento un violoncello... È in quella metrica fonica delle poesie, delle prose e dei testi 'teatrali' che c'è la musica del violoncello: spesso entro nei versi canonici, settenario, novenario, decasillabo, endecasillabo, ma non li cerco che raramente a priori. L'obiettivo è quel sistema di risonanze che la strofa racchiude, il suo cuore sonoro, che per me è anche molto timbrico, e quantitativo. Credo che sia qui il dialogo col maestro padre, il violoncellista, proprio un dialogo da allievo a maestro: e non è un caso che la prima *Lettera a Dorothea* (dove affronto la questione dello stile) sia dedicata a Guido Scabia.

E il lato materno, più artigianale?

Anche il violoncello è artigianato, artigianato delle mani, delle dita: è molto corporeo il violoncello, e quando mio padre aggeggiava dentro il violoncello per riposizionare l'anima, noi guardavamo incantati, e quando andavamo dai liutai, era andare in piccoli antri delicati e polverosi, dove eccelleva la perfezionalità. Mia madre? Sì, era umiltà e memoria assoluta. E poi aveva una capacità di racconto particolare, non racconti di favole, perché favole non ne sapeva: erano descrizioni realistiche, fatti, diceva seriamente, senza mai ridere, e non per far ridere, dei torsi di realtà netti e stravolti, semplici, potenti. Anche lei c'è nella *Lettera a Dorothea*. Ma per me c'erano anche i suoi parenti artigiani, suo padre, il fratello che s'ingegnava in qualunque mestiere, e sempre con le mani d'oro. Io non ho ereditato le mani d'oro, e piano piano, forse per via di quel nonno materno fabbro, sono arrivato a farmi il teatro vagante, le oche eccetera: fino all'albero dei poeti dell'estate scorsa, due mesi e mezzo di lavoro, dai disegni alla scultura in cartapesta. Durante la scrittura di *In capo al mondo* sono stato molto a lungo davanti al cervo in ferro battuto fatto da mio nonno: avevo capito da Flaubert e da Cézanne quanto è importante stare sul motivo... La musica è l'altro volto della poesia: sono due volti in uno, Dioniso e Orfeo. Ma è molto la madre lingua scolpita e gentile di Delia che ho ascoltato, la sua rara capacità di sintesi, alla maniera popolare:

la sua capacità di nominare, dare i *sopra nomi*, ma non per offendere, o deridere, solo per definire, mettere le cose al loro posto. Il suo era proprio realismo quasi romanico, e venetico, parlava un dialetto delicato, gentile e chiaro, inesorabile, quella sua lingua personale e unica, come quella di Cecilia... e di noi... A un certo punto mi sono reso conto, dopo tanti sconquassi e rivoluzioni e proclami (parlo anche di me) che c'era accanto un tesoro tremante...

Vorrei chiederti ora come hanno agito e agiscono, in questa ricerca dell'intonazione, i 'tuoi' autori, le letture. E l'ammirazione vitale, attiva per i maestri, che oggi sembra una virtù quasi perduta e che invece è il motore della società, della cultura, dell'arte, della poesia?

È la *virtus epica* o *epos*, che si è realizzata leggendo alcuni autori a voce alta: Ariosto, García Lorca in castigliano, Ungaretti, Apollinaire, Baudelaire e Villon in francese, Foscolo, Caproni, i provenzali in oc, e Shakespeare e Marlowe in inglese, e Heine e Goethe, per esempio la prima *Notte di Valpurga*, e la ballata corrispondente, in cui le streghe sono sacerdotesse pagane della natura, fiorite e luminose. E altri: è difficile capire a fondo in traduzione... E poi cercando il suono danza (la metrica del dire cantare) in qualche testo greco. Per esempio, dopo aver chiarito tutti i significati, in Euripide, il più attento alla musica. E ripensando agli omeridi nel loro cantare narrare, per esempio Demodoco dai Feaci. E guardando alle dune di Chrétien de Troyes (per esempio, il *Perceval*). E sempre più imparando io a suonare la mia voce non in senso attoriale, ma autorale, cioè portando la musica dentro i significati. E tanto ascoltando i cantori del Maggio e gli ottavisti, e i pupi ad Acireale negli anni 1978-80, il cunto nei maestri di Cuticchio e in Mimmo stesso, poi i cantastorie emiliani ancora vivi e in giro per le piazze negli anni Sessanta e Settanta, e ancora certi grandi burattinai a Bologna, nella bergamasca, a Parma. E ancora ascoltando il mio amico Cristiano Contri, cavallaro e boscaiolo, che narrava le fiabe e le storie come forse gli omeridi. È allora che questa musica epico narrativa viene per la prima volta dopo tanto sperimentare, soprattutto facendo i cantastorie del Gorilla, di Marco Cavallo, di *C'era una volta la città dei matti*, recitando per strada *Il Diavolo e il suo Angelo*, vero laboratorio per l'epica. Quanti narratori popolari ho ascoltato e registrato, a decine, mamme in Sicilia, Umbria, Toscana, boscaioli, pastori.

Che cos'è per te l'epica?

Epico è qualcosa che stia nella voce. *Nane Oca* sta tutto nella voce, è epico. Prima di pubblicarlo l'ho letto a Marmoreto, in Riviera del Brenta, nel Pavano, sia a gente della mia lingua pavana, sia a toscani e piemontesi e a gente delle campagne lombarde. Ho pubblicato solo quando sono stato sicuro dell'epico. Nella voce mi sono piano piano accorto che c'è un di più: il tremito del profondo, e che la vera metrica è quel tremito del profondo

che poi se si scalda (il tremito) diventa il *duende*, i suoni chiari, i suoni scuri. Non tutto quello che scrivo è pensato epicamente, ma i testi teatrali devono essere epici, e le poesie mie sono epiche. Per esempio *Albero stella di poeti rari* è un poema epico. C'erano dei suoni in certi passaggi del mio amico Luigi Nono che mi scoperchiavano un po' l'anima della mente, sconvolgevano, come in Stravinsky e come in certi passaggi di violoncello di mio padre che suona musiche indiane da lui trascritte, e certi suoni nei boschi, rami, frusciare, scartocciare delle foglie di faggio, e nell'acqua, il tutto che nel particolare suona, si rivela nell'intonazione. Forse su per le galassie c'è musica poesia così: ecco perché tanto mi piace immaginare Orfeo come riassunto del lavoro pratico umano, della domesticazione, degli innesti, del fare case di pietra, il fare vero, *poiein*, fare canto ma fare anche il proprio strumento. È per questo che tenta di vincere la morte: ce ne sarebbero di cose da dire. Che bel dialogo...

Io potrei anche considerarmi soddisfatto dell'intervista e chiuderla qui, perché quando tu parli della voce si entra nel vivo, si tocca la carne della poesia come nessuno sa fare, perché solo tu (o tu più di tutti) la senti nel corpo, come corpo, suono, emanazione musicale. So bene che è una metafora abusata, quella della carne e del corpo, ma non so dire di meglio. Ma pensando al tuo fare instancabile e alle tue origini, e cercando di storicizzare, ti voglio chiedere: quanto ti senti figlio di un'epoca per eccellenza sperimentale come è stata quella dei primi anni Sessanta?

