

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* volteggia 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 Casalsèrugo, 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 consorteria, «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 inopinatamente 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 tripudiente 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 glion» (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 pericolosa 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*.

