

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

I fili del racconto

Tra le «parole cardinali» di Giuliano Scabia

Laura Vallortigara

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

Abstract In the four novels of Nane Oca, Giuliano Scabia reflects on the archetypes that inhabit the deeper layers of the human culture and of his imagination. These images and patterns, such forest, love, adventure, immortality, logos, just to name a few, can be found in the narrative tetralogy as recurring motifs and themes, crafted into the stories of Pavano Antico; these universal images, then, turn out to be “parole cardinali” (‘keywords’), through which it is possible to explore and understand the literary text.

Keywords Literary archetypes. Forests. Immortality. Adventure. Holy Grail. Cosmogony.

Sommario 1 Parole per andare oltre la soglia. – 2 Foresta. – 3 Avventura. – 4 Immortalità. – 5 Metamorfosi. – 6 Una conclusione provvisoria, nel segno di Orfeo.

1 Parole per andare oltre la soglia

In una delle pagine non numerate anteposte al celebre inizio di *Nane Oca* – aperto da quel vibrante e armonico (in senso musicale) «che notte blu scura» (NO 5) – Giuliano Scabia rivolge al lettore un’apostrofe di benvenuto, accogliendolo sulla «soglia» e invitandolo a entrare, a percorrere il racconto.

Il termine ricompare – a conferma della sua gravidanza – anche all’inizio del terzo volume, dove la consueta sintesi dei fatti accaduti nelle precedenti «cantiche» del ciclo è accompagnata da una seconda apostrofe al lettore, con la quale lo si avvisa di trovarsi «sulla *soglia* della rivelazione» (NOR 3; corsivo aggiunto).



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 10.30687/978-88-6969-420-2/008

93

Vorrei partire da qui, dal varcare la soglia, e fare - come il professor Pandòlo - storia di parole: 'soglia' deriva dal latino *solea*, a sua volta riconducibile a *solum*, 'suolo, terreno' ma anche 'pianta del piede', quasi a suggerire l'idea stessa dell'attraversamento, una sorta di invito a compiere il passo decisivo che ci consente di fare esperienza del mistero che si apre al di là di essa.

La portata mitico-simbolica della soglia e il carattere sacro che tradizionalmente connota porte e varchi ben si prestano a designare il racconto come spazio separato, un territorio magico - Magico Mondo - che è «luogo del tutto possibile», come insegna il Puliero nel discorso del Nobel: «un altro mondo», ovvero «nient'altro che il completamento di questo» (NO 185). Come ogni passaggio liminare, anche questo transito non è esente da una certa intrinseca pericolosità: «l'altro mondo» - confessa ancora il Puliero - «mi fa un po' paura. Non ci farà perdere la testa? È difficile, a volte, tornare alla realtà» (NO 185).

Gli avvertimenti sui rischi cui la mente si espone, quando si addentra nell'«incantamento» e nelle finzioni del racconto, ricorrono con frequenza nella tetralogia narrativa: il pericolo è di non saper poi distinguere, con esiti catastrofici, fra realtà e immaginazione, arrivando a fare, come ricorda don Ettore il Parco, «la fine di don Chisciotte e di quegli utopisti rovinamondo e rovina se stessi» (NO 117).

L'immagine della soglia mi sembra poi produttiva anche su un altro fronte, vale a dire quello della scrittura, che in *Una signora impressionante* Scabia definisce come «un atto corporeo», «un agone del corpo con la parte più profonda di noi»: il passaggio (l'attraversamento) sarà qui da intendersi in senso verticale, perché ciò che la scrittura chiama in scena è «un qualcosa che non so», «che sopra-viene da sotto» (SI 27).

Anche l'autore, dunque, è chiamato a varcare la soglia e a intraprendere un viaggio tra le proprie parole profonde, tra quelle «celle mitiche», cioè, che in un appunto conservato presso l'archivio fiorentino Scabia definisce «parole cardinali».¹ Sono i nuclei intorno ai quali è andato sviluppandosi lo scavo paziente della scrittura, con l'ascolto delle voci del mondo sottostante (cf. lo scritto *Chi è la voce?*, T 19-27) e con l'interrogazione mai conclusa degli archetipi sedimentati, in una densa stratigrafia, nel nostro immaginario.