Gli anni sperimentali? In me continuano, quelle partiture visive, quelle musiche aperte, quel cercare ovunque, quell'ascoltare il mutamento, quell'uscire dalle forme, e poi l'andare nel basso mondo, quello da cui sono venuto, piano piano in/tonare alto e basso, i residui delle tradizioni e il nuovo necessario, ascoltando con quella sonda che a volte può essere il teatro come evento, andare in cerca dell'accorgersi, cercare di capire la forma del mutamento (e che mutamento abbiamo vissuto e stiamo vivendo), e cercare di essere col corpo/anima nel mutamento, per dargli una mano, farmi dare una mano, e anche eventualmente dire: attenti, qui si va alla catastrofe. E poi sopra l'alto degli archi star ad ascoltare le voci umili non ancora trasformate in spettacolo, in copia del vero. Cercare il vero nel mare del falso, non era questo, all'inizio, anche dadà? Quanto mi verrebbe da dire sullo sperimentare...

Sei appena stato in Cina, l'estate scorsa. Che cosa hai visto?

Ero a Shangai e mi sono detto: se il futuro è questo, è l'inferno. Spettacolare, a tratti sconvolgente: ma tutto il cemento, il vetro, le pietre, le arie condizionate creano un clima caldissimo, a tratti insopportabile. Tutte le città del mondo fatte in questo modo stanno strangolando il pianeta, soffocandolo. Anche Bergoglio dedica un capitolo al cemento e all'aria condizionata. Il futuro della Cina è Shangai, ha detto la signora che ci ac-

compagnava (ci ha portati anche al piccolo museo del partito comunista): ma a me sembra che il futuro che si vede a Shangai sia Topolino, quello di Disney. Topolino corona la vetta del cavatappi, il grattacielo più alto, forse anche Buddha è Topolino, ormai, a Shangai... A parte questo, la Cina è piena di poeti, di stravaganze, di bellezze e mostruosità, e io sbalordito, incapace di giudicare, colpito dall'umanità dei cinesi, sospeso, come Li Po, come Lu Hsun, come la verticalità che ha sostituito l'orizzontalità.

La società, il mondo ti hanno portato in qualche misura a ripensare il tuo modo di scrivere? Cioè: fino a che punto ti senti dentro e fino a che punto ti senti fuori dal contesto non solo letterario?

Quando mi sono accorto che remavo in un'acqua di serra, un po' asfissia-ta, ho provato a capovolgere il mio ascolto. Dove stava la lingua vivente, il parlato, il flusso? Forse sui margini dei campetti del gioco libero (non piagato dal malessere del denaro), forse oltre la soglia di certi bar, o in residue piazze di città e paesi, o sul limitare della perdita di ragione, o nell'assoluto voler conoscere dei bambini, o nei manicomi che si aprivano, o nei turbamenti degli adolescenti, o nel dubbio intorno alle certezze delle grandi utopie...? Dov'era nel suo fermentio il volgar'eloquio? Tre grandi maestri avevano capovolto la loro vita e scrittura cercando il volgar'eloquio, ossia il rapporto con la lingua vivente, il parlato: Dante, Manzoni, Pasolini. Stando 'sul campo', a perdermi in sentieri e valli e caverne e monti in azioni e ricerche in cui spesso mi sono sentito perso, pian piano ho capito meglio quel loro cercare. Non c'è una società generica, ci sono certi luoghi, certi nuclei umani, certe persone, certe anime particolari, certi parlanti che sono veri, non 'letterari': come Tinta, che abitava in manicomio a Trieste, come Cucù, down carissimo che si esprimeva a suoni astratti e a cunei disegnati. Che maestri per me! Ecco, il mio dialogo è stato ed è con questo rivelarsi del *logos* in ogni momento del tutto, ieri, oggi, domani. Adesso ancor più, mentre tutto si fa rete, si fa ombra, fantasma. Come mi piace, col mio cavallo di cartapesta, andare in traccia del *logos*, per sentiero e per foresta...

Non trovi che la letteratura, e la poesia in particolare, abbiano uno status o un ruolo sempre più deboli, sempre più mercantili? Come si fa a resistere allo scoraggiamento per uno scrittore che ha sempre cercato di sperimentare instancabilmente?

Ogni occasione è occasione di poesia d'occasione. Mosè sotto dettatura scrive un protopoema solitario. E sa che avrà risonanza. Bisogna avere un po' di fede, un po' di speranza: bisogna che le poesie siano davvero invincibili - di solito i veri poeti la sanno lunga, e vedono lontano. Mi piace far sentire la voce dove è possibile, dove accade che la voce possa essere sentita. Che pena il rincorrere il nulla che vedo in tanti scrittori. E che pena le piccole parrocchie dei poeti fra loro autoprotetti. Mi piace recitare per i sassi, per l'acqua dei torrenti, per le case fatte dai miei amici

muratori, per il vento, per le persone rare e care che incontro, tante, a piena voce, con grazia. A piena voce.

Sei stato molto amico di Roberto Cerati, l'eminenza grigia dell'Einaudi. È lui che per tanti anni ti ha accompagnato, sollecitato, accolto. Che cosa ne è di quella editoria di amicizie?

Sono matti quasi tutti gli editori. Pensano che la poesia (la letteratura) si faccia con la quantità, a peso, come i salumi, le saponette... Leopardi, un libro solo, e 36 canti, solo 36, invincibili.

Cerati, che mi sta sempre accanto, è stato per trent'anni la mia musa: lui sì diverso, lui sì francescano («esserci, se possibile, sempre, apparire mai», diceva): mi ha aiutato a strutturare i libri, mi ha indicato come buoni testi che stavo trascurando. Era (è) il maestro. A lui è dedicato il ciclo dell'eterno andare (ciclo di *Lorenzo e Cecilia*). Pochi giorni prima della sua partenza gli telefonai per avere consiglio sul titolo: fra le due ipotesi che gli sottoposi non ebbe dubbi: *Dell'eterno andare*, disse.

Appendice

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

Intorno ad una Giornata di Studio: quattro lettere di Giuliano Scabia

1 Lettera del 27 marzo 2015

Cari studiosi e studenti,
amici e conoscenti di Giovanni (Oca)
convocati il 19 maggio a Venezia.

Intanto vorrei ridimensionare la mia domanda di fondo (sta in piedi, secondo voi, la trilogia di Nane Oca?). Dato il poco tempo e la tanta materia, riformulo così:

Sta in piedi *Nane Oca*? Il primo libro, dico. Se poi qualcuno ce la facesse ad avventurarsi per le altre foreste, oltre la Pavante, sarò lieto di ricevere il giudizio, anche il più negativo, anche in separata sede, more confessione.

E invece vi scrivo, a nome mio e di tutti i personaggi, per sottolinearvi un fatto: leggo oggi (26 marzo) che il Nobel (quello per la Pace) trema insidiato dai diavoli che stanno facendo sfracelli con la povera (o ricchissima?) e spesso stupida e cieca nostra specie. Trema la Pace. Trema il Nobel. I serpenti anche là insidiano. C'è forse bisogno di fare gli esercizi spirituali? Così pensa don Ettore il Parco. Ecco perché, a scopo di meditazione, vi mando il racconto di questo mio viaggio a Stoccolma (stampato a mia cura in 99 copie d'autore), sulle tracce del finto premio Nobel dato da noi tutti a Guido il Puliero per aver scritto *Le straordinarie avventure di Nane Oca alla ricerca del momón*.

Lettera

**di Liànogiu Biascà del Laùm da Bertapaja
a Tuogno dei Lucamari del Ferùme da Camìn sopra la realtà delle visioni**
(edizione a cura dei poeti del platano alto, 2010)

caro Tuogno dei Lucamari del Ferùme da Camìn *ovvero* Antonio Daniele,

quel pomeriggio di settembre a Salgareda, nella casetta secondo noi ancora abitata da Goffredo Parise, ti dissi che ero stato a Stoccolma in cerca della villa Lilien Krona, dove Guido il Puliero (in *Nane Oca*) riceve il finto premio Nobel per «romanzo inedito e frammentato».

