

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

# «Una minestra riscaldata»? Il gioco della ricorsività nel ciclo di Nane Oca di Giuliano Scabia

Angela Borghesi

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

**Abstract** References to proverbs and popular sayings occur over and over in Giuliano Scabia's Nane Oca tetralogy, and several warn against repetitions and things which go on for too long. These passages provide an opportunity to analyse how Giuliano Scabia employs recursive patterns in his work, both inside the same novel and between different novels: a reasoned and structured use, sustained by the awareness that repetition plays a crucial role in aesthetic experience, which, for its part, is rooted in children's games.

**Keywords** Giuliano Scabia. Nane Oca. Proverbs. Narrative structure. Recursivity. Repetition. Children's games. Gianni Celati. Lewis Carroll.

Chissà come sognava Anna Brichtova,  
a cosa sogni tu, e come vedete  
il mondo voi bambini. Lo troverete,  
fra i vostri giochi, il gioco che ci salvi?  
Noi tutti lo speriamo  
guardandovi dormire  
(Pusterla 1994, vv. 25-30)

«I proverbi [...] a volte sono stantii e vecchi come il cucco, a volte sono profezie» (LO 137), dice la civetta che, a casa di Guido il Puliero, insieme ai molti altri personaggi è in ascolto delle (forse) ultime avventure di Nane Oca. In questa battuta del volatile, non per nulla caro ad Atena, sta *in nuce* una delle principali dinamiche narrative della saga di Giuliano Scabia: sentenziosa anch'essa, poggia su una locuzione che implica insieme ricorrenza e rivolgi-

mento. Tutto il ciclo narrativo è giocato su questi movimenti che rivelano, a ben guardare, un'attitudine costruttiva in linea con l'istanza filosofico-esistenziale promossa dall'opera.

Di proverbi e modi di dire sono ricchi i quattro volumi dell'epopea ambientata nel Pavano Antico, microcosmo agrario e contadino, magico e mitico. Tant'è che, nella seconda anta del politico, a scandire l'almanacco dei sei mesi della *quête* innescata dalla sparizione di suor Gabriella - novella Proserpina rapita da Zio Ade nel «mondo sottocui» - insieme a santi, feste comandate e fasi lunari ricorrono anche quattro motti proverbiali. «Proverbi, modi di dire, sopra nomi: da dove sorgete?» (LO 161), si chiede a un certo punto «l'autore (io)»; e il Beato Commento rimarca: «cosa vogliono dire, sotto sotto, gli antichi modi di dire?» (FS 181).

Tra i numerosi elenchi di gusto epico che pennellleggiano il racconto, esemplare è quello snoccolato da «io l'autore» quando, scagionato per l'evidenza dei fatti dall'accusa di ippicidio del cavallo Saetta, *coram populo* confessa le ragioni del furto del manoscritto delle *Foreste sorelle*:

- O popolo, - dissi. - Stavate dunque per credere, tutti tranne forse suor Gabriella, che io fossi, oltre che ladro, assassino. E ne avete motivo. Perché a volte la destra non sa quel che fa la sinistra, a ogni poeta gli manca un verso, a caval donato non si guarda in bocca, torto e ragione non si tagliano col coltello, in ogni male c'è anche un bene, anche gli dèi hanno i loro difetti e Dio a volte si arrabbia e dà fuori di matto. Di perfetto non c'è niente tranne l'imperfezione. Anche l'infinito è bugiardo perché si sono scoperti molti infiniti. (NOR 104-5)<sup>1</sup>

Oltre a rinviare all'idea di imperfezione, queste ed altre espressioni giocano sulla compresenza dei contrari, procedimento caro all'invenzione umoristica. Ad esempio, Toti Scialoja, che con il nostro ha in comune esordi neoavanguardistici nel Gruppo 63, a colpi di poesia scrostava via da proverbi, modi di dire e metafore d'uso quotidiano la morchia del logoro con straniamenti nonsensistici. Scabia da un lato ripara al loro depotenziamento operato dall'abitudine riattivandone la carica sapienziale, dall'altro le rovescia erodendone l'ambizione universalistica. Così, riandando a questo elenco col senno di poi, accade di riconoscere nel proverbio «in ogni male c'è anche un bene» uno dei motivi-guida che la saga, nella sua quadruplici ripartizione, si incarica di sostenere, dimostrandone la fondatezza e restituendogli intero il suo portato di senso - l'aura profetica, appunto. La dialettica tra male e bene trova infatti nell'ultima anta, *Il*

<sup>1</sup> Cf. anche la precedente stringa in NOR 95.

*lato oscuro di Nane Oca*, una sua sintesi nella morale che Giovanni trae dall'incontro con Fiore, lo spazzino «re del mondo» felice di pulire l'immondizia e le brutture altrui, e convinto della bellezza del suo lavoro svilito da tutti:

Com'è bello, attraente, il male: si camuffa da bene, inganna, stravolge la mente. Ma anche lui alla fine aiuta il bene perché ne mostra la necessità. (LO 201)<sup>2</sup>

Sintesi per altro già iconizzata dalla corda che lega il Diavolo al suo Angelo nell'azione del 1979 e ora oggetto di uno dei molti gesti di contaminazione e riuso cari a Scabia: la coppia indivisibile appare a Giovanni in «una foresta di altissimi faggi» (LO 114), a ripetere in chiave di racconto il duello danzante che ebbe tra le sue quinte teatrali le colonne arboree dei boschi casentinesi e a richiamare al contempo alcuni capisaldi della riflessione poetica della prima *Lettera a Dorothea* (Scabia 1982, 30-5).

Per rifondare l'aura profetica del proverbio popolare è convocato persino William Blake, il sublime visionario dei *Canti dell'Innocenza e dell'Esperienza*: l'ipotesto, tutto da indovinare nelle cantiche precedenti, emerge in piena luce in quest'ultima. L'incontro mirabile di Giovanni con l'Agnello Sacrificale e con la magnifica Tigre del Bengala, che recita *Tyger! Tyger! burning bright*, replica l'inquietante simmetria della creazione proposta dal poeta inglese, benché i due animali ricorrono in sequenza rovesciata (prima la tigre e poi l'agnello) e con la cifra propria dell'inventiva scabiana: lo spassoso agnello parlante un improbabile bolognese ne è solo un segno. Così, al termine della lettura, il Biocorno può commentare: «A me sembra [...] che nei versi della Tigre ci sia una profezia» (LO 156).