Le parole cardinali («sono parole forti, misteriose», scrive ancora Scabia nell'appunto, «deposte nella mente e forse diverse per ognuno di noi») delineano un percorso che ci conduce oltre la soglia, nel laboratorio della scrittura di *Nane Oca*; tuttavia, va precisato che tali nuclei non sono di esclusiva applicazione o pertinenza narrativa,

¹ Firenze, Archivio privato di G. Scabia, faldone *Lato oscuro di Nane Oca*, Carta ms. senza titolo.

ma attraversano l'intera produzione dell'autore, confermando la sostanziale unitarietà di narrazione, poesia e teatro, declinazioni complementari e ugualmente necessarie di un medesimo esercizio di ascoltazione di sé e del mondo.

Un primo provvisorio elenco, di mano autoriale, comprende lessemi caratterizzati da una notevole densità culturale: tra le sue «parole cardinali», Scabia inserisce *amore, viaggio, fuga, foresta, cavaliere, selvaggio, libro, manicomio, poesia, teatro, cavallo, utopia*, a cui si potrebbero aggiungere almeno *gioco, immortalità, logos, avventure, memoria, bestie e metamorfosi*.

Interrogare le «parole cardinali» significa confrontarsi con immagini, temi e motivi radicati nel profondo del nostro immaginario e confluiti in quello che Tolkien chiamava «il calderone del racconto» che «continua a sobbollire senza interruzione» ([1964] 2000, 35): se ne ricava una sorta di prontuario, ancorché non esaustivo, una traccia con indicazioni di cammino per non perdersi nelle foreste del racconto.

Nelle pagine che seguono, si tenterà dunque di ripercorrere alcuni dei molti fili che si intrecciano in questa saga raffinata e complessa, ponendo attenzione al cospicuo serbatoio di materiali - mitici, antropologici e letterari - che in Scabia non è mai patrimonio inerte, recuperato in modo artificiale o accessorio, come allusione colta, ma che interviene come reagente al livello profondo della scrittura, coniugandosi con le tracce del vissuto e con «l'immaginazione della città Pavessa» (SI 168) nella rielaborazione letteraria.

2 Foresta

Spazio archetipico fondamentale del mito e della fiaba, la foresta è il luogo di un diffuso e ambivalente immaginario collettivo, teatro di prove e di incontri spaventosi, ma anche di percorsi di crescita e di redenzione (cf. Harrison 1992). Nelle fiabe tradizionali è solitamente «fittissima, buia, misteriosa, un poco convenzionale, non del tutto verosimile» (Propp [1946] 2017, 167); spesso l'eroe che la attraversa è chiamato a fronteggiare insidie e pericoli che vi si annidano all'interno e che fanno della foresta il luogo dove avvengono i riti di iniziazione.

È soprattutto nel romanzo cavalleresco medievale, come osserva Boitani, che la foresta verrà investita di un ruolo strutturale e simbolico di grande rilevanza, diventando «spazio dell'avventura, dell'incontro, della perdizione, della follia, dell'inselvaticimento» (2003, 453): l'attraversamento della foresta rappresenta un momento tipico della narrazione, segna l'inizio di ogni avventura.

Nei romanzi del ciclo pavano la foresta è misteriosa, ma non fa mai paura, nemmeno a chi la percorre di notte; è fatata, ma non convenzionale (Scabia vi immagina «faggi, ailanti, castagni, robinie, fras-

sini, tigli, platani», FS 31) ed è animata dagli occhi e dalle voci delle bestie: «quando sono fra queste piante» – commenta Guido il Puliero – «ho l'impressione che tutto, nel vasto mondo, sia in cammino verso qualcosa che è in ogni essere, vivente e non vivente – ma che non siamo in grado di capire» (FS 31).

Nella Pavante Foresta vivono l'Uomo Selvatico innamorato di suor Gabriella e l'eremita Silvano con Elia e le altre spose, e tra gli alberi, celati anche alla luna, Guido e Rosalinda vivono «l'estasi dei perfetti amanti» (FS 53): la foresta è dunque il luogo dove l'amore si manifesta, gaio e senza giudizio, ancorché irregolare e poligamo.

Nella foresta si danno convegno i briganti con il loro giudice condannatore Giuseppe Chimelli e si incontrano il conte Novello e il conte Chiarastella «in abito da caccia, con cappello e fucile» (FS 40); dalla foresta giungono, infine, gli attori della Fantastica Compagnia Dilettantistico Amatoriale, che nel terzo romanzo del ciclo vengono sorpresi dall'«autore (io)» mentre, proprio tra gli alberi, con il bosco come «teatro perfetto», provano *La commedia di orchii da sangue* – e sarà forse con la shakespeariana foresta di Birnam negli occhi che uno degli attori esclama, riferendosi alla scena della battaglia, «è grandiosa. Sembra Macbetto» (NOR 29).