E ti promisi di fartene racconto.

Bella città è Stoccolma, chiara, boscosa e acqueea. Alla sua sinistra (guardando il Nord) ha un lago con 24000 isole, che d'inverno gela. Alla destra, separato da una chiusa, c'è il mar Baltico.

Ero con la mia sposa toscana - lei curiosa di incontri angioplastici e cardiologici, io di tracce del luogo dove ho ambientato la gran notte del Nobel di *Nane Oca*.

Mi suonava nei pensieri, da giorni, il nome Drottingholm - per me mitico in quanto legato a un teatro piccolo e bellissimo, studiato nelle storie. A Drottingholm c'è la reggia estiva del re di Svezia. C'è un battello che porta là, si prende accanto al municipio, in 50 minuti si va.

Partiamo, c'è il sole, è primo pomeriggio. Il battello - un vaporetto con delicato caffè ristorante - scivola lungo frammenti di città e baiette improvvisate con vegetazione perfetta, verdissima. C'è l'incanto di un'arcadia ingenua, semplice - e ponti enormi, d'acciaio, potenti, lunghi chilometri (altro che lo stretto di Messina) - tutto qui è moderno, razionale, essenziale - e rispettoso del paesaggio.

Con gli occhi pieni di acque e boschi arriviamo all'isola.

Ecco la reggia - non è grande - è ben adatta al luogo, senza retorica.

Che sia lei Lilien Krona?

Sarà questo il luogo che ho immaginato inventandolo?

Sbarchiamo.

La ghiaia *sgrenza* sotto i piedi - percorriamo i vialetti, il giardino sotto il bersò, il bosco - laggiù sulla destra c'è il teatro.

Alle ore 17 (rintocca un orologio) mi viene la certezza: sì, è questa (può essere questa) la villa Lilien Krona.

È uguale alla mia visione.

Lilien Krona - corona di gigli.

Come mai gli svedesi (coi danesi) hanno inventato il premio Nobel? Forse perché studiano di più? O perché hanno un senso più largo del cammino del mondo? O perché si pongono le domande su dove va la specie umana?

Vado curiosando, ascolto l'aria, osservo il sole calare, mi beo dell'indorarsi delle foglie e sento che fra poco - all'ora del buio - arriveranno gli spiriti del Nord e la fate e le bestie e i personaggi del Pavano Antico - con Madonna Legraçion e anche Legrizia e Zuogia.

Sento sento sento - adesso è oltrepassata la soglia del mondo accanto e tutti - Guido il Puliero, suor Gabriella, Rosalinda, il conte Chiarastella, il farmacista di Casalserugo, la Vacca Mora, l'Asino del Pedroti, il dottor Gennari, i poeti del platano alto, zio Ade, don Ettore il Parco, la bella Ricciarda, i briganti della Pavante Foresta, il capitano Adcock, la signora Flora Boccadaracconti e tutti, tutti - anche i Buoni Compagni, Spasso, Festa, Mea Savianza, Riso, Sgrigno, Bontà, Trepo, Beneveriatà, i Zuogoli, Filò - tutti sono qui.

E mi pare che il Puliero dica, tutti assentendo: «Hai immaginato una cosa che c'è, dove siamo stati allora e siamo adesso - e assomiglia un po' al Pavano Antico, benché tutto qui più pettinato».

Che emozione, caro Tuogno.

Dopo il giardino e la reggia sono andato nel teatro: che è piccolo, di legno e cartapesta, e ha tutte le macchine: del vento, della pioggia, del mare, del tuono, dei lampi, della neve, del fuoco - tutte macchine che ho messo (proprio studiando il teatro di Drottingholm) nella mia *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno*. E sai chi ha fatto costruire il teatro? Gustavo III, gran re, ottimo drammaturgo ancor oggi messo in scena, bravo attore - è quel re che finisce assassinato nel *Ballo in maschera* di Verdi.

Ah, che re ha avuto la Svezia!

Ben degni di dare il premio Nobel a Guido il Puliero dai Ronchi Palù.

E così - mentre ci facevano vedere le macchine - e respiravo la polvere di quel teatro essenziale (e così italiano) - e sognavo di veder apparire in scena re Gustavo collega drammaturgo - veniva la sera

Fuori gli uccelli cantavano lasciandosi inombrire dal buio - e un po' lucicavano.

Intanto chiudevano, i custodi, e noi venivamo via - ma i personaggi di Nane Oca e gli spiriti del Nord no, restavano là: mi salutavano sorridendo, e Madonna Legraçion (in *Nane Oca rivelato* l'ho messa, non si sa mai, col nome di Lorenza, credo di esserne innamorato dai tempi che fu) con la mano mi mandava un bacio.

O cara, amata, Madonna Allegrezza.

Sì, caro Tuogno. Credo proprio che quella reggia e parco e bosco sia la villa coronata di gigli in cui i personaggi della mia saga recitano il gran teatro della notte e della gratitudine. Va a vedere anche tu, filologo amoroso delle parole. Tutto corrisponde.

Questo accadde nel secondo giorno di Stoccolma. Per il resto ho voluto vedere tutti i luoghi del Nobel - là dove viene consegnato, dove il premiato fa il discorso, dove avviene il pranzo col re e gli accademici, dove avviene il ballo: luoghi blu, luoghi d'oro, luoghi di legno chiaro, luoghi di mattone.

Che viaggio, caro amico. Intorno c'era la Stoccolma della saga di Stieg Larsson, *Millennium* - da noi visitata - misteriosa. Compresente alle fate e ai personaggi miei.

Fate, fiabe, romanzi.

Chi racconta fiabe?

Chi racconta realtà?

Tu, caro Tuogno, lettore attento della trilogia di Nane Oca, sai che tutto quello che racconto - che pare fiaba - è reale, reale! Come la villa Lilien Krona - come quel giorno a Salgareda che Goffredo era là a ridere con noi.
Ciao

Liànogiu Biascà del Laùm da Bertapaia
ovvero Giuliano Scabia



Giuliano Scabia © photo Maurizio Conca

2 Intervento di Suor Gabriella, 25 aprile 2015

O care persone gentilissime invitate a Venezia per camminare nelle foreste di Nane Oca,

sappiamo esservi giunto un documento greve e spietato diretto contro l'autore, contro le storie di Giovanni e contro di noi.

Che strano fatto!

Don Ettore, da noi molto amato, ha finto di dimenticare (o annullare) il nuovo se stesso e quella messa notturna solitaria e strana a cui ho segretamente assistito. In quella notte, narrata nel libro di *Nane Oca rivelato*, don Ettore, dialogando con Dio e con Gesù (a pagina 82), ha avuto la rivelazione dell'amore dicendo: «Mio Dio, perdonami se mi sono preso delle libertà. Ma questa è la messa che stanotte mi è venuta dal cuore. Sono turbato. Forse gli avvenimenti a cui ho preso parte dentro le storie di Nane Oca mi hanno cambiato. Ho visto, la notte della ganzèga, un popolo di uomini e bestie incantati, felici e in armonia. Là tu eri in ascolto - e Ti abbiamo sentito sussurrare d'approvazione. Il bene è pieno di tutto - anche di leàme laùm, di sangue e talvolta di male. Anche il male desidera il bene, o c'è un male che è solo male, male per sempre? O Signore, quanto è difficile il cammino in cui ci hai messo - ma quanto meraviglioso! Sto

forse eresiando? Neanche per sogno. Sto esaltando la parte buona di ciò che accade. E perciò, se le foreste sorelle saranno ritrovate, prometto che le salverò a futura memoria stampandole a spese della parrocchia. Andiamo, la messa è finita».

