

Per tre sorelle omozigote Immagine, Parola e Suono nel *Lato oscuro di Nane Oca*

Federico Fastelli

Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract This essay proposes a reading of *Il lato oscuro di Nane Oca* that attempts to reflect on the interactive relationship between poetic word, visual image and sound. The narrative structure of the novel is in fact related to an ancient power of the art, as well as to share the experience in a community and admit the imagination in reality. In that sense, words, images and music constitute a unique medium that actually calls to mind the theatre.

Keywords Giuliano Scabia. Nane Oca. Experience. Imagination. Image-text.

C'è un sapere antico nel quale verità, bellezza e giustizia comunicano incessantemente tra loro. Potremmo definirlo, come fa Giorgio Agamben in un suo studio proverbiale ([1979] 2001), come una forma di esperienza del linguaggio, e si tratta di pensare il 'vissuto' e il 'poetato', per usare due categorie classiche, come un'unità inscindibile e, di fatto, indeterminabile. Tale sapere consiste, in buona sostanza, in un gesto, che è anche un'impresa artistica e una postura intellettuale, assai poco frequentati nella modernità, cioè il tentativo imperterritito, benché sempre pregiudicato da principio, di far ritornare la lingua, ovviamente attraverso la letteratura, al momento topico dell'aver luogo del linguaggio. Ciò sottintende che il linguaggio non sia qualcosa di sempre già dato, e implica perciò il pensare la parola in un inestinguibile rapporto con l'infanzia dell'uomo. Come scrive Agamben:

se non ci fosse l'infanzia dell'uomo, certamente la lingua sarebbe un 'gioco', la cui verità coinciderebbe con il suo uso corretto secondo regole lo-

gico-grammaticali. Ma, dal momento che vi è un'esperienza, che vi è un'infanzia dell'uomo, la cui espropriazione è il soggetto del linguaggio, il linguaggio si pone allora come il luogo in cui ogni esperienza deve diventare verità. ([1979] 2001, 49)

La ricerca di questo sapere, che è propria ad esempio della poesia medioevale, appare di norma impossibile dopo il Seicento: la scienza moderna, lo sappiamo, ha reso misurabile l'esperienza, trasformandola di fatto in conoscenza razionale, e trasferendone l'esercizio dall'uomo agli strumenti che questi utilizza per conoscere il mondo. Ciò ha provocato delle trasformazioni macroscopiche del discorso letterario, la più evidente delle quali è l'interruzione di una tradizione orale, di racconto e di poesia, ma soprattutto di massime e di proverbi (Agamben [1979] 2001, 7), la cui fonte di credito risiedeva nell'autorità del narratore, nella sua abilità, cioè, a fissare in 'monumento', con la 'parola ornata', questioni, vicende e disposizioni che il destinatario già conosceva. Il fine di questa pratica era appunto la condivisione dell'esperienza: l'esercizio dell'autorità del narratore era possibile infatti soltanto rispetto al 'senso comune', vero e proprio soggetto collettivo e universale di quella condivisione. Lo straordinario, d'altro canto, poteva misurarsi rispetto allo scarto dall'autorità (non rispetto all'immaginazione in senso moderno), mentre il quotidiano riuniva presso la parola e il racconto, ad un tempo, il fare e l'aver esperienza di qualcosa.

Per questo motivo, e cioè per lo sforzo, come dire, sovra-storico, che questo sapere richiede, sono pochi gli autori che nella modernità vi si appellano per via diretta (sebbene, come è evidente, la nostalgia di esso sia fortissima in molti). Uno di questi è senza dubbio il nostro Giuliano Scabia, almeno nella sua produzione letteraria più recente.

La tetralogia delle avventure di Nane Oca, completata nel 2019, con il quarto e verosimilmente conclusivo capitolo della saga, è di certo molte cose: non ci sono dubbi che essa sia, allo stesso tempo, romanzo, fiaba e galleria di personaggi, come ha scritto Silvana Tamiozzo Goldmann (2016). Tra queste molte cose, peculiare e idiosincratice è a mio avviso proprio la riflessione, se mi si passa il termine, anti-moderna rispetto alla logica esperienziale della parola (dico in senso lato) 'poetica', e dell'incessante confronto che essa apre con la nozione di verità. Un confronto, questo, già tematizzato da Scabia nella saga dell'*Eterno andare* di Lorenzo e Cecilia (Scabia 1990; 2000), in particolare nel visionario terzo tempo dell'*Azione perfetta* (Scabia 2016), e volto a ridefinire i limiti assegnati all'ambito della finzione (e quindi anche di quelli della realtà, che è il suo correlativo).

