

STUDI E PROBLEMI DI CRITICA TESTUALE

DIRETTI DA ALFREDO COTTIGNOLI, CLEMENTE MAZZOTTA,
EMILIO PASQUINI E VITTORIO RODA

FONDATI E GIÀ DIRETTI DA R. RAFFAELE SPONGANO

70

APRILE 2005
I SEMESTRE 2005

ESTRATTO



PISA · ROMA
ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI
MMV

AMBRA CARTA

La parabola letteraria di Giuseppe Bonaviri: dal neorealismo all'espressionismo

Autore dalla vasta e varia produzione letteraria (novelle, fiabe, romanzi, drammi teatrali e poesie) ⁽¹⁾ dispiegata lungo tutta la seconda metà del Novecento, Giuseppe Bonaviri è uno scrittore dalla fisionomia originale, lontana dagli stereotipi della narrativa veristica e meridionalistica, come anche dalle mode e dalle correnti letterarie nazionali, e impegnato nella ricerca di una scrittura al servizio della conoscenza capace di esprimere in toni ora lirici ora romanzeschi ora saggistici una visione del mondo cosmica e animistica in cui si coniugano lirismo, espressività della lingua e sapere scientifico. La sua parabola letteraria mostra una ricca produzione di opere a partire dagli anni del Neorealismo fino ai giorni nostri, col passaggio, negli anni Sessanta, da un modello di romanzo mimetico ad uno in cui il reale, pur sempre presente in chiave memorialistico-autobiografica,

⁽¹⁾ Opere di narrativa: *Il sarto della stradalunga*, Torino, Einaudi, 1954; *La contrada degli ulivi*, Venezia, Sodalizio del libro, 1958; *Il fiume di pietra*, Torino, Einaudi, 1964; *La divina foresta*, Milano, Rizzoli, 1969; *Notti sull'altura*, Milano, Rizzoli, 1971; *Le armi d'oro*, Milano, Rizzoli, 1973; *L'isola amorosa*, Milano, Rizzoli, 1973; *La beffaria*, Milano, Rizzoli, 1975; *Martedina*, Roma, Editori Riuniti, 1976; *L'enorme tempo*, Milano, Rizzoli, 1976; *Dolcissimo*, Milano, Rizzoli, 1978; *Il treno blu*, Firenze, La Nuova Italia, 1978; *Novelle saracene*, Milano, Rizzoli, 1980; *L'incominciamento*, Palermo, Sellerio, 1983; *È un rosseggiar di peschi e d'albicocchi*, Milano, Rizzoli, 1986; *Lip to lip*, Lecce, Manni, 1988; *Il dormiveglia*, Milano, Mondadori, 1988; *Gbigò*, Milano, Mondadori, 1990; *Apologhetti*, Catania, Girasole edizioni, 1991; *Il dottor Bilob*, Palermo, Sellerio, 1994; *Uno scrittore come Bonaviri*, autob. e iconogr. narrata, Roma, Edizioni della Cometa, 1995; *Silvinia*, Milano, Mondadori, 1997; *E il verde ramo oscillò. Fiabe Folli*, Lecce, Manni, 1999; *Minuetto con Bonaviri*, testi di G. Bonaviri, S. Zappulla Muscarà e R. Bertoni, a cura di R. Bertoni, Trinity College Dublin 2, Ireland, Torino 2001; *Il vicolo blu*, Palermo, Sellerio, 2003. Teatro: *Follia*, Catania, Società di storia Patria per la Sicilia Orientale, 1976. Poesia: *Il dire celeste e altre poesie*, Milano, Guanda, 1979; *Nel silenzio della luna*, Sora, Dioscuri, 1979; *Di fumo cilestrino*, Ancona, Bugatti, 1982; *O corpo sospirato*, Milano, Rizzoli, 1982; *Quark*, Roma, Edizioni della Cometa, 1982; *L'incominciamento*, Palermo, Sellerio, 1983; *L'asprura*, Roma, Edizioni della Cometa, 1986; *Il re bambino*, Milano, Mondadori, 1996. Saggistica: *L'arenario*, Milano, Rizzoli, 1984.