Ecco: è questa, per tutti, la grazia illuminante.

Suor Gabriella

3 Lettera del 6 maggio 2015

Carissimi,

intanto grazie per il tempo che state dedicando alla saga di Nane Oca: sono un po' intimorito, so quanto è prezioso e pieno d'impegni il tempo di tutti voi. Spero che l'incontro sia più da simposio alla ragazzi del *Decamerone* (ma dov'è la peste?) che un preoccupato esame di *bravure*. Che ci sia insomma il piacere di chiacchierarci e sentire la poesia, che è la regina delle lingue del mondo: regina fata e regina amante.

Da alcuni giorni ho i sogni molto abitati e agitati: forse a causa del vostro pensare e mormorare intorno alle pagine delle foreste, e mi pare di sentirvi un po' dentro il mio corpo, perché i naneochi sono parte del mio corpo lingua: e forse anche del vostro, adesso.

Vorrei convincermi fino in fondo che la poesia è un dono, un dono di vita, e non un modo per affermarsi o rompere le scatole. Dono come lo è per la luce un fiore, che solo per la luce si dona eretto e orante nel breve tragitto della sua vita.

Sì, l'orecchio di dio è in ascolto anche del silenzio colorato dei fiori, della loro perfetta metrica visiva. Come sapevano e sanno Pascasio da san Giovanni con la sua rosa, e Giovanni Pozzi magister sommo, e Guido il Puliero fioricoltore.

Giuliano Scabia, auctor



Giuliano Scabia mostra ai presenti il cacciapalle durante i lavori della Giornata di Studio
© Photo Maurizio Conca



Al termine della Giornata di Studio viene distribuito a tutti i presenti l'elisir dell'immortalità contenuto nella bellissima «bottiglia diatreta» © Photo Maurizio Conca

4 Lettera del dopo convegno

Cari amici,

sono ancora immerso nel tremolio del simposio di sapienza e affetto (o amore) avvenuto a Ca' Foscari, e nella gratitudine per la qualità delle relazioni, l'intensità di tutti, gli svelamenti di Ivano, il viaggio nella stralingua verso la voce di Antonietta, l'ascolto della poesia di Niva, il volo 'spinoziano' di Paolo, i monti fratelli vicenzici e olimpici di Roberto, il *Baedeker* pieno di sottintesi di Andrea, lo scavo di Fernando nell'unità linguistica della trilogia e il giro vagare curioso di Pier Mario dentro e fuori le foreste - e per il lavoro profondo di Silvana sui testi nel rapporto con quei meravigliosi, ben indirizzati studenti di una didattica rara.

Ho capito (era una parte della domanda) 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. Niva, a cena, me l'ha detto esplicitamente, Fernando l'ha posto in apertura di relazione: ma da tutti i discorsi mi sembra emerso che i tre fanno bene a restare tre, non Uno come accaduto in passato a Dio. Il Pavano Antico e le foreste sono un mondo dove chi ha voglia si reca a passeggiare avanti e indietro, a far flanella per diletto.

Credo che tutti i personaggi siano stati felici d'essere chiamati in presenza dal vostro leggere: mi sento dunque di inchinarmi, come si fa a fine danza fra dami e dame, anche a nome di tutti loro, Beato Commento capoballo in testa, in attesa di leggere attentamente le relazioni, che saranno *Baedeker* utili a tutti noi, persone e personaggi, per meglio capirci e stare in avventura.

Giuliano Scabia

Camminando per le foreste di Nane Oca

Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015)

a cura di Laura Vallortigara

Per un profilo bio-bibliografico di Giuliano Scabia

Laura Vallortigara

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Sommario 1. Notizie biografiche. – 2. Bibliografia delle opere di Giuliano Scabia. – 2.1. Narrativa e Poesia. – 2.2. Teatro. – 3. Cronologia dei corsi di Giuliano Scabia al DAMS di Bologna - 4. Bibliografia critica sulla trilogia di Nane Oca.

1 Notizie biografiche

Un compito non facile si prospetta a chi voglia cercare di descrivere, con l'ausilio di comode etichette classificatorie, la produzione (e la vita) di Giuliano Scabia, poeta, drammaturgo, narratore, pedagogo, affabulatore, esploratore dell'immaginario, 'camminante' nei teatri del mondo.

Giuliano Scabia nasce a Padova il 18 luglio 1935. Il padre Guido era violoncellista, la madre Delia, rimasta precocemente vedova, casalinga.

Presso l'ateneo patavino Giuliano frequenta la Facoltà di Filosofia e si laurea nel 1960 con una tesi su *Amore e conoscenza nell'etica di Feuerbach*, autore del quale, due anni più tardi, tradurrà le inedite *Rime sulla morte (Il Contemporaneo, 45, febbraio 1962, pp. 64-88)*. Dopo aver conseguito il diploma universitario si trasferisce a Venezia, dove insegna filosofia all'Istituto magistrale Tommaseo, poi a Milano, dove continua (fino al 1968) la sua esperienza didattica presso il Convitto-Scuola della Rinascita.¹

Il legame con la città natale e con Venezia non si interrompe durante gli anni milanesi. Nel 1961 incontra, «sulla scalinata del Teatro La Fenice», come ricorderà lui stesso a distanza di molti anni, il com-

1 I Convitti-Scuole della Rinascita costituirono una particolare esperienza educativa nell'Italia del secondo dopoguerra. Le scuole, sorte su iniziativa dell'ANPI e riservate inizialmente ad ex partigiani, ai reduci della prigionia, agli orfani dei caduti, ai deportati, svolsero la loro attività pedagogica e didattica tra il 1945 e i primi anni Cinquanta, con l'obiettivo di offrire corsi di avviamento professionale altamente specializzati e di formazione culturale in un'ottica partecipativa e allargata. Quello di Milano fu il primo istituto aperto, su un totale di undici realtà diffuse soprattutto nell'Italia settentrionale. Con la sola eccezione di Milano, l'esperienza dei Convitti-Scuole della Rinascita si esaurì, nel progressivo mutare del contesto politico nazionale, per il venir meno del necessario sostegno economico statale.

positore Luigi Nono, in quel momento impegnato nella controversa prima di *Intolleranza 1960*. Dal dialogo scaturito in quell'occasione nasce la collaborazione per *Diario italiano* (1963-1964), un progetto di teatro musicale basato su fatti di cronaca nazionale (dalla tragedia del Vajont alla lotte operaie alla FIAT di Torino), commissionato e poi rifiutato dal teatro La Scala di Milano; una parziale realizzazione, con il recupero e lo sviluppo di un frammento del precedente lavoro, si avrà solo con *La fabbrica illuminata* (1964), di cui Scabia cura nuovamente il testo, un montaggio di materiali reali, voci di operai e registrazioni acustiche (effettuate all'Italsider di Genova-Cornigliano con Marino Zuccheri, tecnico dello studio di fonologia della RAI di Milano) basato sulla scomposizione delle parole in fonemi, a costruire una sorta di pre-partitura per la musica. L'opera, rifiutata dalla RAI che ne aveva richiesto la composizione per il concerto inaugurale del Premio Italia, verrà rappresentata al Teatro La Fenice il 15 settembre 1964 all'interno del XXVII Festival Internazionale di Musica Contemporanea. Sono esperienze preziose per il giovane «apprendista», nelle quali già si intravede la progressiva maturazione di un'idea di scrittura (per il teatro, come sarà poi per la pagina) che coinvolge lo spazio e le persone, rivolta all'esterno e insieme profondo scandaglio della propria interiorità. Il 1964 è anche l'anno della collaborazione con la fotografa Lisetta Carmi, per la quale scrive, insieme ai portuali di Genova, il testo di presentazione della mostra-denuncia sulle loro condizioni di lavoro. In novembre partecipa al secondo convegno del Gruppo 63, organizzato a Reggio Emilia.