Ecco perciò che una caratteristica davvero sostanziale dell'intero ciclo di Nane Oca mi pare l'attribuzione di autenticità al poetato, a scapito del vissuto, nel senso del mero dato biografico-cronachistico, secondo un rovesciamento che pensa come autentico ciò che riguar-

da la parola (poetica) e come inautentico ciò che, nel riuso inconsapevole di una lingua intesa come sempre disponibile, di una lingua immemore della propria infanzia, la contemporaneità ci ha abituato a pensare come reale.

Per un verso, tale attribuzione è riattivata, naturalmente, dal circuito orale della trasmissione dell'esperienza di Nane Oca attraverso le parole di Guido il Puliero, rivolte infatti ad un auditorio collettivo, che di quelle parole fa e ha esperienza. Se in qualsiasi comunità, la condivisione della narrazione definisce i modi della rappresentazione e i limiti estetici, etici e assiologici che ne determinano i principi identitari, qui, la comunità del Pavano Antico rinsalda un'idea di racconto che non serve per passare il tempo, come erroneamente crede lo stesso Puliero, ma per uscire dal tempo, per vincere il tempo, per vincere la morte (cf. LO 170). Ascoltatrici, ispiratrici e attrici in funzione di coro, le creature del Pavano Antico replicano perciò il *topos* narrativo dell'omerica corte dei principi Feaci ed eleggono il Puliero al rango di novello Demodoco (cf. LO 29). Toccherà a Nane Oca stesso, Ulisse di turno, il racconto finale, nel quale le cose dettate dalle Muse all'aedo diventano cose viste e vissute. L'esperienza individuale si trasforma così in esperienza collettiva, dal momento che viene ri-rascontata per sommi capi da colui che effettivamente l'ha compiuta.

Per un altro verso, come alcuni critici non hanno mancato di notare, l'autenticazione del poetato a danno del vissuto passa per l'attività sottotraccia di un'ascendenza stilnovistica, che attraversa la complessa costruzione narrativa del ciclo di romanzi. Vorrei radicalizzare questa seconda questione, sottolineando in primo luogo che il cuore dell'invenzione di Scabia riguarda due aspetti fondamentalmente intrecciati con ciò che sto cercando di descrivere. Il primo è l'azione dell'andare in oca, appunto «distrarsi, perdere la realtà, dimenticarla» (LO 4). In oca va, difatti, chi si innamora. E amore, certamente, è qui termine tecnico, che va inteso chiaramente non nel senso moderno di esperienza biografica, magari da rappresentare tramutata con le parole e attraverso personaggi, come avviene nel romanzo moderno, ma come concetto 'fantasmatico' del poetato, che corrisponde quindi alla messa in scena stessa del linguaggio in quanto esperienza autentica e (quindi) non individuale. Un'esperienza che dà luogo a una dimensione originaria e assolutamente infondata, che richiama l'infanzia dell'uomo e il sorgere stesso del linguaggio, e di cui il poeta non può che essere schiavo. Se, in questo senso, Giostri-na è propriamente *senhal* per le gesta del personaggio di Giovanni e Rosalinda quello per la narrazione dell'aedo Guido il Puliero, azzardo che, risalendo i livelli della narrazione, il Pavano Antico intero possa essere *senhal* d'amore dello stesso Scabia, che difatti si ritrae tra i suoi personaggi come autore in ascolto di quella loro lingua che ad un tempo stupisce ed è carica di stupore, come la lingua dei bambi-

ni. E cos'è il Pavano Antico se non questo luogo da cui origina il linguaggio, luogo e allo stesso tempo poesia dell'infanzia dell'uomo? Ma potremmo dire, meglio, se riusciamo a gestire correttamente la definizione, cioè se la intendiamo in senso, per così dire, premoderno, luogo e poesia dell'immaginazione fantasmatica, che dà accesso ad una soddisfazione d'amore sempre mediale e sempre esaudita - proprio perché fantasmatica - esattamente come fa l'amor cortese. Per questa ragione, ed è certo un paradosso, non c'è niente di irriale nel mondo narrato da Guido il Puliero. In esso, come già Andrea Mancini ha scritto qualche tempo fa, si descrive:

qualcosa che sembra inventato, invece è reale: il viaggio nell'universo immaginario di Nane Oca è immaginario solo in parte, in quanto si snoda nel pensiero e nella memoria di Scabia. Anzi no, diciamo meglio: si può parlare di un vero 'vero' e non di un vero presunto. (Mancini 2016, 60)