Non pare, dunque, bizzarro che sia il narratore interno di primo grado (io l'autore) sia quello di secondo grado (Guido il Puliero), nell'ambascia di dover dar seguito alle loro storie, ricorrono a modi di dire frusti quanto vulgati. Per altro, l'intera opera si incaricherà di smentirli o ridimensionarli: la sentenziosità proverbiale verrà smusata, arieggiato l'odore di stantio che ne promana, e apparirà nel vivo della pratica scrittoria che la massima non ha valore assoluto, e che si può verificare anche il contrario. Giusta, dunque, l'osservazione di Davide Colussi: l'intera quadrilogia pare all'insegna della compresenza dei contrari, ribadita com'è dalle frequenti occorrenze di locuzioni quali «sì e no», «falso e vero» ecc. (vedi saggio di Colussi in questo volume, p. 38).

Siamo sulla soglia di due delicate congiunture narrative: quando si propongono al pubblico *Le foreste sorelle* (2005), a distanza di una

<sup>2</sup> La questione è già posta in NO 65.

dozzina d'anni dal primo libro, e quando, un decennio dopo *Nane Oca rivelato* (2009), a trilogia che par compiuta e segnata dallo stigma dantesco della ternaria divisione in cantiche, si rilanciano le avventure del giovane eroe pavano con l'inatteso *Il lato oscuro di Nane Oca* (2019).

In entrambi i momenti, i dubbi sull'opportunità di raddoppiare e poi di estendere a quattro i battenti del politico investono le auto-risultanti narrative. Questa la prima occorrenza:

Mentre venivo qui, – disse il signor Bet – ho sentito come non mai il desiderio affiorar gentile della continuazione di *Nane Oca*.

È pronta, – disse il Puliero – ma temo suscitare delusione. Spesse le continuazioni sono minestra riscaldata.

A parte che certe minestre come la ribollita sono buone proprio perché riscaldate, – disse il signor Bet – ritengo che alcune seconde parti, come l'*Odissea* dell'*Iliade*, il *Don Chisciotte Segunda Parte*, il *Pantagruelle* del *Gargantua* siano addirittura migliori delle prime. (FS 21)

Poche pagine più in là e con la stessa metafora domestica, anche Rosalinda fa sua la preoccupazione dell'amato fioraio-scrittore che, seppur divertito e immemore di aver per primo manifestato tale perplessità, dichiara di cestinare il lavoro nel caso non superi la prova di tenuta della lettura ad alta voce per gli amici:

È l'alba del giorno in cui alla sera leggerò *Le foreste sorelle*.

Speriamo che non sia minestra riscaldata, – disse Rosalinda.

Il Puliero rise e disse:

Come la fate lunga con questa minestra riscaldata. Se non ti piace butta via tutto. (FS 33-4)

L'ipotesi distruttiva non si avvererà, il gradimento degli astanti (con la solita eccezione di don Ettore il Parco) sarà in fine assicurato, benché l'ascolto delle nuove e forestali avventure di Nane Oca debba attendere la risoluzione del caso della misteriosa sparizione di suor Gabriella e noi, lettori esterni, dovremo addirittura aspettare la pubblicazione posta in coda al terzo tomo – vero libro nel libro – e finanziata dal Parco, che nel frattempo si è ravveduto.

Si noti tuttavia quanto la verifica sul campo della lettura ad alta voce rispecchi *in toto* la pratica attuata nella realtà, più volte dichiarata da Scabia, per saggiare la riuscita del testo prima di affidarlo alla stampa. Ma questo non è che uno dei rispecchiamenti nella finzione di procedure scritte proprie dell'autore il cui nome appare sulla copertina dei volumi di Nane Oca, egli pure pavano d'origine, ancorché domiciliato a Firenze.

Perplesso sulla necessità di un quarto tempo narrativo è pure «io l'autore», che nel *Prologo*, travestito da bestia per «meglio osserva-

re le misteriosità del mondo» (LO 7), si imbatte nel Pesce Cavo della Fossona. La mitica figura lo sollecita a proseguire il racconto suggerendogli l'idea di indagare il lato oscuro del giovane eroe. In questo primo dialogo la metafora domestica della minestra riscaldata usata da Guido il Puliero e Rosalinda è sostituita da un proverbio altrettanto abusato:

- Non sei tu dunque l'autore dei famosi libri di Nane Oca? - disse il Pesce Cavo.
- Sì, - dissi. - Benché vilipeso da don Ettore il Parco sono l'autore, e pure insignito di premio Nobel, benché finto.
- E avresti finito le storie e concluso le avventure lasciando i tuoi rari ma immortali lettori e fan a sospeso? - disse il Pesce Cavo.
- Ogni bel ballo stufa, - dissi. - Cosa c'è di più profondo del silenzio? Com'è bella una pagina bianca senza scarabocchi. E poi cosa manca alla storia in trilogia di Nane Oca?
- Manca, - disse il Pesce Cavo, - il racconto del lato oscuro.
- Il lato oscuro? - dissi. - Che cos'è?
- Sei autore e non lo sai? - disse il Pesce Cavo. - Prova a meditare. Dopo un po' che meditavo dissi:
- Mah! (LO 7-8)

Come la precedente e più popolare espressione culinaria, anche il detto di area veneta «ogni bel ballo stufa», che ritornerà poi in bocca di Nane Oca a confronto con il giovane assassino americano (LO 103), mette in guardia contro il rischio della noia, dell'eccesso della ripetizione, della riproposizione al palato del medesimo gusto. Potremmo commentare, con una variante: il troppo stroppia, o stucca. Scabia sembra invece voler sfidare questi proverbi e il connesso pericolo di disamorare i suoi fan imbandendo loro la 'solita zuppa'.

«Vediamo come se la cava il Puliero con questo naneocume che non finisce mai» (LO 95), è la battuta provocatoria di don Ettore alla ripresa del *filò* di Guido dopo i due intermezzi del *Canzoniere ricamato* da Rosalinda e della *Commedia della fine del mondo*. Da par suo, il parroco coglie in un colpo solo un doppio bersaglio: l'ennesimo *sequel* pone problemi non solo sul piano della ricezione, degli effetti della lettura sul pubblico, ma anche su quello della gestione narrativa.