Mi pare poi significativo che il racconto delle *Straordinarie avventure di Giovanni Oca alla ricerca del momòn*, romanzo inedito e frammentato scritto dal Puliero, si apra e si chiuda nel segno della foresta, con un «prologo nel bosco» che introduce Celeste proprio mentre suona la viola pomposa in una radura ai margini della selva, incantando – come Orfeo e come farà Lorenzo, protagonista di *In capo al mondo* (ciclo dell'eterno andare) – «le piante, le bestie e soprattutto le fate» (NO 27), a cui corrisponde, in chiusura, il *Frammento delle foreste sorelle* (NO 201-3) letto dal Puliero all'autore, preludio di nuove (boschive) avventure. Anche il racconto, in questa prospettiva, è una foresta, estesa all'infinito da ogni lato.

Consapevole della densità semantica della *silva*, Scabia ne recepisce la ricchezza simbolica fino a farne spazio privilegiato delle avventure (potenzialmente infinite) di Giovanni e del conte Chiarastella, annunciate al termine del primo romanzo e più estesamente narrate nel terzo tempo del ciclo:

- Questo sentiero proseguendo, – disse il conte, – si arriva lontan lontano alle foreste sorelle.
- Le foreste sorelle? – disse Giovanni.
- Devi sapere, bambin mio caro, – disse il conte, – che dove finisce la Pavante Foresta subito ha inizio una foresta sorella, e di sorella in sorella si arriva in capo al mondo.
- Ma come sono le foreste sorelle? – disse Giovanni.

- Quantomai fate, - disse il conte, - e tutte molto magiche. Ognuna ha i suoi briganti, eremiti, folletti, fate, talvolta cavalieri e bestie le più varie e le più strane. [...]
- O conte Chiarastella e Bragheónte, - disse Giovanni, - portami nelle foreste sorelle.
- Ti porto sì e anche subito, - disse il conte. - Vedrai che castelli, che maghi, che serpenti Scarbonassi e draghi. Nelle foreste sorelle c'è tutto quello che puoi immaginare e anche ciò che non immagineresti mai. (NO 202)

Nelle *Foreste tralasciate* lo scenario boschivo si conferma spazio immaginale assai fertile, teatro di prove e di avventure, di prodigi e di incontri meravigliosi, da Tepoimajnàrte, «mostro respirante», ai poeti appollaiati, a Orfeo, alle vacche beate: da ogni incontro Nane Oca trae un insegnamento, riceve una rivelazione, fino alla *Foresta del sole*, dove, nel ricordo forse della «divina foresta spessa e viva» (*Purgatorio* 28, v. 2) collocata da Dante alla sommità del monte del Purgatorio e dove avviene l'incontro prima con Matelda e poi con Beatrice, a Giovanni appare la madre, Maria la Bella, che lo invita a salire su una barca d'oro - la barca del Sole - che è insieme coppa e culla, un carro del Teatro Vagante che li riconduce proprio là da dove erano partiti e dove gli amici li stanno aspettando.

Il valore simbolico delle foreste attraversate da Nane Oca e dal conte Chiarastella viene confermato dalla loro esplicita e dichiarata appartenenza all'universo dell'affabulazione, come si legge nella *Foresta dove Dio finalmente si svela*:² le foreste sorelle sono «infinite» e «non si finisce mai di andarci» (FT 23), come ci ricordano Giovanni e il conte, perché infinite sono le immaginazioni e le storie che esse contengono o possono contenere. Foresta è allora «anche ogni persona, bestia, pianta, sasso» (NOR 129): tutto è narrazione, teatro di voci che e-vocano e in-vocano, scrive Scabia nel *Tremito*, «logos a cui tutto appartiene» (T 86).

3 Avventura

«L'orizzonte dei racconti è sempre il destino» - scrive Scabia - «pre-stabilito per tutti fin dalla prima parola pronunciata» (2006, 291). In fedele osservanza a questo principio, la prima parola imparata da Nane Oca non può che essere *momón*: «Tu lo troverai sicuramente il vero fa-

² «O foreste del mondo, sorelle abitate dai sogni, tu Foresta Guasta, e tu Foresta Ombrosa, tu, Foresta Ardena, e tu, Giungla Nera, e tu selva d'ogni selva, Selva Oscura: ecco che il conte d'amore e Giovanni sono di nuovo in cammino dentro di voi» (FT 54).

tato *momón*» - assicura infatti Maria la Bella - «È il regalo che ti faccio per fortuna e *destino*» (NO 34; corsivo aggiunto).