Il secondo aspetto fondamentale della tetralogia è, come sappiamo, la ricerca del *momón*. Il *momón* è, nel magico mondo, il succo delle foglie «dolci e garbine» (LO 4) dell'albero di piazza dei Frutti, che quando gustato rende immortali i personaggi delle storie inventate da Guido. Ma si ricorderà che nel primo capitolo della saga esso è prima di tutto parola senza significato, e anzi significativa che in qualche modo sta al posto del significato. Quando il gufo invita Giovanni a «pensare il significato delle parole» (NO 130), Nane Oca gli risponde che la sua ricerca non riguarda il significato delle parole ma il *momón* (cf. Paccagnella 2016, 44). Il gufo replica ancora chiedendo a Giovanni se sa cosa vuol dire *momón* e tutte le altre parole, e ancora Giovanni risponde: «Sono un ragazzo e non mi è ancora venuto in mente di domandarmelo» (NO 131). E si deve notare che quella condizione di infanzia o di gioventù (sono un ragazzo, appunto) stabilisce che la parola (pregrammaticale, come lallazione, come gioco sonoro) viene prima del suo significato, che c'è dunque un'infanzia (biologica, certo, ma anche storica) della lingua, in cui la parola non rappresenta altro che se stessa. La *quête* di Nane Oca alla ricerca del *momón* è quindi immagine dell'infinita ricerca della lingua e nella lingua, prima e al di là del significato, ovverosia propriamente una ricerca d'amore, nel senso, ancora, di amor medioevale, per la parola al momento del suo nascere. La ricerca della poesia-*momón* diventa la vita autentica, l'unica nella quale l'amore riunisce in sé il desiderio - «legato alla fantasia insaziabile e incommensurabile» - e il bisogno - «legato alla realtà corporea, misurabile e teoricamente soddisfacibile» (Agamben [1979] 2001, 21). Come ha scritto una volta Fauriel a proposito della poesia provenzale, e che vale anche per il ciclo di Nane Oca, «cessa di essere amore tutto ciò che si converte in realtà» (Fauriel 1846, 512).

Ripeto tutto questo, che certo è ben noto, ma lo faccio perché il quarto capitolo della saga mi pare affronti in maniera diretta e decisiva proprio questo punto, alluso del resto anche nelle tre cantiche precedenti, e intendo in sostanza il rapporto tra immaginazione e realtà rispetto alla dimensione del vero, dell'autentico, ma anche del bene e del giusto: verità, bellezza e giustizia, dicevamo, comunicano incessantemente in questo antico sapere.

Va presa molto sul serio, a mio avviso, l'indicazione secondo la quale l'avventura nel lato oscuro è la più pericolosa tra quelle compiute dall'impavido Nane Oca. Il lato oscuro per il Pavano Antico è infatti la «cronaca del mondo», cioè la realtà quotidiana deprivata dell'esperienza di amore, quale appare quindi senza il filtro dell'immaginazione, non suscitata dalla parola autentica:

Giunse Nane Oca a un luogo che non era città e non era paese, non era centro e non era periferia, pieno di capannoni scalcagnati e palazzoni scrostati. [...] Neanche s'accorse di due brutti ceffi acquattati dentro il garage.

Fu all'improvviso che saltarono fuori, imbacuccati e neri. Avevano un sacco e lo calarono in testa a Giovanni. Che così fu preso da non si sa chi.

Questa è la cronaca, cara gente del Pavano Antico!