Ecco, dunque, il ricorso a frequenti esternazioni di *impasses* scritte da parte delle due figure autoriali, che nel terzo e quarto volume della saga sono affidate a frasi quali «non sapevo più come andare avanti», «non sapevo come fare» *et similia*,<sup>3</sup> con il conseguente

<sup>3</sup> Cf. LO 13, 104, 109, 113, 137; NOR 11 e 54-5. A dubitare della riuscita sono anche personaggi come la Musa (FS 27), la vecchia (LO 48) e don Ettore che non risparmia critiche pungenti alle trovate autoriali (LO 100).

intensificarsi delle invocazioni a muse, fate, poeti e alla luna.<sup>4</sup> Certo, in linea con le tendenze metanarrative novecentesche, tali momenti servono anche a raccontare il modo di raccontare, a tematizzare l'atto compositivo mostrandone genesi e difficoltà. Da qui la messa in evidenza dei ricorsi a un *deus ex machina* o a *escamotages* (LO 45, 170), nonché a ripensamenti e discussioni su cosa avallare e cosa no (LO 117). Nel *Lato oscuro*, dove il fenomeno più si impegna – si assiste persino alla fattiva collaborazione tra i due autori – è notevole l'esordio della prima parte, che fin nel titolo mette in scena il blocco creativo: *Guido il Puliero non riesce a trovare il bandolo della storia (appunti)* (LO 21-2). Il fioraio-scrittore è seduto al tavolo di lavoro e aspetta. Aspetta che le parole fissate qua e là sul foglio sortiscano storie secondo una procedura di chiaro rispecchiamento autobiografico.<sup>5</sup>

Un altro «autoritratto mascherato» (Tamiozzo Goldmann 1997, 78) che mima il gran lavoro di selezione delle varianti e dei sentieri interrotti delle storie di Nane Oca, delle molte pagine non approvate e conservate nell'archivio fiorentino di Scabia, si trova al capo opposto del libro, nell'episodio dello stupro di una gallina dei Grاسبò: capitolo scritto da Guido ma non letto agli amici, e infine scartato perché «fuori dalla logica del Pavano Antico dove uomini e bestie vivono in discreta armonia» (LO 178-81).

Tale motivazione merita un indugio sul passo or ora citato. L'abbiamo lasciato sospeso su quel «Mah!» dell'autore non del tutto convinto dal Pesce Cavo ad affrontare l'indagine del lato oscuro di Nane Oca. A deciderlo sono le ulteriori parole del mitico personaggio:

- Sappi, – disse il Pesce Cavo, – che il mondo della cronaca fuori dal Pavano Antico pullula di lato oscuro. Il quale a raffiche, a nemi, a uragano si riversa anche dentro il Pavano Antico, come nel fatto di Bianca Biròn, o in quello del rapimento di suor Gabriella, o in quello della sangue succhiata al cavallo Saetta.
- Ma guarda, – ho detto. – Che autore da fioretti che sono. Ecco perché nessuno mi considera. Sono proprio macaròn, ingenuo e chierichetto. (LO 8)

<sup>4</sup> Cf. per es. NOR 93; LO 177 e 181.

<sup>5</sup> «Sono nati da parole che avevo dentro di me da trenta o quarant'anni. Sentivo che erano parole-chiave, capaci di aprirmi degli squarci di mondo rimossi. Infatti a poco a poco queste parole, dieci o dodici, hanno cominciato a germogliare, a intrecciarsi, a diventare pezzetti di storia. Questa è stata la tastiera su cui ho cominciato a suonare. Il problema era di trasporre queste parole del profondo (*momón, acque squarotone, Nane Oca* ecc.) in lingua che non fosse solo veneta, e di farne emergere altre. A volte per farle venir fuori andavo in un posto e aspettavo ore. Ma quasi sempre questo 'stare sul motivo', per dirla con Cézanne, faceva uscir fuori segni, disegni, parole, frasi. Che poi naturalmente dovevano essere trascritte» (Imperatori 1993, 25).

Racconta Scabia che l'idea da cui nacque il quarto volume gli venne davvero da un *input* esterno, «per caso». Durante una passeggiata lungo il Brenta con Maurizio Conca, d'un tratto questi gli disse che mancava il lato oscuro di Nane Oca (vedi l'intervista di Tamiozzo Goldmann in questo volume, p. 111). La pressione argomentativa esterna, dunque, rispecchia un dato di realtà: così il Brenta diviene la Fossona, l'amico fotografo il Pesce Cavo, e tutti i dubbi e le difficoltà d'avvio della nuova storia trasmigrano dall'autore in carne e ossa al suo doppio.

Va preso sul serio Scabia quando insiste nel sostenere di essere un «fantastico realista»: nel senso che molti episodi e personaggi della saga di Nane Oca - per usare il verbo a lui caro - germogliano da concrete esperienze, vissute o apprese in prima persona. Così luoghi, parole, personaggi, situazioni, sono trasfigurati in chiave immaginosa, epico-mitica, ma l'ancoraggio a un dato di realtà non viene mai meno. Come per Carroll, anche per Scabia si può parlare di «un quotidiano riscritto e rivisitato» con Nane Oca (Celati 2007, 118). Chiosa il farmacista di Casalserugo: «Tutti i fatti diventano racconti» (NO 96). Parrà rilievo scontato, ma tenere ben presente questo aspetto della poetica scabiana serve a chiunque voglia inoltrarsi con maggior curiosità nell'universo del Pavano Antico per coglierne le plurime stratificazioni e godere, a fronte dei molti mascheramenti finzionali, di un doppio piacere ludico. Lo stesso dicasi per gli omaggi letterari: una volta individuati, l'abbassamento parodico del modello li fa riverberare di nuova luce. In compenso il lettore ingenuo, specie quello estraneo all'ambientazione veneta, potrà contare sulla potenza attrattiva del mistero, sempre alimentato e contrappuntato dal registro espressivo dell'indeterminatezza («non so», «forse», «non si sa mai» ecc.), perché «l'incerto è il bello delle storie, mitiche e non mitiche» (LO 176).