La ricerca del magico *momón* rappresenta - nel primo tempo del ciclo - l'obiettivo verso il quale convergono le molteplici «straordinarie» avventure vissute dal protagonista. Lo spazio dell'avventura conoscerà nei volumi successivi un significativo ampliamento, sia nel numero dei personaggi coinvolti (si pensi all'indagine sulla sparizione di suor Gabriella che in *Foreste sorelle* interessa pressoché per intero abitanti e creature del Pavano Antico), che nell'ambientazione: sono pur sempre avventure, ancorché tremende, quelle vissute da Giovanni nel suo «viaggio nella cronaca del mondo» (LO 34). È facile osservare come la struttura dei romanzi risponda ad un principio di addizione potenzialmente infinita: organizzata per episodi e frammenti di per sé autonomi, la progressione della storia è affidata alla ripetizione di uno schema base, secondo il quale il protagonista Giovanni e/o altri personaggi sono coinvolti in incontri dai quali traggono informazioni o insegnamenti.

Applicato, seppur con alcune differenze, nella costruzione di tutti e quattro i romanzi della tetralogia, lo schema risulta maggiormente incisivo nella prima parte del ciclo, dove le diverse avventure vissute dal protagonista si inanellano a suggerire una lettura della vicenda come percorso di conoscenza e di iniziazione.

Tra i materiali attivati nello spazio dell'elaborazione narrativa forte è la componente fiabistica. Uno dei segni più espliciti di questa presenza è l'episodio intitolato *Come Giovanni fu messo nel sacco ma venne magicamente liberato* (NO 45-8).

Il passo rientra nel racconto dell'infanzia del protagonista e si inquadra entro coordinate che appartengono chiaramente al mondo della fiaba: lo rivelano non solo alcuni tratti stilistici scoperti, come l'adozione di formule basate sulla ripetizione, tipiche del genere, come «passettin passettino», «cammina cammina», la riproduzione onomatopeica e accentuata dei passi dell'uomo col sacco («Totòc!»), ma la stessa situazione narrativa, tipica della fiaba popolare, con le sue innumerevoli varianti, da Pierino Pierone messo nel sacco dalla Strega Bistrega, fiaba friulana inserita da Calvino nella raccolta delle *Fiabe italiane*, alla versione toscana della stessa, con il bambino Buchettino, rapito e poi fortunatamente sfuggito all'orco che lo aveva messo nel sacco (cf. Calvino [1956] 1985, fiaba 37).

L'episodio, come detto poc'anzi, appartiene ad una serie di avventure che caratterizzano l'infanzia dell'eroe: Giovanni incontra creature fantastiche (il Lupocane, l'uccello del malaugurio, NO 36-40), viene inghiottito da un mostro marino (il Pesce Baúco, NO 41-5), rischia la vita (*Come Giovanni cadde nel Canal Morto e come fu salvato da Maria Panciadiscucita*, NO 51-4), conquista il suo posto nel gruppo sociale di riferimento (NO 75-7), scopre l'amore: apprende cioè, in una sorta di 'fantastico' tirocinio, quella che Calvino definiva «la

spiegazione generale della vita», in «un catalogo dei destini» ([1956] 1985, 13) che contiene naturalmente anche il suo.