- La cronaca, - disse il moscon d'oro, interrompendo, - è l'inferno.
- Confermo, - disse la Lumaca Imèga. - Nella cronaca dopo le piogge vengono a cercarci a noi lente lumache nemiche dell'attimo fuggente per metterci in padella e mangiarci.
- Noi fate, - disse Mogàna la bionda - siamo fuori dalla cronaca. (LO 37-8)

Si tratta insomma di un vero e proprio contro-mondo rispetto al Pavano Antico, poiché in esso la verità ha la misura esclusiva della certezza: solo ciò che è misurabile, quantificabile, e quindi anche controllabile, vi ha diritto di cittadinanza. L'antico sapere che sorregge l'esistenza di Nane Oca si confronta *vis à vis* con l'immagine riflessa (in quanto comunque rappresentata) della realtà contemporanea. L'incapacità di riconoscere come 'vera' quella forma di conoscenza basata sulla parola, nella quale ragione e immaginazione cooperano sempre all'unisono, caratterizza infatti un quotidiano che, seppur straniato, ci è molto familiare: se eliminiamo il senso di incredulità e di bizzarria di cui voce e modo del narratore e dei personaggi del Pavano Antico caricano la rappresentazione, il mondo della cronaca assomiglia molto alla nostra società, con le sue spietatezze pragmatiche e i suoi meccanismi narcisistici e competitivi di interazione sociale. Vi si possono riconoscere gli eventi determinanti della storia recente, dagli attentati dell'undici settembre, alla strage di Beslan. Nel mondo della cronaca, l'esistenza è sottoposta coerentemente all'im-

placabile dialettica tra razionale e irrazionale che segna la modernità. Lo straordinario è bandito, oppure è relegato nella sfera della follia, della demenza o, appunto, dell'infanzia biologica:

- È la negazione del Mondo Magico, - disse il Salbégo.
- E del mondo selvaggio, - disse l'Uomo Selvatico seduto sul tiglio.
- E del Pavano Antico, - disse Gallinaro. (LO 40)

In questo contro-mondo, il fantasma, cioè l'immaginazione mediale o la fantasia indotta dalla parola (poetica), è confinato in un ambito di pura astrazione rispetto alla tangibilità della cronaca: caratteristica dei matti, dei disaffiliati, dei reietti, oltre che di alcuni scrittori, dei sognatori e dei veggenti, segno distintivo dell'esclusione sociale o, talvolta, di una sensibilità appena tollerata, fonte di storie d'evasione o di 'dopolavoristico' diletto, entro modalità previste e sovrintese dalla logica produttiva e passivizzante della realtà capitalista.

Non per caso, Nane Oca viene giudicato strano da quasi tutti gli interlocutori che incontra nel lungo viaggio a tappe che lo vede attraversare per intero i continenti. Appena approdato nella «stranominata Ammerica» (LO 101 e ss.), per esempio, Giovanni incontra la giovane Emily. Il dialogo tra i due è particolarmente indicativo:

- Io mi chiamo Emily, - disse la giovanetta. - E tu?
- Giovanni, - disse Nane Oca.
- Sei romantico? - disse Emily.
- Sì, - disse Nane Oca. - E tu?
- Romanticissima, - disse Emily.

Era bella, magra quanto basta, con gli occhi azzurri e i capelli biondi.

- Ti piace guardare la luna? - disse Nane Oca.
- Moltissimo, - disse Emily.
- Lo sai che c'è andato il cavallo bianco? - disse Nane Oca.
- Il cavallo bianco? - disse Emily.
- È un cavallo del Pavano Antico che parla e vola, - disse Nane Oca.
- Ah! - disse Emily.
- Ti piacerebbe andare sulla luna? - disse Nane Oca.
- Con l'astronave? - disse Emily.
- Col zan zafaràn, - disse Nane Oca.
- Zan cosa? - disse Emily.

[...]

- Sei strano, - disse Emily. - Hai qualche problema di psiche? (LO 101-2)

Nonostante sia «romanticissima», Emily non sembra credere né al cavallo bianco, né alla formula magica zan zafaràn che permette a Nane Oca di viaggiare ovunque voglia. Sulla luna si va solo con l'a-

stronave. Nel mondo della cronaca, come si capisce, rischia di spezzarsi l'incanto di quella lingua che precede il discorso e ogni significato, qui rappresentato dalla formula magica, quasi in *petèl*, con cui si attiva quella specie di teletrasporto magico. Le parole valgono per il loro significato, e cioè per la loro capacità referenziale, smarrendo ogni rimando alla dimensione sorgiva e infantile che ne definisce in verità il potere creatore. Nella cronaca, in altri termini, l'amore-ricerca del Pavano Antico è scisso nelle due componenti che caratterizzano il sentimento nella nostra contemporaneità, e che determinano una forbice esistenziale aperta sugli estremi della perversione, da un lato, e della perenne frustrazione, dall'altro. L'avventura nel lato oscuro è quindi esplorazione di questi due estremi.