Nel passo sopra citato si deve por mente anche alla battuta sull'«autore da fioretti» ben commentata dalla successiva terna «son proprio macaròn, ingenuo e chierichetto». La parola 'fioretti' ha tra le diverse accezioni pure quella di sentenza, detto memorabile; ma, giusta l'inflessione ironico-dispregiativa, va qui considerata «quasi un neologismo autoriale». <sup>6</sup> C'è, anzi, in questa *boutade*, la serena consa-

<sup>6</sup> Su questa locuzione, così mi scrive Scabia: «non è di uso frequente, anzi forse oggi, tempo della realtà, è disusatissima: è connessa a infioettare, e la diceva spesso il mio amico boscaiolo Cristiano Contri da Foza, altopiano d'Asiago. Come vedi, ben fuori dal Pavano Antico, ma pur dentro a un'area dialettale fra Trentino e Veneto Centrale: la moglie di Cristiano poi era di Lion, paesellino sito nel cuore del Pavano nostro mitico e non mitico. Credo che l'autore, grande infioettatore, dica 'autore da fioretti' strizzando l'occhio al suo amico e maestro raccontatore, e usi 'da fioretti' in modo originale rispetto al modo del suo amico che diceva 'el varda che fasso fioreti' e distingueva fra il narrare i fatti della vita (l'autobiografia, sia orale sia scritta), e il raccontare le fiabe, che però lui non chiamava fiabe, ma queue, o storie, col titolo: 'quea di Bella'. Le fiabe

pevolezza di Scabia di non rientrare nel gusto dominante del teatro e della letteratura vigente, almeno quella prediletta e sponsorizzata da addetti ai lavori, accademici e non. La svolta «vagante», podistica e boschiva, ha portato la sperimentazione di Scabia ai margini della scena, su sentieri – secondo l'etimo – di-vertenti, extra-vaganti, extra rispetto ai luoghi istituzionali della cultura e ai loro officianti sdegnosi nei confronti di ciò che sa di buoni sentimenti o, a loro avviso, di benevolenza esibita e inconcludente, di ottimismo superficiale e *naïf*, di 'buonismo' – appunto – da chierichetto.

Le parole del Pesce Cavo sottolineano però anche uno dei macro elementi strutturali di ripetizione della saga: nei primi tre libri il motore dell'azione è un fattaccio di cronaca nera. Come l'analogo biblico, anche il paradiso terrestre del Pavano Antico, dove tutti paiono vivere secondo ritmi naturali in un'armonia prossima all'originaria, vede la presenza del male, benché nulla sembri in confronto a quella del «mondo fuori» (LO 200), sia perché la comunità pavana ha fin da subito chiaro che l'antidoto è l'amore, che al male si risponde con il suo contrario, sia perché la lettura delle storie del Puliero corrobora ancor più il loro senso di appartenenza e di fratellanza.

Tuttavia, sono l'assassinio di Bianca Biròn, il rapimento di suor Gabriella e il dissanguamento del cavallo Saetta a muovere l'azione, a dare avvio di volta in volta all'inchiesta, tingendo di giallo il racconto: come recita il testo, l'indagine è l'«anima del capire nel creato mondo» (NO 18). Il modello è il genere poliziesco con relativo scioglimento del mistero. Il paradigma indiziario organizza il percorso narrativo, dapprima scandendo in tre blocchi le letture serali di Guido il Puliero, quindi, venuta meno nel secondo e terzo tempo la soglia tra gli universi finzionali dei due personaggi scrittori, coinvolgendo nella *quête* tutto il popolo pavano e determinando di incontro in incontro gli snodi dell'intera vicenda. La molla del quarto tempo narrativo è certo offerta da un'occasione esterna – il suggerimento del Pesce Cavo – ma l'argomento è del tutto conseguente alle vicende precedenti. Anche nel piccolo eden rurale la guerra è «imperversante»;<sup>7</sup> eppure rimane sullo sfondo e il male, se vi arriva, è episodico, stra-ordinario, è una «raffica» di vento di quell'uragano che è invece fenomeno quotidiano nel mondo della cronaca. Soprattutto, è un male non causato dagli umani: l'assassino di Bianca Biròn è l'Angelo Monco, Zio Ade è il rapitore di Suor Gabriella, e ad attentare alla vita del cavallo Saetta è uno sgraveone massaca-

---

erano pur sempre fioretti, per Cristiano, cioè cose non reali (come quasi tutto il narrazionale e filmumme di oggi) fatte per stare a filò, a passare il tempo. 'Da fioretti' secondo me è un quasi neologismo autoriale Biascaico perché detto ironicamente e un po' ipocritamente in modo dispregiativo».

**7** «Non menarla col Pavano Antico, – disse l'aquila. – Anche là c'è la guerra imperversante» (LO 142).



vai deviato. *E contrario*, ne è conferma anche la già ricordata espulsione dell'episodio dello stupro del contadino ai danni della gallina dei Grassabò.

Nane - nuovo eroe nato da una ex-fata, protetto da un piccolo olimpo di divinità silvane, reso immortale dall'elisir della bottiglia diatreta - è immune dal male. Per capirne la radice dovrà sperimentarlo a fondo nel vasto mondo della cronaca. Infatti, non appena esce dal Pavano Antico dei malviventi gli iniettano il veleno malefico che, solo al termine di un'altra ricerca indiziaria ricca di incontri rocamboleschi sparsi ai quattro angoli del globo, si rivelerà essere «il sugo del mondo umano» (LO 142). L'antidoto è sempre e di nuovo l'amore, incarnato dall'umile e felice spazzino Fiore.

Così gli episodi - sempre seguiti dai commenti del gruppo d'ascolto - si succedono l'uno addossato all'altro senza una particolare gerarchia d'importanza: se ne potrebbero togliere o aggiungere a piacere e indefinitamente. Un procedimento che può ricordare *Alice's Adventures in Wonderland* e quegli «automatismi del desiderio» (Celati 2007, 116) alla base dell'andatura slogata, a zig zag, piena di deviazioni della narrazione di Carroll. Forse agiscono qui alcune suggestioni del lavoro che Gianni Celati fece con gli studenti al DAMS di Bologna nell'anno incendiario 1976-77, e da cui venne la scrittura collettiva *Alice disambientata* (Celati 2007, 68-9). O, più semplicemente, tra i molti grandi nomi della letteratura ai quali Scabia rende omaggio - Ariosto, Leopardi, Baudelaire, Lautréamont, Ruzante, Rabelais, Dante, ecc. - andrà aggiunto anche Lewis Carroll.

