

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'Apollino 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 mesinscena 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.