subisce una trasfigurazione in direzione simbolica e onirica molto originale e in cui il linguaggio, privo della referenzialità della cronaca e alleggerito da un forte lirismo, approda a una sperimentazione in chiave lirica e espressionistica. La ricca produzione narrativa dello scrittore fu fin dall'inizio oggetto dell'attenzione della critica più avveduta⁽²⁾. Entrato ben presto nelle raccolte di studi sulla letteratura contemporanea⁽³⁾, Bonaviri rivela la sua estraneità al clima neorealistico fin dal suo primo romanzo *Il sarto della stradalunga* (1954), accolto da Elio Vittorini nella collana einaudiana dei «Gettoni» da lui stesso diretta. Tra i critici convinti che la matrice poetica più autentica dello scrittore siciliano fosse di natura mitico-magico-fantastica e che già nel primo romanzo fosse presente la «traccia d'anticipo», come la definì Salvatore Battaglia, del mondo fantastico di Bonaviri, va ricordato almeno il Savarese, che sottolineò la trasfigurazione bonaviriana del reale in mito e utopia⁽⁴⁾. Ma già Elio Vittorini, quando nel 1954 pubblicò il primo romanzo dell'autore siciliano, si muoveva in questa direzione:

[...] nel senso delicatamente cosmico nel quale l'autore rappresenta il piccolo mondo paesano su cui ci intrattiene, trovando anche nelle erbe e negli animali, nei sassi, nella polvere, nella luce della luna o del sole, un moto o

un grido di partecipazione alle povere peripezie del sarto e dei suoi [...] (?).

Dopo la raccolta di racconti *La contrada degli ulivi* (1958), in cui molto forte è ancora l'ispirazione verghiana⁽⁵⁾, tra il 1958 e il 1964 Bonaviri abbandona l'esperienza tardo-realistica e si volge a una scrittura più liberamente inventiva e dagli esiti sperimentali. Mentre infatti la letteratura della fine degli anni '50 si congedava dagli schemi dell'impegno e della mimesi del reale e si accostava alle teorie dello strutturalismo (la scuola semiologica di Roland Barthes, l'antropologia strutturale di Claude Lévi-Strauss, la semantica strutturale di A. J. Greimas), Bonaviri approdava negli stessi anni a uno sperimentalismo linguistico-stilistico che anticipava le prove più mature degli anni Sessanta-Settanta. Nel 1964 usciva *Il fiume di pietra*, storia di una *ghenga* di ragazzi, Peppi, Passuluni, Pelonero e Colombino, sullo sfondo della guerra del 1940-45. Al di là della lettura ideologica che ne diede Walter Pedullà⁽⁶⁾, come metafora del conflitto tra la società arcaico-contadina e quella industriale moderna, la novità più interessante del romanzo consisteva piuttosto nel linguaggio: il sovrapporsi e mescolarsi di voci dialettali, di neologismi, americanismi, di linguaggio aulico e popolare che spinse alcuni critici a fare i nomi di Gadda e Pasolini e a parlare di barocchismo⁽⁷⁾. In tal

(2) Per una puntuale rassegna di studi critici sull'opera di Bonaviri fino al 1980 si veda G. Stentella, *Rassegna di studi critici su Giuseppe Bonaviri, «Otto/Novecento»*, a. IV, nn. 5/6 sett.-dic. (1980), pp. 385-397. La bibliografia completa dell'opera dell'autore si trova in *Bonaviri medito*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, La Catinella, 2001². Una importante raccolta di saggi è *L'Opera di Giuseppe Bonaviri*, a cura di A. Iadanza e M. Carlino, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987. Per una rassegna completa dell'opera di G. Bonaviri si rimanda al recente C. Di Biase, *Giuseppe Bonaviri: la dimensione dell'oltre*, Napoli, Causitto, 1994.

(3) G. Spagnoletti, *Scrittori di un secolo*, Milano, Marzorati, 1974, pp. 1067 e sgg.; G. Manacorda, *Storia della Letteratura contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp. 378-380; G. Savarese, *Giuseppe Bonaviri*, nel collettaneo *I Contemporanei*, Milano, Marzorati, 1964, vol. VI, pp. 1661-1681; G. Savarese, *Giuseppe Bonaviri*, in G. Grana (a c. di), *Letteratura Italiana. Il Novecento*, Milano, Marzorati, 1979, vol. VIII, pp. 7205-7224; F. Virdia, *Fantasia mitografica di Bonaviri*, ivi, pp. 7225-7230; A. Russi, *Sei esemplari di narrativa contemporanea: T. Landolfi, G. Bassani, N. Ginzburg, A. Vigevano, I. Calvino, G. Bonaviri*, in G. Mariani e M. Petruccianni (a c. di), *Letteratura italiana contemporanea*, Roma, Lucarini, 1984, vol. III/2, pp. 473-483; E. Ragni e T. Iermano, *Scrittori dell'ultimo Novecento*, in E. Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, 2000, pp. 949-951.