Come nella prima *Alice* alle attese e ai desideri fanno seguito le apparizioni, nella saga di Nane Oca ciò che è nominato accade o compare, dal momento che «se è nominato vuol dire che esiste» (FS 81),<sup>8</sup> e che «l'aspettativa, - dice il Puliero - è il tempo in cui si prepara ad apparire l'imprevedibile» (FS 20). Andature narrative che ben si confanno anche a certi dialoghi, i cui ritmi sincopati con battute onomatopoeiche paiono venire dritti dritti dal teatro di burattini e marionette tanto amati e studiati da Scabia.<sup>9</sup>

Allo stesso modo, quel tempo che «si è rotto» (FS 45), che va e viene secondo «il Grande Indriovanti» richiamato dal Beato Commento sulla soglia dell'indagine circa la sparizione di suor Gabriella, e già oggetto del discorso di Guido il Puliero per il finto Premio Nobel, quel «moto fermo, in atto sempre nello stesso posto» (NO 186) che sconfessa «l'apparente moto unidirezionale del tempo» (FS 45), può far venire in mente il crollo delle categorie temporali nel celebre episodio del tè del Cappellaio Matto.

<sup>8</sup> Si veda per es. NO 38; FS 23 e 41; NOR 104 e 130.

<sup>9</sup> Basti come esempio l'incontro di Nane con Alessandro Magno, con quell'onomatopoeico quanto rivelatore «Pichetepàch» (LO 173).

Allora non sarà un caso se tra le seconde parti «addirittura migliori delle prime» non sia annoverata proprio *Through the Looking-Glass*, libro dalla costruzione geometrico-scacchistica prediletto da logici e matematici, in cui nulla succede di imprevisto rispetto alle regole dettate in partenza. Benché i composti lessicali di Scabia possano ricordare le *portmanteau-words* di Humpty Dumpty: quelle parole con due (o più) significati imballati dentro un'unica parola.

L'effetto a elastico, rilevato da Celati quale elemento portante della struttura narrativa di Carroll, in certo qual modo si può intravedere anche in quella di Scabia. Affidato ai rilanci narrativi delle appendici, alle anticipazioni, alle dilazioni e alle reticenze, caratterizza soprattutto la trilogia. Sono macro e micro strutture dell'iterazione che fanno sistema e che il lettore man mano impara a riconoscere come cifra identificativa, e marca edificatoria.

Il tema fondativo del «frammento» si presenta fin da subito, in esordio d'opera: fresco di stesura, il capitolo della battaglia delle Acque Sguaratone che Guido legge a io l'autore e agli amici convenuti per la lettura serale, è capitolo concluso ma di un romanzo le cui parti «sono ancora frammenti» (NO 7). A grande richiesta degli astanti ne verrà di nuovo sollecitata la lettura quando Guido, giunto al punto del racconto dove esso andrebbe collocato, lo vorrebbe saltare per passare al successivo *Frammento della gallina*. Il fioraio-scrittore accondiscende alla richiesta, ma la ripetizione viene risparmiata al lettore reale. Dunque, *Le avventure di Giovanni Oca alla ricerca del momón* sono opera ancora *in fieri* e la bontà del non compiuto, teorizzata a più riprese, può essere così riassunta: «- Che bellezza i frammenti, - disse il signor Bet. - Sono semi di storie» (NO 96).

Nell'ampia costruzione narrativa della saga la campata di rilancio più vistosa poggia sul finale del primo volume, *L'Appendice delle foreste sorelle*, che fin dal titolo aggetta sul secondo tomo edito, ben tredici anni dopo, nel 2005. Come a inizio di racconto, l'autore torna alla casa di Guido il Puliero: vuol sapere che fine faranno i frammenti esclusi dal romanzo di Nane Oca e se è prevista una continuazione. Guido ha in effetti già scritto alcune parti della nuova storia che legge in esclusiva al collega e di cui noi, lettori esterni, pure ci avvantaggiamo. La prima *tranche* mette in scena un altro incontro tra Nane e il professor Pandòlo sulle questioni linguistiche lasciate in sospeso nel precedente colloquio, e che qui - giusta la collocazione in appendice - trovano il loro completamento. Non si tratta propriamente di un'anticipazione delle nuove avventure e non ne troveremo traccia nel secondo volume. Risulterà però presupposto necessario per l'ulteriore e decisiva visita di Nane nel finale del terzo tomo, dove l'illustre studioso spiegherà al ragazzo il significato della parola (*logos*) che tiene insieme tutte le altre e farà l'ultima rivelazione sul suo nome. Tale sequenza, che si giova anche di un ulteriore incontro tra Nane e il professore nel mezzo dell'indagine sulla sparizione del-

la suora alata, è un esempio efficace della struttura narrativa del ciclo che si regge su moduli iterativi, grandi e piccoli, predisposti per un lettore collaborativo, che sappia viaggiare «indriovanti» con agilità e attenzione dentro la foresta dei personaggi e degli avvenimenti.

Effettiva anticipazione è invece l'altro prelievo letto da Guido, il *Frammento delle foreste sorelle*. Nemmeno questo viene ripreso nel secondo volume, tuttavia appare come il naturale antecedente del breve passo d'esordio delle pagine che il Puliero, finalmente, si appresterà a leggere dopo il ritrovamento di suor Gabriella (FS 197). Questa volta, nel perdurante e sottile gioco di rimbalzo tra pubblico finzionale e pubblico reale, la lettura ad alta voce delle *Foreste sorelle* è sì condivisa con tutta la brigata pavana ma sottratta al lettore esterno che, per ora, deve «immaginarselo» da sé. «Tepoimaj-narte» (Ti puoi immaginare) è infatti lo strepitoso nome della prima foresta incontrata da Nane e dal conte Chiarastella, e che con gli altri figura in un elenco offerto a noi esclusi dal rito collettivo: la potenza del nome dovrebbe e potrebbe bastare a sollecitare le nostre capacità fantastiche.