Nel 1965 Scabia pubblica la sua prima raccolta poetica, *Padrone e servo* (alcuni suoi componimenti erano apparsi precedentemente su *Nuova corrente* e su *Il contemporaneo*); conosce Carlo Quartucci e realizza con lui *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam alle prese con la società contemporanea*, prodotto dal Teatro Stabile di Genova. L'opera, rappresentata il 30 settembre al Teatro Ridotto di Venezia, nell'ambito del XXIV Festival di prosa della Biennale, provoca ancora una volta accese polemiche, per la sua messa in discussione radicale della tradizionale concezione scenica, con passerelle che dilatando concretamente lo spazio e l'esperienza teatrale invadono la platea a coinvolgere attivamente il pubblico, e dell'idea stessa di scrittura teatrale (la SIAE non saprà come classificare il testo e rifiuterà dunque di registrarlo). Nel novembre 1965 Scabia e Quartucci discutono di *Zip* sulla rivista *Sipario* di Franco Quadri, redigendo il testo programmatico *Per un'avanguardia italiana*; l'anno successivo, sono entrambi tra i firmatari (con altri ven-

tiquattro, tra artisti ed intellettuali)² del manifesto di convocazione del convegno *Per un nuovo teatro*, che si terrà ad Ivrea dal 9 al 12 giugno 1967.

Nel frattempo escono, per i tipi di Einaudi, i due testi teatrali scritti fino ad ora, nel volume *All'improvviso & Zip*, e Giuliano porta avanti la sua sperimentazione drammaturgica con gli *Interventi per la visita alla prova de «Lisola purpurea» di Michail Bulgakov*, che debuttano il 5 dicembre 1968 al Piccolo di Milano, provocando nuove polemiche. Tra le altre esperienze (produttivamente) conflittuali e significative di questo periodo, ricordiamo *Scontri generali. Tragedia della dialettica* (1969, per l'emiliana ATER; il testo verrà rimosso dal cartellone per il suo contenuto politico) e le azioni di Decentramento del Teatro Stabile di Torino nei quartieri operai della città (Mirafiori Sud, Le Vallette, Corso Taranto, La Falchera; novembre 1969-aprile 1970), progetto che vede coinvolti, tra gli altri, oltre a Giuliano, Loredana Perissinotto e Pierantonio Barbieri. È l'affinarsi di un particolare interesse per un teatro «che coinvolga direttamente il pubblico, affrontandone i problemi reali, la sua cultura di base, i suoi linguaggi espressivi» (Scabia 1973a, p. 199), che sia, cioè, realmente partecipativo; è, ancora, la rivoluzione spaziale del teatro, che si dilata ed esce, letteralmente, dai suoi contesti abituali, per farsi sconfinamento fisico e mentale, come le successive esperienze dimostreranno.

Nei primi anni Settanta Scabia è impegnato nella realizzazione di nuovi progetti drammaturgici con bambini e ragazzi (il laboratorio aperto *Quattordici azioni per quattordici giorni*, a Sissa, Parma; *Forse un drago nascerà*, in dodici paesi dell'Abruzzo, esperienza che sarà poi raccontata nell'omonimo volume del 1973); la sua ricerca ha preso le forme mutevoli del Teatro Vagante («Il Teatro Vagante si stacca da terra: ha la forma di barca, di albero, di casa, di coppa, di culla, di carro»), un teatro che 'vaga' alla ricerca di storie da raccontare e da ascoltare, curioso dei luoghi e delle 'fole' che li abitano. È infatti il racconto la direttrice più importante che contraddistingue e guida l'attività di Giuliano a partire da questa prima esperienza abruzzese, la scansione attenta della parola affabulatrice, 'rivelatrice' di mondi. Intanto, nello stesso anno 1972, Einaudi pubblica *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno*; Scabia, su proposta di Luigi Squarzina, comincia ad insegnare al Dams di Bologna, da poco costituito, dove, fino al 2005, sarà titolare del corso di Drammaturgia 2, trasformato

2 Tra i firmatari: attori e registi, come Carmelo Bene, Luca Ronconi, Leo de Berardinis, Roberto Lerici; critici e scrittori, come Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Edoardo Faldini, Franco Quadri; artisti provenienti dal mondo del cinema, come Liliana Cavani, Marco Bellocchio, e della musica, come Cathy Barberian e Sylvano Bussotti. Il testo del manifesto, che prendeva il via dalla denuncia dello stato di arretratezza del teatro italiano, si può leggere in *Sipario*, 247 (novembre 1966) ed è ora disponibile in rete all'indirizzo <http://www.ateatro.it/olivieropdp/ateatro108.htm#108and6> (2016-01-25).

dolo in uno spazio stimolante e ancora una volta partecipativo, di formazione e autoformazione, i cui risultati sono consegnati, di anno in anno, ai numerosissimi «Quaderni di drammaturgia» oggi preziosamente custoditi nell'abitazione-officina di Giuliano.³

Tra gennaio e marzo 1973 Scabia (con Vittorio Basaglia e altri collaboratori) è a Trieste, invitato da Franco Basaglia a condurre un laboratorio che coinvolge pazienti e personale ospedaliero presso il padiglione P dell'Istituto Psichiatrico San Giovanni. Ne deriva l'intensa esperienza che sarà raccontata in *Marco Cavallo* (Scabia 1976): un percorso coraggioso di apertura del 'dentro' (la realtà manicomiale) al 'fuori' della città, culminato nella 'liberazione' di Marco Cavallo, un cavallo azzurro, di cartapesta, carico di storie, desideri, paure, emozioni, che riesce ad abbattere le mura segreganti del manicomio e a percorrere le vie della città.

Il 1973 è anche l'anno di *Fantastica Visione* e della pubblicazione di *Teatro nello spazio degli scontri*; con gli studenti del corso di Drammaturgia realizza, nell'anno accademico 1973-1974, l'importante esperienza del *Gorilla Quadrumano*, ispirato ad un copione di teatro di stalla della tradizione contadina recuperato dal suo allievo Remo Melloni e presto condotto fuori dalle aule universitarie, nei piccoli centri dell'Appennino tosco-emiliano, dove il *Gorilla* costituì soprattutto l'opportunità di mettersi in discussione e in ascolto, di decostruire i propri schemi mentali e gli schemi del teatro 'istituzionale'.

La forzosa brevità di questa nota non permette che di ripercorrere per ampi salti il percorso di ricerca instancabile e ricchissimo condotto in questi anni da Giuliano Scabia, all'interno del quale andranno però almeno menzionate una seconda esperienza a Barcola (Trieste), con il personale e i volontari del Centro di Salute Mentale (*C'era una volta la città dei matti - Non ho l'arma che uccide il leone*, 1977) e soprattutto la sperimentazione del *Diavolo e il suo Angelo* (1979; proposto per la prima volta a Perugia, verrà replicato con realizzazioni diverse nel Casentino, a Venezia durante il Carnevale e a Parigi), con Aldo Sisillo.