Le carte conservate in archivio presentano, rispetto al quadro che abbiamo appena delineato, alcune significative differenze. Appunti e stesure intermedie documentano innanzitutto un sistema onomatistico non ancora del tutto stabilizzato, che conoscerà aggiustamenti progressivi fino alla scelta del corpus adottato nella versione finale a stampa (limitando qui l'esemplificazione al solo antroponimo di Guido il Puliero, si potrà osservare un'oscillazione tra l'iniziale Barbino Calvi Calvi, «un signore di campagna con molti legami in città», «colto e con una buona biblioteca»,³ l'intermedio Cristiano, soprannome Puliero o Barbino, forse un omaggio all'amico narratore Cristiano Contri, dedicatario di *Nane Oca*, fino al definitivo Guido). I materiali d'archivio rivelano inoltre come la ricerca del *momòn* non fosse l'unico compito affidato «per fortuna e destino» a Giovanni: «Voglio trovare il momòn e la tecia fersora»,⁴ risponde infatti Nane Oca al Lupocane che gli chiedeva che cosa volesse fare da grande. Il termine indica, tecnicamente, una padella per friggere, ma la sua natura di oggetto magico viene confermata dall'uso che ne fa Maria la Bella («la usavo come specchio, quand'ero fata») e dalla sua sparizione; riapparirà, in una fantasmagorica visione finale che chiude il romanzo, in mano a due vecchi «molto gioiosi», «con il viso dipinto di nero», divenuta recipiente per il dolce e fatato *momòn*. Confluiscono qui materiali legati ai riti del Carnevale di Palù del Fersina, nella valle dei Mocheni, visitato da Scabia negli anni 1975-76 e 1988, dove ancora oggi *der bètscho* e *de bètscha* (i due vecchi) compiono l'attraversamento propiziatorio del paese dal maso più alto, Vròttn, fino alla piazza, durante il quale avviene il lancio delle *tece* e la distribuzione della torta magica, benaugurante e ritenuta 'antivipera'. Affondano forse qui le radici dello scabiano *momòn*, divenuto poi il succo delle «foglie dolci e garbine» (NO 141) dell'albero della vita, in piazza dei Frutti, e che in quella prima versione manoscritta è invece rappresentato ancora come dolce, «una torta trapunta di perle che parevano stelle».

Questa breve ricognizione sulle componenti fiabesche della tetralogia non può tralasciare di considerare, almeno per rapidi accenni, l'ultimo romanzo della saga. Nel *Lato oscuro di Nane Oca*, quasi

³ Così lo descrive Scabia in una carta ms. che reca come titolo *Parole roverse* e che rappresenta forse la prima versione di *Nane Oca*: «In una villetta del pavano antico, nel bel mezzo d'Italia/d'Europa, viveva e sempre vivrà il Barbino Calvi Calvi. È un signore di campagna con molti legami in città, colto e con una buona biblioteca [...]. Il Barbino ha 60 anni - è magro, con la barbetta e sogna molto: molto legge e molto scrive, limando e cancellando. Ha un romanzo a cui lavora da anni - e spera di pubblicarlo» (Archivio privato di G. Scabia, faldone di *Nane Oca*).

⁴ Archivio privato di G. Scabia, Carta ms. *Apparizione del Lupocane*.

a voler bilanciare la gravosità del reale, con le sue «trucitremende storie di cronaca» (LO 40), Scabia affida il difficile inizio della narrazione alla levità di un contesto marcatamente fiabesco: vi appartengono la «cassetta di legno sghemba e rovinosa, roscata dalle intemperie» (LO 23), sul margine fra il Pavano Antico e il mondo fuori, e l'incontro con il donatore, la misteriosa e saggia «vecchia» che insegna a Giovanni la formula dello zan zafaràn momón e gli fornisce il magico baco d'oro;⁵ poco dopo Giovanni verrà nuovamente messo nel sacco (LO 37), ma questa volta non potrà contare sull'intervento delle fate e del Salbego. Liberato dai suoi stessi rapitori, i feroci Britola, Brinca e Ocidadò che gli hanno iniettato «il veleno», Giovanni dovrà compiere per intero il suo viaggio nel male del mondo, tra «prove quasi mortali» (LO 27): riemerso, al termine delle molte peripezie, dalla bocca del Pesce Cavo (altro mostro marino!), viene accolto dalla madre che non può che riconoscere, al termine di un percorso di formazione forse giunto a definitivo compimento, che ormai Giovanni è «diventato grande» (LO 198).

4 Immortalità

Le avventure sono, per loro stessa natura, infinite, e infinito - assicura il racconto - è anche il tempo a disposizione dei personaggi della saga e dei lettori, resi immortali dal magico elisir contenuto nella bottiglia diatreta. L'immortalità rappresenta un *fil rouge* che attraversa l'intera tetralogia, vero e proprio archetipo condensato nell'immagine dell'elisir di lunga vita.

Se nel primo romanzo del ciclo l'immortalità viene elargita ai soli personaggi che in piazza dei Frutti hanno gustato le foglie «dolci e garbine» dell'albero della vita, nelle *Foreste sorelle* il dono viene esteso anche ai personaggi del secondo livello narrativo e ai lettori, invitati ad entrare «qui dove c'è il trattino, dove c'è la parentesi» (FS 186).