Dopo la grande dilazione rappresentata dall'indagine sulla scomparsa della monaca volante che, in sostanza, occupa il secondo volume e tiene in sospenso la curiosità del lettore rinviando la prosecuzione delle imprese di Nane Oca, la complessa e studiata strategia delle attese prevede ora, per il lettore reale, un altro potente strumento di dilazione: la reticenza. I tre puntini di sospensione («Sono qui per questo, - disse Giovanni...», FS 197) ingoiano tutta la scrittura del Puliero di cui beneficia solo il gruppo di ascolto pavano. A parziale risarcimento il lettore reale è ammesso all'ascolto dell'ultimo cammino boschivo: *La foresta del sole*. È questo il secondo pilastro su cui poggia la nuova campata che rilancia al terzo volume ciò che doveva essere oggetto del secondo. Impietoso, don Ettore accusa l'autore - nel frattempo rivelatosi sotto il nome rovesciato di Liànogiu Biascà - proprio di questo gioco a suo avviso truffaldino:

Eccovi dunque, - dice don Ettore il Parco. - Malgrado sotto falso nome vi riconosco. Ho avuto l'ispirazione giusta a venir qui per incontrarvi e dirvi: truffatore. Intitolare un libro *Le foreste sorelle* e poi non mettercele dentro.

Gli invitati le hanno ascoltate, - dice Liànogiu Biascà. - I lettori, forse meno interessati, non volevo tediare.

Le *Foreste* erano boiate e lei non ha avuto coraggio di sottoporle al giudizio, - dice don Ettore il Parco.

Un giorno, se richiesto, le pubblicherò, - dice Liànogiu Biascà. (FS 210-11)

La pubblicazione avviene in effetti in coda a *Nane Oca rivelato* come libro nel libro, innesto che contraddistingue il terzo volume. Qui tro-

viamo di nuovo anche la *Foresta del sole*, benché stampata con qualche variante e tanto di memo per i lettori.

Benché clamorosa, questa non è l'unica operazione di inserimento di una scrittura 'altra': la quadrilogia ingloba anche le *pièces* teatrali repertorio della Fantastica Compagnia Dilettantistico Amatoriale, che entrano nel racconto gradualmente, in una sorta di crescendo. Nel primo libro ci si imbatte nel resoconto della rappresentazione della «commedia divertentissima in 2 atti», *La foresta infestata*, titolo che già ammicca alle future foreste sorelle. I personaggi, le strofe rimate e la modalità itinerante richiamano alla memoria la 'commedia di stalla' del *Gorilla Quadrumàno* portata di paese in paese, di piazza in piazza dal gruppo degli studenti del corso di Drammaturgia 2 tenuto da Scabia al DAMS di Bologna nel 1973-74. All'inizio del terzo libro troviamo invece la prova boschiva dell'ancora incompiuta *Commedia di orchidee da sangue*; l'autore, nascosto dietro un castagno, assiste estasiato alla *performance* attoriale, si appalesa e illustra alla compagnia il possibile finale in cui Giovanni - l'eroe del libro di Guido - 'naneochizza' gli orchidee e li fa diventare buoni: una pagina in cui i modelli del racconto fiabesco, mitico, epico e biblico si mescolano in un vulcanico brogliaccio. Nel quarto libro si approda al testo compiuto della giurassica *Commedia della fine del mondo* posta nella rilevante funzione di secondo intermezzo. Sia la commedia degli orchidee sia quella dei dinosauri troveranno, insieme ad altri personaggi della saga, una vera realizzazione teatrale nella recente *Commedia olimpica*, messa in scena l'8 novembre 2019 a Vicenza nel magnifico teatro palladiano, in un altro di quegli andirivieni o interscambi di Scabia entro il corpus della propria opera.

Ma la saga è costellata anche da numerose poesie di diversa mano - del farmacista, di Nane, dei due autori ecc. - e dal sistema delle chiose che, inaugurato dagli 'a parte' fra parentesi del primo volume, giunge man mano a organizzarsi nelle note a fondo pagina del Beato Commento. Anch'esse contribuiscono a scandire la narrazione, concorrendo al suo impianto e alla sua tenuta e facendo da contrappeso alle molteplici variazioni inventive. Tra questi materiali di contenimento, che fungono da punti di appoggio per il lettore, hanno un ruolo importante anche i disegni, che non a caso acquistano spazio nel secondo e terzo capitolo della saga, là dove il racconto ha maggior bisogno di appigli mnemonici.

In *Nane Oca rivelato* assolve una funzione coesiva anche la prolessi della *Foresta del paradiso terrestre* in cui si riscrive il finale del racconto del *Genesi*.<sup>10</sup> Un modulo analogo si dà altresì nell'appendice del medesimo volume - preludio di per sé a un possibile seguito della trilogia - dove viene data alla stampa la *Foresta sempre più*

10 Cf. NO 201-3; FS 196-200; FT 58-62.

*estesa*, scritta da Guido all'indomani della pubblicazione delle *Foreste tralasciate*. Il testo coinvolto è questa volta la *Commedia* di Dante: per onorare Nane che pure è giunto da vivo nel regno dei morti, l'Alighieri compone all'impronta un paio di terzine sulla falsariga di quelle famose dedicate all'amore di Francesca per Paolo. Tali giunte e manomissioni non sono soltanto trovate ludiche: insinuano nei due grandi codici della cultura e della spiritualità occidentali un dubbio sulla loro fondatezza. Nel contraddittorio con i due progenitori Dio è costretto ad ammettere di aver peccato di gelosia e li riaccoglie nel giardino dell'Eden dove, appunto, Nane e Chiarastella li incontrano. La loro discendenza, al contrario, non godrà della riabilitazione: gli uomini devono imparare a ricreare in terra piccoli paradisi terrestri. Che è poi lo scopo cui tende tutta l'opera di Scabia. Si ricordino, per esempio, le operine del Paradiso Terrestre del laboratorio con i matti del manicomio triestino, e queste parole di Scabia:

ho provato di qua e di là, dappertutto, perfino in manicomio, a mettere semi di Paradiso Terrestre. Perché ero convinto (e sono) che l'unica cosa da fare (l'unica buona), sia costruire attimi di Paradiso Terrestre. (SI 136)

Gioco forza, anche Dante deve ammettere di aver sbagliato nella sua immaginazione di un aldilà giudicante con un inferno terribile. Inferno a cui è stata condannata per «un bacio d'amore» la misera Francesca che qui accompagna il poeta e - giustamente - se ne lagna. In questo assai laico e un po' pagano regno delle ombre dove tutti, buoni o cattivi, vanno a finire dopo la morte, «nessuno giudica. Il tormento o la gioia vengono dall'essere visti come veramente si è stati. E non c'è rimedio» (NOR 137). Un mondo altro, dunque, dove la finzione viene a cadere e non la si può dare a bere a nessuno, il cuore è messo a nudo e lo smascheramento decreta la serenità o l'angoscia delle anime lì giunte. Un finale ottimistico, da vero ingenuo se non da chierichetto; ma in cui viene in piena luce la personale visione di Scabia, la cifra esistenziale della quadrilogia.