Nel 1987 Einaudi pubblica *Teatro con bosco e animali*; l'anno successivo, proprio a partire da questo testo, Scabia darà felicemente il via alla prima di numerose 'camminate teatrali' attraverso i boschi (in questa prima edizione, ideata con Paolo Pierazzini, ad ospitare l'evento fu la livornese Valle Benedetta). Nel 1990 compare la sua prima opera narrativa, *In capo al mondo* (per Einaudi), cui farà seguito, due anni più tardi, il romanzo *Nane Oca* (premio Brunacci 1993). Da questo momento la scrittura per la pagina acquista un'importanza sempre più rilevante, ma la produzione narrativa e poetica di Scabia (al 1995 risale la sua seconda raccolta, *Il poeta albero*) non costituisce un'inversione di rotta rispetto al percorso

3 Si veda l'elenco dei corsi tenuti al Dams di Bologna che segue in questa nota la bibliografia degli scritti di Giuliano Scabia.

precedente, di cui le nuove prove rappresentano piuttosto una naturale e osmotica evoluzione, all'interno di una dialettica fertile tra poesia e teatro, di compenetrazione e sostanziazione reciproca dei due elementi. Medesimo rimane, infatti, l'interesse per il linguaggio, per l'espressione, per la parola, scritta, parlata, agita, immaginata, camminata, condivisa, strumento di esplorazione e di riscoperta di una dimensione autentica dell'immaginario, in una ricerca inesausta, in una ricerca inesausta, all'interno di uno stesso processo di comprensione del mondo.

Negli anni Novanta Giuliano dà fiato e voce alla sua scrittura: al luglio 1993 risale la prima lettura pubblica di *Nane Oca (Nane Oca narrato dall'autore, di notte, San Miniato al Tedesco, 27 luglio 1993)*, al giugno 1994 la prima rappresentazione completa del ciclo delle *Lettere a un lupo* (Scabia 2001).⁴

Pubblica un nuovo romanzo (*Lorenzo e Cecilia, 2000*) e la sua terza raccolta poetica (*Opera della notte, 2003*); lavora nel frattempo alla continuazione della vicenda di Nane Oca, scrivendo il secondo 'atto' della trilogia (*Le foreste sorelle. Nuove straordinarie avventure di Nane Oca, 2005*).

Il 2005 è anche l'anno in cui conclude la sua lunga attività didattica con gli studenti del Dams di Bologna. Vince, in quello stesso anno, il significativo Premio Speciale Ubu, in quanto «instancabile reinventore di un immaginario teatrale contemporaneo attraverso l'opera di drammaturgo, raccontatore, compagno di giochi, maestro, non solo *ex cathedra*, di molte generazioni».

Nel 2012 compare la sua quarta raccolta di poesie, *Canti del guardare lontano*, oggetto di nuove letture e camminate poetico-teatrali nei boschi dell'Appennino emiliano. L'atto conclusivo della saga di Nane Oca, *Nane Oca rivelato*, viene pubblicato nel 2009, ma i tanti fili variamente intrecciati nei tre romanzi continuano a sdipanarsi e a far germogliare parole, incontri, visioni,⁵ che conducono fino alla veneziana aula Baratto, splendida e degna cornice di un'insolita e appassionante Giornata di Studio che questo volume ha voluto ripercorrere e ricostruire.

4 Altre esperienze significative del periodo sono: *Dioniso germogliatore* (rappresentato nella versione *Lettere a Dorothea sopra il Diavolo e il suo Angelo, seguite da Dioniso germogliatore* a Padova, nel gennaio 1997; poi ad Empoli, nel novembre dello stesso anno); *Visioni di Gesù con Afrodite* (1998); nel 1999 realizza, al Festival di Santarcangelo, *Opera della notte, camminata da Santarcangelo al mare, da mezzanotte all'aurora, seguendo il fiume Marecchia*.

5 Basterà qui citarne alcuni: *Nane Oca sulla Vacca Mora* (2010); *Nane Oca rivelato con distribuzione del magico santino scacciamali e lettura solenne del libro di fronte al popolo di San Miniato al Tedesco, all'Imperatore Federigo e Costanza Imperatrice madre* (2010, su invito di Andrea Mancini); *Nane Oca rivelato visita il Teatro Olimpico, per lo stupore va in oca, narra visioni e tramite magico santino prova a ridare la vista a Edipo Re che lo aspetta insieme ad Antigone, dopo di che lo fanno assistere alla prova della «Commedia di orchii da sangue»* (2010, Teatro Olimpico di Vicenza, su invito di Roberto Cuppone); *Simposio e veglia coi personaggi della saga di Nane Oca* (2011, Firenze); *Nane Oca va a filò tra animali e bestie biosostenute con g.a.s.* (2011, stalla dei Trastondèi, Zianigo di Mirano, Venezia).

2 Bibliografia delle opere di Giuliano Scabia*

2.1 Narrativa e Poesia

- Scabia, Giuliano (1965). *Padrone e servo*. Con quattro disegni di Claudio Olivieri. Roma: D'Urso.
- Scabia, Giuliano (1990). *In capo al mondo*. Torino: Einaudi.
- Scabia, Giuliano (1992). *Nane Oca*. Torino: Einaudi.
- Scabia, Giuliano (1995). *Il poeta albero*. Torino: Einaudi.
- Scabia, Giuliano (1997). *Canto notturno di Nane Oca sul platano alto dei Ronchi Palù*. Prefazione di Giorgio Segato. Padova: Panda.
- Scabia, Giuliano (1999). *Extra-ordinario*. Una poesia di Giuliano Scabia. Incisioni di Antonio Bobò, Ivo Lombardi, Romano Masoni. Pontedera: Bandecchi & Vivaldi.
- Scabia, Giuliano (2000). *Lorenzo e Cecilia*. Torino: Einaudi.
- Scabia, Giuliano (2001). *Lettere a un lupo: con nuove lettere*. Bellinzona: Casagrande.
- Scabia, Giuliano (2003). *Opera della notte*. Torino: Einaudi.
- Scabia, Giuliano (2005). *Le foreste sorelle. Nuove straordinarie avventure di Nane Oca*. Torino: Einaudi.
- Scabia, Giuliano (2006). *Il tremito. Che cos'è la poesia?*. Bellinzona: Casagrande.
- Scabia, Giuliano (2009). *Nane Oca rivelato*. Torino: Einaudi.
- Scabia, Giuliano (2012). *Canti del guardare lontano*. Con disegni dell'autore. Torino: Einaudi.
- Scabia, Giuliano (2016). *L'azione perfetta*. (Ciclo dell'eterno andare). Torino: Einaudi.

2.2 Teatro

- Scabia, Giuliano (1967). *All'improvviso & Zip*. Torino: Einaudi.
- Scabia, Giuliano (1968). *Interventi per la visita alla prova de «L'isola purpurea»*. Milano: Arti Grafiche Fiorin. Poi in: Scabia 1973a, pp. 1-48.
- Scabia, Giuliano (1969). *Scontri generali*. Milano: Bompiani.

*Introdurre delle nette partizioni tipologiche in una produzione come quella di Giuliano Scabia, così aperta agli innesti, alle contaminazioni tra i generi, risulta non solo difficoltoso, ma forse anche inutile. Si è dunque optato per una semplice suddivisione 'di servizio' tra produzione poetica e narrativa, da una parte, e teatrale, dall'altra, intendendo con quest'ultima i soli volumi editi. Non è possibile dare conto, qui, delle numerosissime collaborazioni, delle premesse, degli articoli, delle prefazioni e postfazioni, delle lettere, dei fogli volanti di cui spesso Giuliano ha fatto dono agli amici, scaturiti dalla sua generosità intellettuale e dal suo sguardo appassionato e curioso del reale; conclude questa nota una bibliografia critica sulla trilogia narrativa, utile strumento per ripercorrere il cammino di Nane Oca tra la pagina e il mondo.