Con uno scarto ironico Scabia rilegge il motivo dell'elisir legandolo alle proprietà fertilizzanti del letame, vera e propria parola-talismano declinata nelle sue molte varianti dialettali da una bizzarra e profetica Vacca Mora, in dialogo con l'Asino del Pedròti (FS 91-2): alla più repellente delle secrezioni, simbolo del residuale e dello scarto, viene attribuito - seppur attraverso un processo di distillazione - un inusuale potere salvifico e d'elezione. In questa prospettiva, allora, il letamaio dei Gu, già luogo di delitti e di misteri, acquista un'ulteriore connotazione,

⁵ Una stesura intermedia, conservata tra le carte d'archivio, presenta al posto del baco d'oro tre ovetti fatati: il primo racchiude «un filo d'erba zaga», che garantisce un teletrasporto immediato, il secondo «una foglia d'erba glot», che risolve qualsiasi problema di comprensione linguistica e il terzo, infine, «l'erba Legrenza», poi corretto in «erba Faspapire»: guarisce ogni ferita e rende invisibili.

rivelandosi - con un sovvertimento della simbologia legata all'acqua e alla fonte - quale sorgente dell'immortalità. Ecco che allora il basso materiale e corporeo a cui appartengono «liquami, letami e laúmi» è principio di vita e di rinnovamento, attraverso un processo di incesante trasformazione in cui «tutto sparisce ma poi sempre ritorna»:

vuoi essere vivente diventando terra, vuoi stella diventando sasso raffreddato, vuoi cacca diventando frumento o fiore o pianta. Negli infiniti mondi tutto è uno e molti. L'uomo, anche lui, scomparirà per diventare pipì di mosca, atomi, bollicine. Per quante glie-ne fai, però, il tutto è indistruttibile. (FS 41)

Il filo dell'immortalità si intreccia con quello della *quête* e in particolare con il tema della ricerca del Graal. Introdotto per la prima volta in letteratura da Chrétien de Troyes, il Graal rientra, tipologicamente, come osserva Franco Cardini, «nella grande serie degli 'oggetti magici' dono dell'Altro Mondo e che producono inesauribili ricchezze» (1997, 17).

Il termine, di derivazione celtica, indicava in origine un recipiente, una sorta di piatto, leggermente profondo e abbastanza largo da contenere grossi pesci o cacciagione (forse una sorta di *tecia fersora?*); in seguito, com'è noto, il Graal fu trasformato in coppa, vaso o calice, con il quale Giuseppe d'Arimatea avrebbe raccolto il sangue di Gesù. Proprio come la bottiglia diatreta immaginata da Scabia, il Graal, com'è noto, era in grado di assicurare a chi lo avesse trovato il dono dell'immortalità.

Il parallelo viene apertamente suggerito in occasione dell'avvio della grande indagine che coinvolge tutti i personaggi:

Al tempo dei cavalieri, - disse il capitano Adcock - in riunioni come stasera si discuteva del Santo Graal. [...] - Che Suor Gabriella sia andata in cerca del Graal? (FS 85-6)

In questa prospettiva, la saga di Nane Oca è allora, per diretta ammissione del suo autore, anche l'ultimo romanzo del ciclo di re Artù, presente - sotto mentite spoglie - nella figura del capitano Adcock, al secolo Charles Adcock, calciatore inglese, attaccante del Padova negli anni del secondo dopoguerra. La rivelazione (FS 201) è preparata da una serie di indizi disseminati nel testo, a partire dall'apparizione del personaggio, nominato e subito materializzatosi in casa del Puliero (FS 22-3).

Va osservato che nonostante la sua comparsa tardiva dentro la saga di Nane Oca - non c'è traccia di lui nel primo romanzo - l'inizio della sua permanenza nel camino viene fatto risalire alla notte della nascita di Giovanni, quando il celebre capitano era stato attirato «da un andarvenire di fate» (FS 23). *For, faris, fatus sum, fari*: «tutto ciò che si dice è fata», siamo sempre dentro un'immaginazione. Altri

indizi (riferimenti al Graal, ai temi della gentilezza e dell'amore, frequenti e iperboliche lodi al calcio, inteso come espressione dell'armonia del mondo e suprema prova di cavalleria, e il disegno inequivocabile della «tavola(tonda)» di FS 193) avvertono il lettore accorto, fino alla rivelazione conclusiva dell'identità del capitano Adcock e al suo discorso sulla bellezza, che anticipa una riflessione ben più estesa sulla cura della terra («godiamoci il giardino - e abbiamone cura», FS 202) che nel *Lato oscuro* verrà affidata alla figura di Fiore.