(4) G. Savarese, *Giuseppe Bonaviri*, in *I contemporanei*, cit., p. 1661: «Se di sicilianità si vuol continuare a parlare nel caso di Bonaviri, per un residuo di gusto di catalogazione naturalistica, si deve risalire a una sicilianità *empedoclea*, con propaggini in una scienza tra algebrica e alchimistica di origine araba (e forse indiana e caldea) [...]».

(5) E. Vittorini, in G. Bonaviri, *Il sarto della stradalunga*, Torino, Einaudi, 1954 (risc. di copertina).

(6) Nonostante la prevalente ambientazione regionalistica e le atmosfere veristico-bozzettistiche, nella raccolta sono compresi due racconti, *Alla locanda Trinità* e *La morte del signor Mercoledì*, nettamente difformi dai precedenti. A parte l'ambientazione, la Torino della metà del Novecento, ciò che rende del tutto particolari questi racconti è la tensione allegorica e densa di mistero che essi posseggono, al punto da poter richiamare come modelli i racconti del mistero di Edgar Allan Poe.

(7) W. Pedullà, *Robin Hood classicisti, laici ed egalaritari*, «Avanti!», 22 ott. 1964, pp. 246-249.

(8) W. Mauro, *Il fiume di pietra*, «Il Telegrafo», 3 dic. 1964: «Il linguaggio del libro si sviluppa lungo il filo di un impasto lessicale barocamente dialettale». G. Savarese, *Giuseppe Bonaviri*, in *I contemporanei*, cit., p. 1667: «Si diceva del linguaggio, che è forse la più importante delle voci attive nel bilancio di questo libro, di quel sovrapporsi, urtarsi, mescolarsi di lessico e inflessioni dialettali e di lingua colta, di americanismi e neologismi che ha fatto chiamare in causa, con scarsa pertinenza però, i nomi di Gadda e Pasolini [...]». E con l'occhio a questo libro che il Barberi Squarotti identifica nel dialetto usato da Bonaviri «lo strumento linguistico di un processo di evocazione e di invocazione: nettamente regressivo rispetto alle culture vittoriose e dominanti, ma rivelativo altresì di un'alternativa non storica e non sociologica, bensì magica e metafisica alla condizione unidimensionale dell'uomo borghese». Interessante è anche la lettura bachtiniana e psicoanalitica di Elio Gioanola, in *L'opera di Giuseppe Bonaviri*, che parla

senso *Il fiume di pietra* segnava una tappa fondamentale verso le modalità sperimentali e più liberamente inventive che avrebbero caratterizzato la produzione futura dello scrittore. Seguiranno infatti *La Divina foresta* (1969), *Notti sull'altura* (1971) e *L'Isola amorosa* (1973), in cui il realismo perde ormai tutta la sua verosimiglianza subendo una trasfigurazione simbolico-onirica. La cifra più autentica della scrittura di Bonaviri, a partire definitivamente dai romanzi sopra citati, è dunque magico-mitico-favolosa e oscilla tra la regressione e l'utopia futurologica. Il linguaggio approda a uno sperimentalismo degno dei coevi romanzi neoavanguardistici del tempo. A facilitare l'abbandono, tra il 1958 e il 1964, del neorealismo e l'approdo a una scrittura inventiva fu anche l'influenza della professione medica:

Questa disciplina, acquisita dopo anni di studio, mi aveva meglio abituato a vedere quali sensi e metasensi e oscuri aspetti la realtà nascondeva o mutuava in un circolo perenne dal regno minerale al vegetale, per non dire dei legami che dalle galassie ci imbrigliavano. In me si acuiva il desiderio di esprimermi in più direzioni per meglio cogliere la realtà nella sua proteiforme apparenza e caducità. [...] La passione per la scienza e il "mestiere" di medico insomma mi hanno dato di più la dimensione inquieta del nostro tempo. Chi conosce la possibilità e i limiti di una interpretazione scientifica del mondo è preso da una smania di conoscere quello che c'è oltre il visibile, ne vuole rielaborare i dati ricavati per impastare nuove possibilità [...] (9).