- Scabia, Giuliano (1972). *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno*. Torino: Einaudi.
- Scabia, Giuliano (1973a). *Teatro nello spazio degli scontri*. Roma: Bulzoni.
- Scabia, Giuliano (1973b). *Forse un drago nascerà. Dodici città teatro di una regione costruita dal Teatro Vagante*. Nota introduttiva di Luciano Fabiani. Milano: Emme Edizioni.
- Scabia, Giuliano; 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, Giuliano (1976). *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*. Torino: Einaudi. Rieditato a cura di Elisa Frisaldi (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 Franco Basaglia, Umberto Eco, Peppe Dell'Acqua. Merano: Alpha-beta Verlag.
- Scabia, Giuliano; Marino, Massimo (1981). *Dire fare baciare: viaggio dentro Leonce e Lena di Georg Büchner*. Illustrazioni di Antonio Utili. Milano; Firenze: La casa Usher.
- Scabia, Giuliano (1982). *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla Lettera a Dorothea*. Seguito da un racconto fotografico di Sebastiana Papa e da un saggio di Ferdinando Taviani. Firenze: La casa Usher.
- Scabia, Giuliano (1983). *Scontri generali: tragedia della dialettica*. Torino: Einaudi.
- Scabia, Giuliano (1987). *Teatro con bosco e animali*. Torino: Einaudi.
- Scabia, Giuliano (1988). *Fantastica visione*. Con un saggio di Gianni Celati. Milano: Feltrinelli.
- Scabia, Giuliano (1995). *Progetto del poeta d'oro, con bestie*. Udine: Centro Servizi e Spettacoli.
- Scabia, Giuliano (1997). *Gloria del teatro immaginario: Commedia camminante*. Udine: Centro servizi e spettacoli.
- Scabia, Giuliano (1998). *Lettera ai cavalli di Trieste*. Illustrazioni di Riccardo Fattori. Vaiano: Biblioteca di Franco Basaglia.
- Scabia, Giuliano (2000). *L'insurrezione dei semi: sentiero per attori ricercatori*. Con disegni dell'autore. Milano: Ubulibri.
- Scabia, Giuliano (2004a). *Visioni di Gesù con Afrodite*. Con un disegno dell'autore. Premessa di Franco Quadri. Milano: Ubulibri.
- Scabia, Giuliano (2004b). *Opera del sole sfolgorante*. Illustrazioni di Riccardo Fattori. S.l.: s.n.
- Scabia, Giuliano; Cantini, Pilade (2004). *Il drago di Montelupo: cronaca del teatro e dello storico incontro fra il Drago e Marco Cavallo*. Corazzano (PI): Titivillus.
- Scabia, Giuliano (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, Fernando (2005). *Il teatro vagante di Giuliano Scabia*. Milano: Ubulibri, pp. 109-120.
- Scabia, Giuliano (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).
- Scabia, Giuliano (2010). *La luce di dentro. Viva Franco Basaglia. Da Marco Cavallo all'Accademia della follia*. Corazzano (PI): Titivillus.

3 Cronologia dei corsi di Giuliano Scabia all'Università di Bologna

Corso di laurea Dams, insegnamento di Drammaturgia 2 a partire dall'anno accademico 1972-73 fino al 2004-2005.

- 1972-1973 *Teatro Giornale*. Esperienza di contro-informazione per le strade di Bologna
- 1973-1974 *Il Gorilla Quadrumano*
- 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 *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*, sul *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe
- 1983-1984 *Bee ovvero farsa di Maistre Pierre Pathelin*
- 1984-1985 *Otetto*
- 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 William 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 William 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 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 Federico Garcia Lorca
- 2004-2005 *Sentiero interno di bosco e bestie*

4 Bibliografia critica sulla trilogia di Nane Oca

(a cura di Giuliano Scabia; revisione e aggiornamento di Laura Vallortigara)⁶

- Di Stefano, Paolo (1992). «E ora Scabia il provocatore ci regala un giallo». *Il Corriere della Sera*, 30 dicembre, p. 23.
- Paccagnini, Ermanno (1992). «I segreti di *Nane Oca*». *Il Sole 24 ore*, 13 dicembre.
- Belpoliti, Marco (1993). «Un racconto per talismano. Uomini e animali simbolici nella grande affabulazione di Giuliano Scabia». *Il Manifesto*, 26 febbraio.
- Biancotto, Maria Luisa (1993). «Notte magica con Nane Oca». *Il Mattino di Padova*, 2 settembre.
- Cibotto, Gian Antonio (1993a). «Diario Veneto. El vole el momón». *Il Gazzettino*, 11 marzo.
- Cibotto, Gian Antonio (1993b). «Incantatore della parola». *Il Gazzettino*, 15 novembre.
- Di Stefano, Paolo (a cura di) (1993). «Giuliano Scabia a colloquio con l'*Idra*. Con quattro poemetti». *Idra IV* (6), pp. 259-290.
- Dossena, Giampaolo (1993). «Linguaggio segreto arcano». *La Repubblica*, 26 marzo.
- Ferrari, Marco (1993). «Scabia: Mi sentirei disperato se avessi finito le storie». *L'Unità*, 4 giugno.
- Gagliardi, Mafra (1993a). «Alla scoperta del momón». *Il mattino di Padova*, 2 febbraio.
- Gagliardi, Mafra (1993b). «Favole e musica, dolce magia». *Il mattino di Padova*, 14 giugno.

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

- Gagliardi, Mafra (1993c). «Nel magico universo di Giuliano Scabia». *Corriere del Ticino*, 1 dicembre.
- Gramigna, Giuliano (1993). «I romanzi dell'anno, *Nane Oca*». *Il Corriere della Sera*, 24 aprile.
- Imperatori, Gabriella (1993). «Giuliano Scabia, il mio Veneto». *Veneto ieri, oggi, domani* IV (43/44), luglio-agosto.
- Morbiato, Luciano (1993). «Avventure di Giuliano Scabia alla ricerca di un'epica padana». *Padova e il suo territorio*, VIII (44), luglio-agosto, pp. 37-38.
- Pacchiano, Giovanni (1993). «Universo stralunato». *Il Giornale*, 17 febbraio.
- Prandin, Ivo (1993). «Nane Oca il pavano». *Il Gazzettino*, 18 febbraio.
- Quaranta, Bruno (1993). «Nella mia foreste cresce l'immortalità». *La Stampa-Tuttolibri*, 23 gennaio, p. 4.
- Scabia, Giuliano (1993). «Chi è Nane Oca? Venite stasera a Castenaso». *L'Unità Emilia Romagna*, 27 giugno.
- Schacherl, Bruno (1993). «Nel paese degli animali parlanti». *L'Unità*, 4 giugno.
- Cortellazzo, Manlio (1994). «Il dialetto di Nane Oca». *Veneto ieri, oggi, domani* V (50), p. 111.
- Pellegrini, Ernestina (1994). «Una serata chiantigiana con Giuliano Scabia». *Il Ponte*, L (7-8), pp. 126-132.
- Motta, Ermanno (1995). «L'affabulatore Giuliano Scabia fa riscoprire il linguaggio». *La Cronaca di Verona*, 14 aprile.
- Zocca, Chiara (1995). «Scabia l'incantatore. *Nane Oca*, un mondo di sogni e parole». *L'Arena di Verona*, 13 aprile.
- Alberti, Carmelo (1997). «*Nane Oca* ritorna ad affascinare Mira». *Il mattino di Padova*, 30 settembre.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (1997). *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*. Con antologia di testi inediti e rari. Postfazione di Paolo Puppa. Roma: Bulzoni.
- Stefani, Mario (1999). «Lieve ironia di Scabia nel *Canto di Nane Oca*». *Il Gazzettino*, 27 gennaio.
- Lionello, Alessandra (2003). «Il segreto di Nane Oca per vivere adesso il paradiso terrestre». *Il mattino di Padova*, 10 dicembre.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (2004a). «Palinsesti contemporanei (Storie senza fine o fine delle storie?): le narrazioni di Celati, Vassalli e Scabia». *Testo*, XXV (48), luglio-dicembre, pp. 93-107.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (2004b). «O teatrante sfondato e doppiogiochista: i sospetti sull'autore nel nuovo romanzo di Giuliano Scabia». In: Csillaghy, Andrea et al. (a cura di). *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*. Vol. I. Udine: Forum, pp. 455-463.
- Belpoliti, Marco (2005). «L'uomo che parla agli alberi». *L'Espresso*, 23 giugno.