E come si esce dalla foresta sempre più estesa? A Nane basta fare un salto e superare la soglia del mondo di qua, così come sua madre aveva fatto quando da fata volle lasciare il Magico Mondo per amore di Celeste. La trilogia si compie dunque su questo gesto che di nuovo ci riporta all'inizio delle storie di Giovanni, in una circolarità più volte replicata che segna col compasso i punti di congiunzione e di ripartenza.

Ho già richiamato la visita dell'autore a casa di Guido il Puliero in avvio e in chiusura di *Nane Oca*, ma vanno rilevate le ricorrenze ad anello dei due canti posti in capo e in coda alle *Foreste sorelle* cui si aggancia la *Visione notturna* in epilogo a *Nane Oca rivelato*, quelle delle appendici forestali che si accampano nel finale del pri-

mo e del terzo libro, e dei calligrammi poetici del canzoniere fiorito del Puliero al termine del secondo, cui rispondono quelli ricamati di Rosalinda sulla soglia dell'ultima impresa naneochesca. E ancora: con un frammento narrativo di Guido il Puliero iniziano sia il primo sia il quarto volume, entrambi poi terminano con un lungo elenco dei personaggi. Ma si potrebbe continuare con questo gioco di messa in evidenza delle riprese: anelli sempre pronti a riaprirsi di nuovo come in ogni gioco serio.

Di anticipo in anticipo, di dilazione in dilazione, di iterazione in iterazione, la quadrilogia risulta un edificio ben connesso dalla struttura complessa e sostenuta da un importante sistema di congegni retorici e drammatici che scattano a rinnovare la curiosità e il piacere della lettura.

Non è necessario scomodare Freud e il suo scritto «Al di là del principio di piacere» (Freud [1920] 1977), con le considerazioni sulla coazione a ripetere e sul gioco infantile del rocchetto fondato sulla «sparizione e riapparizione», per capire le ragioni di tale sistema narrativo e la vocazione epica che lo anima. Potremmo far riferimento alla nutrita bibliografia sul gioco, sui suoi meccanismi, sulle sue implicazioni. Potremmo citare Benjamin, Fink, Huizinga, Callois... o il Genette di *Figures III*.

Ma ci basta rimanere entro l'opera di Scabia e scorrere *Il bambino d'oro*, accolto nella recente silloge *Una signora impressionante*, per trovare il senso di quest'insistenza sull'iterazione, tra abitudini e ritualità, tra gioco e teatro riportati alla loro origine mitica. E a questo proposito va pur detto come nel ciclo di Nane Oca - e il termine 'ciclo' è qui di una pertinenza assoluta - il recupero della cifra aurorale del racconto operi attraverso un abbassamento retorico e culturale: l'Olimpo classico, benché presente nei molti rimaneggiamenti, lascia il posto o si mescola a una mitologia e a un'epica tutta popolare, dove ancora si avverte la cadenza fatica dei cantastorie di paese, il ritmo dell'oralità. Una maniera che trova nelle strutture della ricorsività il suo motore narrativo, come da sempre accade per il genere epico. In questo scritto decisivo Scabia scavalca la riflessione millenaria che si è addensata intorno al tema per risalire al mito, sorgente narrativa e immaginifica che tutto dice. E sul riuso del mito classico in Scabia rimando al bel saggio, ricco di sollecitazioni, di Laura Vallortigara intorno alla presenza del mito di Kore-Persefone nella figura di Suor Gabriella (Vallortigara 2018).

D'altronde il gioco è motivo cardinale della quadrilogia: s'accampa subito nella grande scena della battaglia delle Acque Sguaratón, con tanto di disegno esplicativo dello «schioccapalle» di legno di sambuco maschio. Ancora, il terzo volume si apre su un altro gioco, quello del «píndolo pindolèche» detto, nella «meravigliosa lingua italiana», della lippa. Due pagine di istruzioni per l'uso con ben tre disegni illustrativi ne dicono la rilevanza. È grazie al píndolo conficcatosi in

un'orma sospetta che i ragazzini trovano il primo indizio dell'indagine rilanciata per la terza volta intorno ai nuovi misteriosi fatti. Sono giochi perduti, semplici e poveri. Primitivi: dell'abilità della banda dei Ronchi Palù nel gioco del «píndolo pindolèche», non per nulla definito «gioco misterico», è detto infatti che «era pari a quella nell'usare l'arco dei popoli selvaggi» (NOR 19). Giochi capaci di farti stare più appresso e in un modo più intenso al momento originario, all'esperienza della prima apparizione, quella che tutti vorremmo ripetere.

Ma sono giochi scomparsi insieme alla libertà di praticarli in spazi aperti, pubblici, giochi di quando il mutamento antropologico della modernità industriale non era ancora avvenuto, e le strade le piazze i campi non erano dominio del «Macchinato Mondo». Così, alla fine dell'indagine, Scabia fa intonare a Nane l'elogio di quel tempo del «gioco beato», parodiando niente meno che la *Ballade des dames du temps jadis* di Villon:

Dove sono i campetti di un tempo  
e le strade ove a calcio giocare  
e tutti i giochi poter praticare  
senza moto motanti motòr? O tempi  
del gioco beato quando ovunque era campetti  
e saccagnare, e sui prati tremare d'amore. (NOR 119)

È solo la prima strofa della poesia che compare anche in esordio al *Bambino d'oro* (SI 57), coevo alla pubblicazione di *Nane Oca rivelato*: «Scampia, 28-29 marzo 2009» recita la data in *explicit*, e il luogo indica da sé l'urgenza del discorso qui condotto. Un discorso di poetica certo, ma ancor più una *Weltanschauung* che innerva tutta l'opera scabiana e fa data almeno dall'avvio del Teatro Vagante, operazione con cui il teatro viene riportato alle sue origini mitiche, ed è rimesso in strada il carro di Tespi.

