

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

# Note linguistiche sul ciclo di Nane Oca

Davide Colussi

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

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

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

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



Edizioni  
Ca' Foscari

**Quaderni Veneti. Studi e ricerche 4**

e-ISSN 2610-9530 | ISSN 2610-8941

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

**Open access**

Published 2020-05-29

© 2020 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

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

37

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Bibliografia

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