5 Metamorfosi

Immortalità e metamorfosi. I due temi sono, di fatto, strettamente collegati. Scabia sembra individuare quale principio fondamentale della vita indistruttibile la trasformazione: tutto muore e rinasce, nel ciclo incessante della rigenerazione.⁶ Lo sa zio Ade, che continuamente rinnova a un Dio-Orecchion «seppia dei cieli», con il suo ingegneristico progetto depurativo, la creazione, ma lo scopre anche Nane Oca, che con Fiore, nell'ultimo romanzo del ciclo, vede sfilare, nel vorticoso Leviatano, tutte le civiltà del passato, con le loro città e i loro abitanti, travolte dalla Storia (LO 188).

Nei *Canti del guardare lontano*, terza raccolta poetica dell'autore, apparsa per Einaudi nel 2012, si legge il *Canto del trionfo sulla morte* (CGL 91-9). Mi permetto di ricordarlo qui perché ben sintetizza l'intreccio dei temi che stiamo dipanando. In questo testo, il poeta immagina di scontrarsi in battaglia con Ades, il dio degli Inferi (sappiamo, dalle *Foreste sorelle*, che zio Ade non è né diavolo né demone, ma solo l'aspetto oscuro, non luminoso, del dio luminoso che è Zeus, FS 55). Al culmine dello scontro, il dio infero deve dichiararsi sconfitto:

Le vostre pompette e manovelle
guerre, stragi, macchinette,
superbia, vecchiaia, cancherume,
tutto nel mio regno fa pattume!

E io:
Cane, porccone, assassino, infinita
mente preme la piena della vita!

⁶ Il principio viene ricordato da Scabia anche a proposito delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove il messaggio dell'incessante trasformazione della materia (e della vita) viene affidato a Pitagora: «nulla scompare, bensì muta, rinnova l'apparenza; e noi chiamiamo nascere l'incominciare ad essere altro da ciò che prima fu, e morire il cessare di essere la medesima cosa» (*Metamorfosi*, 15, vv. 254-257). Il passo si legge nell'«Introduzione» scritta da Scabia al *Catalogo della mostra* dell'amico Vittorio Basaglia svoltasi a Sesto al Reghena nel dicembre 1995 (ora in Tamiozzo 1997, 99, da cui si cita).

[...]

E lui:

Solo la morte ovunque fiorisce:
il divorar la vita qui dentro mai finisce!

E io:

L'hai detto, cane, non finisce
perché la vita dalla morte rifiorisce! (CGL 95-6)

Al pari di bene e male, sempre compresenti nella visione del mondo e nella poetica dell'autore, anche vita e morte non sono che le due facce di un medesimo e inarrestabile movimento. Questo non significa che all'uomo siano concesse infinite possibilità di rigenerazione: l'uomo - osserva Scabia nella bella intervista con Isabella Maria pubblicata nel 2016 - «è solo un aspetto del vivente. Noi corriamo il pericolo continuo di uscire di binario, dobbiamo stare attenti» (Maria 2016, 210). «Anche se una specie finisce, però» - continua Scabia - «ce n'è un'altra che viene, e comunque non finisce la materia, che ha in sé il vivente».

Metamorfosi, infine, è anche e soprattutto l'amore, di cui è simbolo Afrodite, grande madre e dea gioiosa e generatrice, che ha «il segreto nel nome», come leggiamo in una magnifica *Lezione magistrale del prof. Pandòlo sulla bellezza delle lingue*, espunta dalla redazione finale del secondo romanzo e conservata tra le carte dell'autore: «Ma ecco - spiega il prof. Pandòlo - [...] sorge dal mare la dea: è il nome dell'acqua mentre evapora e diventa nube. Un nome di metamorfosi».⁷

L'amore è senz'altro il motore profondo della tetralogia. C'è l'amore di Guido per la sua Rosalinda, di Nane Oca per Giostrina, di Silvano per Elia - poi esteso alle altre spose - di Suor Gabriella e dell'Uomo Selvatico (ma alcuni accenni misteriosi, disseminati nel primo libro, ci rivelano una suor Gabriella inizialmente innamorata di Guido: un filo interrotto del racconto). È un amore risanatore, gaio, senza peccato, è l'eros come *vis generandi*, gioco e forza di vita, la stessa che spinge i fiori a sbocciare.

