

## 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.<sup>1</sup>

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,

<sup>1</sup> 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 scorrerie 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». <sup>2</sup> 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 pavirova 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 lavoro 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.