Come suo solito, Scabia avanza per interrogativi (non va dimenticata la sua formazione filosofica), a partire dalla prima domanda comune a tutti coloro che l'hanno preceduto in questa riflessione. Tuttavia, qui non si chiede che cosa è il gioco, bensì *chi* è il gioco. E, in sinergia, chi è maestro? Il gioco - risponde Scabia - è il bambino. Il bambino quando viene al mondo, ed è l'unico vero maestro perché socraticamente non sa nulla e insieme sa tutto:

sa di dover andare avanti, di dover nascere.  
O morire asfissiato e annegato, o sbucare fuori  
Baussète!  
Baussète: eccolo il seme-germoglio di tutti i giochi.  
Apparire, sparire.  
Nascondersi, farsi trovare.  
Aver paura di non essere trovati.

Rischiare di restare al buio.  
Nascere o morire.  
Baussète! (SI 59-60)

L'apparire, lo sparire, è dunque il grande gioco, il primo e il più pauroso, in senso proprio: il più misterioso. È l'azione originaria di un venire al mondo che è invito al gioco, teatro puro al suo principio. Dioniso ne è il dio fondatore per lo «spettacolare baussète» della sua doppia nascita: il nato due volte – da Semele e da Zeus – per due volte scampato alla morte. Dioniso che rischia di essere incenerito con la madre che lo portava in grembo dal fulmine del padre, ma è salvato da quel padre che ne porta a termine la gestazione. Dioniso è dunque colui che ha passato due volte la soglia rischiosa della morte (fanciullo dalla doppia porta, è un altro possibile significato del suo nome): «un tragicamente illuminato di vita che vince la morte» (SI 63).

Scabia ci ricorda anche come alcune religioni mettano il bambino «a capo dell'anno, fondatore del tempo che verrà» (SI 62), un'intuizione dalla portata di senso analoga a quella del mito greco che vuole Dioniso a capo del teatro oltre che dio ambiguo, selvaggio e ballerino.

D'oro è il bambino, come il sole che ritroviamo ad ogni mattina, che ci esorta a rinascere a nuova vita perché sa rimettersi ancora una volta, continuamente in gioco, in una ripetizione che è ritorno nel luogo da dove tutto è venuto.

Ma non è bene ridurre a questo un testo così pregno, da cui rimpollano continue illuminazioni. Lo indico all'attenzione perché qui sta, come dicevo, molto del senso di tutta l'opera di Scabia:

Credo che il ri-nascere continuo non sia altro che un'azione d'amore.  
Amore del vedere, del percepire, dell'ascoltare.  
Felicità di veder gli altri ballare – e di sentire se stessi ballare.  
È questa, credo, la radice della comunità possibile.  
Del ritorno continuo della cosa comune, del condividere la nascita e la ri-nascita.  
Il teatro, il gioco del teatro, per me è anche questo. (SI 65)

In fondo, tutto sta già nel frammento di Eraclito: «il corso del mondo è un bambino che gioca». E se vogliamo rimettere in piedi – sui piedi ballerini di Dioniso – il mondo, bisogna imparare a «rifarsi bambini». È ciò che Scabia continua a fare e a dirci, di azione in azione, di racconto in racconto: non si deve perdere «il lumino del corpo bambino» (SI 63). Questa è la sua alta e al contempo umile pedagogia.

Nella *Foresta dell'Amore Oco*, Nane e il Conte Chiarastella si trovano davanti un grande uovo che si schiude per lasciar uscire un grande Oco. È il dio Amore che consegna a Nane questo annuncio: «Bi-



sogna sempre ricominciare da capo e rimettere nella vita la voglia d'amore. È il gioco più bello del mondo» (FT 67).<sup>11</sup> O, per dirlo con le parole di Elias Canetti: «Raccontare, raccontare, finché non muore più nessuno» ([2014] 2017, 91).

Il ciclo di Nane Oca, ricominciando ogni volta un'altra volta, è lì a dirci questo. In attesa di riaprire di nuovo il gioco, fin che c'è fiato, e vento e germoglio.

## Bibliografia

- Canetti, E. [2014] (2017). *Il libro contro la morte*. Milano: Adelphi.
- Celati, G. (a cura di) (2007). *Alice disambientata materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*. Firenze: Le lettere. Or. ed.: Milano: Edizioni L'erba voglio, 1978.
- Freud, S. [1920] (1977). «Al di là del principio di piacere». Trad. it. di A.M. Marietti e R. Colorni. *Opere di Sigmund Freud*. Vol. 9, *Opere 1917-1923. L'io e l'Es e altri scritti*. Ed. diretta da C.L. Musatti. Torino: Boringhieri, 193-249.
- Imperatori, G. (a cura di) (1993). «Giuliano Scabia: il mio Veneto». *Veneto ieri oggi e domani*, IV(43-44), 21-5.
- Pusterla, F. (1994). «Visita notturna». *Le cose senza storia*. Milano: Marcos y Marcos, 8-9.
- Scabia, G. (1982). *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla Lettera a Dorothea e seguito da un racconto fotografico di Sebastiana Papa e da un saggio di Ferdinando Taviani*. Firenze: La Casa Usher, 9-36.
- Tamiozzo Goldmann, S. (1997). *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con antologia di testi inediti e rari*. Postfazione di P. Puppa. Roma: Bulzoni.
- Vallortigara, L. (2018). «Nell'abisso del seme. Miti di metamorfosi nelle "Foreste sorelle" di Giuliano Scabia». *Studi novecenteschi*, XLV(96), 345-63.
- Vallortigara, L. (2019). «"Come sipari dietro cui c'è qualcosa". Note di onomastica nel ciclo di Nane Oca di Giuliano Scabia (con un inedito d'archivio)». *Il Nome nel Testo*, XXI, 97-109.

<sup>11</sup> Cf., a questo proposito, Vallortigara 2019, 101.