Si può allora immaginare una cosmogonia tutta nel segno di Eros, come ci viene rivelato nella *Foresta dell'Amore Oco*, dove l'Oco con le ali d'oro, creatura «stramitica» (FT 65), altri non è che il dio Amore, autore della creazione. L'immagine archetipica dell'uovo cosmico, attestato presso numerose civiltà antiche, dai Celti, ai Fenici, ai Greci, ai Tibetani, viene qui ripresa da Scabia per svelare la natura divina di Giovanni, che «in quanto Oca» è fratello del dio Amore-Oco. Viene inoltre confermata la forza generatrice dell'amore, perché

⁷ Archivio privato di G. Scabia, faldone *Foreste Sorelle*, *Lezione magistrale del prof. Pandòlo sulla bellezza delle lingue*. La si legge ora in appendice a Vallortigara 2019, 107-9.

diversamente dalla creazione cristiana, quella dell'Oco-Amore non può mai dirsi conclusa ed è invece continuamente rinnovata: «bisogna sempre ricominciare da capo e rimettere nella vita la voglia d'amore. È il gioco più bello del mondo» (FT 67).

6 Una conclusione provvisoria, nel segno di Orfeo

Mi avvio a conclusione, nel segno di Orfeo.

Orfeo è il poeta per eccellenza, colui che suonando la cetra ammalia non solo gli animali selvatici e le piante, ma anche il dio dei morti, dal quale – com'è noto – ottiene il permesso di ricondurre alla vita l'amata Euridice: nel tentativo di superamento della morte raccontato dal mito, l'amore può sperare di rifondare la vita, proprio come avviene, con innata fiducia, nel rinnovarsi dei cicli stagionali della natura. Ma Orfeo è – come Giovanni, come Dioniso – un nome maschera, che racchiude al suo interno altre storie, altre visioni: ecco che allora in Orfeo c'è Celeste lo sposo, che suona la viola pomposa incantando piante, fate e animali, c'è Lorenzo, che in *Lorenzo e Cecilia* suona il violoncello nella lussureggiante giungla indiana davanti agli animali selvatici, ma c'è anche Guido il Puliero, che scrive poesie e con altrettanta sapienza coltiva i suoi fiori, c'è l'Uomo Selvatico e c'è Fiore, che accompagna con il canto il suo lavoro.

Orfeo nasconde dunque il racconto dell'addomesticamento, del paziente lavoro di accudimento degli animali, della costruzione delle case, delle tecniche di coltivazione e di innesto delle piante; e del resto lo si dice apertamente, nella *Foresta del poeta Orfeo*: «la poesia non è nata con la puzza sotto al naso come si ritiene nelle accademie dei prufissuruni – ma terra terra, a scopo curante, addomesticante e lavorante» (FT 51). Poesia è dunque per Scabia il *canto-incanto* che accompagna il rinnovamento, azione costruttrice di nuove *polis*, di nuove comunità di ascolto e relazione, lì nella foresta dalla quale eravamo partiti, come nella casa del Puliero, dove gli amici raccolti a veglia, in un interminabile *filò*, sono in attesa di ascoltare la prosecuzione del racconto e dove chi scrive una poesia, la scrive per leggerla e dividerla con gli altri.

Poesia come legame, dunque, cioè *logos*: ma tutto ciò che si lega è Logos, anche «gli atomi di idrogeno ed elio che legandosi hanno dato origine all'Universo» (NOR 120). Noi, però, lo sapevamo già, memori dell'ascolto di quanto rivelato dall'usignolo Lucilla: «l'universo non è altro che un insieme di racconti» (LO 195).

Bibliografia

- Boitani, P. (2003). «La foresta». Moretti, F. (a cura di), *Il romanzo*. Vol. 4, *Temi, luoghi, eroi*. Torino: Einaudi, 449-63.
- Calvino, I. [1956] (1985). *Fiabe italiane raccolte e trascritte da Italo Calvino*. Torino: Einaudi.
- Cardini, F. (1997). *Il Santo Graal*. Firenze: Giunti.
- Harrison, R.P. (1992). *Forests: The Shadow of Civilization*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Maria, I. (2016). *Un altro presente è possibile. Percorsi di resistenza creativa*. Torino: EDT.
- Propp, V.J. [1946] (2017). *Le radici storiche dei racconti di fate*. Trad. it. C. Cloisson. Introduzione di A.M. Cirese. Torino: Bollati Boringhieri.
- Scabia, G. (2006). «Fata filata (il tesoro dei racconti)». Morbiato, L. (a cura di), *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Padova, 1-2 aprile 2004). Firenze: Olshki, 289-92.
- Tolkien, J.R.R. [1964] (2000). *Albero e foglia*. Trad. di F. Saba Sardi. Milano: Bompiani.