Perciò la preoccupazione dello stesso Guido e la sua difficoltà nell'organizzare il racconto appaiono del tutto giustificate:

- Come vedete, - disse il Puliero, - in questa nuova storia c'è molto rischio. E non so proprio come salvaguardare Nane Oca. Il romanzo potrebbe sfuggirmi di mano, come già accadde a narratori molpiù bravi di me che furono travolti dai loro personaggi. (LO 104)

D'altra parte, anche alcuni dei personaggi del magico mondo si mostrano stranamente dubbiosi sulla riuscita dell'impresa, in più di un'occasione. Per esempio la vecchia che compare nelle fasi iniziali del racconto, e che dona a Nane Oca gli strumenti necessari per affrontare la propria sfida (le parole magiche per viaggiare e il baco d'oro), afferma nel primo dei dialoghi decisivi della narrazione che «il Puliero, uomo fantasioso, sta cercando di inventarmi come personaggio decisivo nella nuova avventura del lato oscuro. Ma non so mica se ce la farà» (LO 48). E così anche il coro dei personaggi del Pavano Antico nutre un'inedita paura del lato oscuro, che distingue nettamente questa cantica dalle tre che la precedono. Addirittura lo stesso autore-personaggio Liàngoiu Biascà a un certo punto della vicenda dubita della propria fantasia:

- Non si finisce mai di imparare dalle bestie, - disse Nani Maio.
- Però, - disse l'autore (io), - non esageriamo: le bestie di cui si parla nelle storie di Nane Oca sono immaginarie, mica vere.
- Si vergogni, - disse lo Scarbonasso Serpente. - Noi siamo vere quanto e più di lei, signor barbalache. Come disse una volta dei suoi personaggi quel drammaturgo Pirindillo, anche lui premio Nobel come il Puliero.
- D'accordo, - disse l'autore (cioè io). - Ma sapeste com'è difficile tenere in piedi queste vostre storie per dargli un po' di realtà. (LO 143)

Nonostante la difficoltà di Guido e il pericolo cui Nane Oca è esposto, la vicenda prende presto le sembianze di un percorso consoci-

tivo: si capirà soltanto alla fine il perché. Il viaggio di Giovanni si richiama a ciò che una volta Gilles Philippe ha definito come «paradigma geografico» del *roman philosophique*, ovvero sia l'osservazione dello spazio nel «quadro di descrizioni romanzate di popolazioni lontane o immaginarie» (Philippe 2013, 68), e, per converso, nell'ottica di lontani visitatori chiamati ad analizzare luoghi per noi più comuni. Solo che, nel caso di Nane Oca, questo sguardo incrociato coinvolge il rapporto tra due mondi ontologicamente conflittuali. Così nei diversi dialoghi che Nane Oca intraprende nel corso delle sue peripezie, il lato oscuro appare semplicemente come il marchio ineluttabile del mondo della cronaca, con una pericolosa sovrapposizione tra i due aspetti, che sembra confutare, quasi come nel *Candide* di Voltaire, qualsiasi principio ottimistico. Se il male degli uomini fosse connaturato alla realtà della cronaca, la frattura con il mondo del Pavano Antico non potrebbe più ricomporsi, nonostante l'impresa di Giovanni. Simbolo di tutto ciò è allora il denaro, che, difatti, viene scambiato da molti personaggi della cronaca per ciò che Nane Oca chiama il «re del mondo». Il denaro, indiato, reso onnipotente dalla borsa, e di cui il crimine non è altro che un fedele esecutore o un volenteroso carnefice, spinge ad amare il male per il proprio, egoistico bene.

Eppure, nel suo viaggio nella cronaca, Nane Oca non incontra soltanto il male ispirato dal Dio denaro. Dall'America del giornalista John, il quale crede fermamente nella possibilità di dire la verità, all'Africa di Nane Oca nero e del saggio filosofo Ambadebà, che spiegano che «la realtà è furba, e scappa sempre» (LO 132) e che i fatti dipendono da come li si guarda, all'Asia di Anello Mancante e della Grande Anima, che insegnano i misteri del rapporto tra il passato e il futuro, Giovanni conosce la complessità del mondo e la resistenza al male esercitata non soltanto da esseri straordinari ed eroici, ma anche da uomini più che normali. Così l'intero cammino nel lato oscuro, alla ricerca del re del mondo, è infine funzionale alla più importante delle scoperte: il mondo della cronaca e il Pavano Antico sono uniti e comunicanti, ed anzi sono, in un certo senso, la stessa cosa. La testa del Pesce Cavo, delle acque mitiche, coincide infatti con l'estremità inferiore di quel mostro evocato sin dall'inizio del racconto, cioè il Leviatano che è l'approdo ultimo dell'eroe del Puliero. Tocca proprio ad una figura altamente simbolica come Fiore, lo spazzino che Giovanni incontra nella parte finale della sua storia, assolvere alla funzione di re del mondo, e converrà tenere bene in testa questo nome parlante:

accanto a me vedete un uomo di mestiere spazzino. Cantava pulendo le strade e gettando immondizia nella bocca del Leviatano.

«Ma come, - gli ho detto, - sei felice e canti mentre fai questo brutto lavoro?».

«Sono felice perché pulisco il mondo, - mi ha detto. - È un lavoro bello il mio».

E allora ho pensato: «Ecco chi fa il bene - e lo fa per la gioia del bene. Per dar gioia al bene». (LO 201)

E Fiore, novello Virgilio, sarà la guida di Nane Oca all'interno del Leviatano, in un percorso che rinsalda in uno i due mondi sin qui pensati in opposizione tra loro o come l'uno il rovescio dell'altro. Terminato il viaggio nella bocca del Pesce Cavo, Giovanni rientra dalla cronaca nel mondo fantasmatico del Pavano Antico, nascendo due volte, dunque, come dice don Ettore il Parco, al momento del ritorno dell'eroe. Così come la realtà dell'evento e il racconto del Puliero non si distinguono più (LO 197), perché non solo dall'immaginazione è possibile accedere alla realtà, ma pure dalla realtà si può rientrare nell'immaginazione, di modo che le due dimensioni si sostanzino l'una con l'altra, riabilitando la dimensione dello straordinario nella cronaca e dell'ordinario nel Pavano Antico. Così anche il bene e il male sono da pensarsi in un rapporto reciproco, poiché perfino il male, tutto il male che Nane Oca incontra, tra attentati, stragi, omicidi, furti e stupri, può servire alla fine per il bene: entrando nella bocca del Leviatano, la spazzatura del mondo della cronaca riesce infatti dalla bocca del Pesce Cavo, per farsi dominio della fantasia e della poesia. Quella spazzatura può tradursi in immagine, suono e parola del mondo che si regge, per forza di fede, sull'amore mediale e fantasmatico per l'infanzia dell'uomo. Qui, grazie alle storie narrate dal Puliero, giustamente insignito del Nobel dall'accademia di Svezia, il linguaggio resta il luogo dove l'esperienza si fa verità. Qui ogni fine, ogni apocalisse, è un nuovo inizio, come si dice dopo la Straordinaria recita della Fantastica compagnia Dilettantistico Amatoriale della Commedia della fine del mondo, che costituisce il secondo intermezzo. E soprattutto qui, prima di essere un significato, la stessa parola da cui tutto nasce, quella parola che borbotta ancora informe dentro il Leviatano, si fa immagine e musica, come nel canzoniere ricamato di Rosalinda, con cui l'amata contraccambia, nel primo intramezzo, le poesie del *Fioreto* avute in dono, in precedenza, dal Puliero. La parola è allora pensata come ricamo, che permette all'amore di fiorire, crea, letteralmente, immagini fatte di scrittura, di calligrafia, come nella tradizione nobile e marginalizzata del carne figurato e delle *technopaegnia*, da Simia di Rodi a Baldassare Bonifacio, dagli *Juvenilia loeti* al celebre *Coup de dés* mallarmeiano, dai *Calligrammes* di Apollinaire, fino alle tavole parolibere futuriste: «mio amore, mio fior di vento» scrive Rosalinda ricamando nella pagina bianca con le sue parole il profilo dantesco del Puliero «ecco il mio canzoniere per te: | mentre il tuo viso ricamo lo sento | il Dio amore fiorisce in me» (LO 52). Seguono altri venti ricami che si concludono con una rosa: «Del mio nome ecco la rosa | che qui ricamo Gui-