- Brenta, Alberto (2005). «Il Gandovere va alle *Foreste sorelle* di Scabia». *Giornale di Brescia*, 3 ottobre.
- Cibotto, Gian Antonio (2005). «*Le foreste sorelle*: fra ironia, poesia e recitazione il nuovo libro di Giuliano Scabia diventa teatro». *Il Gazzettino*, 28 febbraio.
- Cortivo, Massimiliano (2005). «Tornano *Nane Oca* e i sogni di Scabia». *Corriere della Sera*, 7 aprile.
- Dal Corso, Gianluigi (2005). «Nane Oca riporta in vita il macello di Dolo». *Il Gazzettino*, 25 febbraio.
- De Pirro, Carlo (2005). «Scabia tradito dall'amplificazione». *Il mattino di Padova*, 4 settembre.
- Dolfo, Nino (2005). «Scabia vince il Gandovere». *Bresciaoggi*, 3 ottobre.
- Giaretta, Fabio (2005). «Quando le parole germogliano». *Il Giornale di Vicenza*, 14 novembre.
- Giralucci, Silvia (2005). «Nane Oca torna nelle Foreste sorelle». *la Nuova di Venezia*, 26 febbraio, p. 57.
- Lionello, Alessandra (2005). «Ritorna Nane Oca». *Il mattino di Padova*, 28 febbraio, p. 41.
- Morbiato, Luciano (2005). «La nuova esplorazione pavana di Giuliano Scabia». *Padova e il suo territorio*, XX (118), pp. 39-40.
- Orsenigo, Luca (2005). «Il mondo magico delle foreste sorelle». *Il Gazzettino*, 10 aprile.
- Pacchiano, Giovanni (2005). «Il viaggio di Nane Oca in capo al mondo». *Il Sole 24 Ore*, 23 settembre, p. 32.
- Quaranta, Bruno (2005). «Nelle foreste sorelle c'è l'elisir dell'immortalità». *La Stampa-Tuttolibri*, 16 aprile, p. 3.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (2005). «Recensione a *Le foreste sorelle*». *l'immaginazione*, 216, pp. 46-47.
- Terzaghi, Matteo (2005). «La vita si estende nelle foreste sorelle». *La Regione Ticino*, 14 ottobre.
- Daniele, Antonio (2006). «La poetica divagante di Giuliano Scabia». *Bel-fagor* LXI, (365), 30 settembre, pp. 565-570.
- Comello, Aldo (2008). «Il dialetto, Nane Oca e la saga popolare di Giuliano Scabia». *Il mattino di Padova*, 14 settembre, p. 3.
- Renda, Anna (2008). «Nane Oca saluta il suo magico mondo finalmente rivelato». *Il Gazzettino*, 18 agosto.
- Di Stefano, Paolo (2009). «Scrivere è la mia preghiera». *Il Corriere della Sera*, 29 novembre, p. 31.
- Menniti-Ippolito, Nicolò (2009). «Torna Nane Oca e il suo terzo libro è la rivelazione». *Il mattino di Padova*, 17 luglio, p. 37.
- Pacchiano, Giovanni (2009). «*Sorrisi africani e Nane Oca*». *Il Sole 24 Ore*, 19 luglio.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (2009). «Su Giuliano Scabia. *Nane Oca rivelato*». *l'immaginazione*, 250, pp. 62-64.

- Aviani, Lucia (2010). «La magia di Scabia per Basaglia». *Il messaggero veneto*, 12 gennaio.
- Cuppone, Roberto (2010). «Nane Oca e un santino magico. È l'Edipo di Scabia all'Olimpico». *Il giornale di Vicenza*, 5 novembre.
- Marchetto, Giambattista (2010). «Giuliano Scabia, poeta e rivoluzionario tranquillo». *Il Gazzettino*, 2 agosto.
- Morbiato, Luciano (2010). «Nane Oca rivelato». *Padova e il suo territorio*, XXV (143), pp. 47-48.
- Scabia, Giuliano (2010a). «Viaggio di Nane Oca rivelato sopra la Vacca Mora». *VeneziaMusica & dintorni*, VII (37), novembre-dicembre, pp. 74-77.
- Scabia, Giuliano (2010b). «Lettera sui poeti appollaiati» [online]. *Zibaldoni e altre meraviglie*, 17 settembre. Consultabile all'indirizzo <http://www.zibaldoni.it/2010/09/17/poeti/> (2016-01-26).
- Incerti, Roberto (2011). «Grande happening in via Guelfa». *La Repubblica*, 3 giugno.
- Lenzini, Luca (2012). «Nel regno di Tepojmainarte. Per Scabia». *Lo Straniero XVI* (149), pp. 110-115.
- Scabia, Giuliano (2012). «Lettera di Liànogiu Biascà del Laùm da Bertapaja a Tuogno dei Lucamari del Ferùme da Camìn». *Finnegans*, (22) pp. 85-86.
- Piazza, Giovanna (2014). «Si può scrivere la gioia?» [online]. *Squadernauti*, 14 giugno. Consultabile all'indirizzo <https://squadernauti.wordpress.com/2014/06/13/si-puo-scrivere-la-gioia/> (2016-01-26).
- Prandin, Ivo (2014). «Una lettera di Giuliano Scabia per la prima edizione di Nane Oca». *l'immaginazione*, 284, novembre-dicembre, p. 32.
- Marchiori, Fernando (2015). «I quattro lati della scrittura di Giuliano Scabia» [online]. *Doppiozero*, 24 giugno; parte di un ricco speciale dedicato a Giuliano Scabia in occasione del suo ottantesimo compleanno. Consultabile all'indirizzo <http://www.doppiozero.com/materiali/speciale-scabia/i-quattro-lati-della-scrittura-di-giuliano-scabia> (2016-01-26).

Il presente volume raccoglie gli Atti della Giornata di Studio dedicata all'«ocaromanzo» di Giuliano Scabia, cioè alla trilogia (*Nane Oca*, 1992; *Le foreste sorelle. Nuove straordinarie avventure di Nane Oca*, 2005; *Nane Oca rivelato*, 2009) che narra le avventure di Giovanni detto Nane Oca, tenutasi a Venezia, nella splendida cornice dell'aula Baratto, il 19 maggio 2015. Le relazioni di questo incontro, qui offerte al lettore, consentono di percorrere molti e diversi sentieri che conducono dentro l'universo narrativo dell'autore e costituiscono il tentativo, rivelatosi assai fruttuoso, di mapparne la geografia fisica ed emozionale, esplorandone la lingua e interrogandone i personaggi, al pari delle dinamiche della scrittura. Il singolare simposio veneziano si presenta dunque come un importante bilancio critico su una parte rilevante della produzione di Giuliano Scabia e insieme come punto d'avvio per ulteriori esplorazioni nelle foreste del racconto. Il volume è arricchito da un'intervista all'autore realizzata da Paolo Di Stefano e da alcune fotografie di Maurizio Conca.



Università
Ca'Foscari
Venezia