do per te | ancor giovinetta fui d'altri sposa | ma tu soltanto sei fiore in me» (LO 72). E non di meno queste immagini sono suoni e si fanno musica, perché le arti sorelle, come diceva recentemente il padre degli studi di cultura visuale, Tom Mitchell, sono in realtà sempre state un trio, e la letteratura potrebbe essere correttamente considerata come la sorella mediana o mediatrice tra la musica e le arti visive. Così, nel finale, per esempio, «Maria la Bella con l'arpa, Celeste lo sposo con la viola pomposa e Giovanni col violino cominciano a suonare. E tutti cantano, e come partitura seguono le stelle» (LO 217). Tre sorelle omozigote, che occupano un medesimo *continuum* espressivo, e che solo il grande gioco del teatro, come Giuliano sa bene, è capace di sintetizzare a dovere. Un teatro che si fa dimensione assoluta dell'infanzia dell'uomo, luogo della resistenza e dell'immaginazione, rappresentazione sintetica di quell'incorruttibile divinità dei bambini che è il gioco.

Ai cinque sensi, con cui si esperisce il reale, l'ultima avventura di Nane Oca ci ricorda di unire sempre il sesto senso, cioè l'*usmare*, l'annusare col naso e con l'anima, in una salvifica riconnessione di quotidiano e straordinario, di esterno e interno, di fine e inizio, di bisogno e desiderio, in una sutura capace, in altri termini, di riscattare l'uomo da quell'espropriazione dell'esperienza che lo intrappola nell'insoddisfazione permanente, secondo un meccanismo ciclico e ripetitivo di apatia e cinismo. Cos'è il male, del resto, il male che Nane Oca incontra nel mondo, se non questo stesso meccanismo? E l'amore non è forse la risposta al male della cronaca del mondo? Così, questa riunione dei due mondi, trova perfetta allegoria nel parallelo tra le due partite di calcio che conclude la narrazione. La partita tra l'Accademia di Svezia e il Ronchi Palù che ha luogo nel Pavano Antico si rispecchia nell'immagine di quella, pur mitica, ma reale, tra il Fatal Taurino e la Pavante Squadra, partita del mondo della cronaca, tra il Grande Torino, che poco dopo troverà la propria tragica fine sulla collina di Superga, e il Padova. Un mitico 4 a 4, andato in scena domenica 20 febbraio 1949, cui Giuliano Scabia assiste, da ragazzo, e che, molti anni dopo, da Liànogiu Biascà, riconsegna, attraverso la Memoria, madre di ogni musa, alla nostra immaginazione, in un'armonia tra fantasia e realtà da usare come arma contro il male:

- Come possono gli uomini essere cattivi quando esistono tali armonie? - dice Leonino, l'aviatore.
- Bisogna lasciarsi incantare, - dice Maria la Bella.
- E intonarsi con la musica delle stelle, - dice Celeste lo sposo.
- E godersela, - dice la Lumaca Imèga.
- E lupeggiare di godimento, - dice il Lupocane.
- E regnare bene, - dice il Re di Svezia.
- Maria la Bella, Celeste lo sposo e Giovanni, perché non improvvisate un trio? - dice l'autore (io).

- Sì, - dice Celeste lo sposo. - Anche in vista di nuove avventure.
- Viva le avventure! - dice l'asino del Pedròti.
- Viva il Pavano Antico! - dice il Re di Svezia.
- E viva coloro che ci hanno seguito fin qua! - dice Guido il Puliero.
- E viva l'amore, - dice Rosalinda.
- E il lato oscuro, - dice Nane Oca.
- E il lato chiaro, - dice Giostrina.
- E così sia, per omnia saecula, - dice don Ettore il Parco. - E adesso, musica! (LO 216)

Bibliografia

- Agamben, G. [1979] (2001). *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.
- Fauriel, C.-C. (1846). *Histoire de la Poésie Provençale*, vol. 1. Paris: Labitte.
- Mancini, A. (2016). «Baedeker per le Foreste Sorelle». Vallortigara 2016, 59-72.
- Paccagnella, I. (2016). «Il pavano e il padovano di Nane Oca». Vallortigara 2016, 41-57.
- Philippe, G. (2013). «Romanzo e filosofia». Dolfi, A. (a cura di), *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*. Firenze: Firenze University Press, 61-72.
- Scabia, G. (1990). *In capo al mondo*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (2000). *Lorenzo e Cecilia*. Torino: Einaudi.
- Scabia, G. (2016). *L'azione perfetta*. Torino: Einaudi.
- Tamiozzo Goldmann, S. (2016). «Introduzione». Vallortigara 2016, 15-18.
- 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>.