Nel 1960 Bonaviri scrive il racconto fantascientifico *Martedina* (1976) in cui si legge: «Natura e noi siamo la stessa cosa. È un circolo da cui non si esce» (10). Non è un caso se in quegli anni ad inaugurare la nuova stagione narrativa dell'autore siciliano furono proprio Calvino e Manganelli che, sulla scia del romanzo neoavanguardistico e del *nouveau roman*, aderivano all'idea dell'opera letteraria come processo combinatorio che interpreta il mondo

della rappresentazione di un mondo alla rovescia, in cui i valori del piacere psico-fisico, che trovano espressione nell'orgia gastronomica del cibo, e l'ottica rovesciata dal basso del mondo infantile sarebbero lo strumento di cui l'autore si serve per ottenere uno straniamento della realtà storica e una beffarda, irriverente polemica coi valori ufficiali del potere dominante.

(9) F. Zangrilli (a c. di), *Sicilia isola-cosmo. Conversazione con Giuseppe Bonaviri*, Ravenna, Longo, 1982, p. 52.

(10) Bonaviri, *Martedina*, in *L'Infinito lunare*, Milano, Mondadori, 1998 (1ª ed. Roma, Editori Riuniti, 1976 cit.), p. 15.

attraverso una cartografia di segni alfabetici, come recita il titolo del saggio di Italo Calvino *Mondo scritto e mondo non scritto* (11). Infatti, proprio nel 1963, un anno prima della pubblicazione del *Fiume di pietra* di Bonaviri, Calvino intraprendeva il progetto delle *Cosmicomiche* suggestionato anche dalle teorie esposte in quello stesso anno dallo storico della scienza Giorgio de Santillana. In base alla concezione del mondo di quest'ultimo infatti esisterebbe una necessaria corrispondenza tra tutti i fenomeni cosmici, un sistema di richiami e di collegamenti in cui nulla è affidato al caso, una rete che comprende l'universo intero collegando in un'eterna circolazione tutti gli esseri viventi e garantendo dunque relazioni tra ciò che è antico e lontano e ciò che è moderno e vicino. Da ciò deriva l'idea di un'armonia cosmica che può accomunare per esempio i filosofi antichi (Platone e Pitagora) a Bruno e Galileo in una continua circolazione di pensiero. Una simile concezione dell'universo sta alla base dei racconti delle *Cosmicomiche*, dove uno spazio deumanizzato è esplorato da un essere dal nome impronunciabile, Qfwfq, portatore però di un pensiero ancora antropocentrico (12).

Mentre nel 1965 e 1967 uscivano dunque rispettivamente le *Cosmicomiche* e *Ti con zero* di Calvino, nel 1969 Bonaviri scriveva *La Divina foresta*, primo romanzo dell'ideale trilogia sopra ricordata che appare percorsa dall'influsso della civiltà arabo-orientale:

La Divina foresta, *Notti sull'altura* e *L'Isola amorosa* possono dare adito a un accostamento con la civiltà arabo-orientale per intrinseci connotati: tematica in cui l'io si trasmuta in un vibrante rapporto uomo-natura-cosmo; assorti paesaggi deserti, cronologia narrante centripeta, interiore e primigenia, in cui l'io travalica nel tutto e viceversa. [...] La mia ispirazione è d'inserire

(11) I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 114-125. La proposta di una letteratura come *ars combinatoria*, ricostruzione della realtà, lontana dall'estetica dell'intuizione e dall'ispirazione idealistica, è contenuta in *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 199-219.

(12) Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 223-231: «[Barthes] sottolinea il posto che il pensiero matematico – attraverso la crescente matematizzazione delle scienze umane – sta prendendo nella cultura anche umanistica e quindi nella letteratura. [...] Non per niente Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto [...] tanto che possiamo segnare una linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura [...] anche Dante cercava attraverso la parola letteraria di costruire un'immagine dell'universo. Questa è una vocazione profonda della letteratura italiana che passa da Dante a Galileo: l'opera come mappa del mondo e dello scibile, [...]».

lo definisce una lunga Operetta Morale e insiste sul tema della metamorfosi, vero motore dell'opera anche sul piano linguistico-espressivo⁽¹⁹⁾. *La Divina foresta* è un testo dalla struttura aperta e inafferrabile. Diverso dal *pastiche* gaddiano, l'impasto linguistico rivela piuttosto un'escursione aperta e libera attraverso i vari registri espressivi, che sono come le innumerevoli voci della natura. Il compito di nominare il mondo è affidato alla cellula Fermentio, come Qfwfq delle *Cosmicomiche* calviniane, la cui attività ermeneutica ricorda quella che in *Nuovo Commento* svolgeva il commentatore, novello Hermes messaggero degli dei, incaricato di chiosare e interpretare i segni linguistici dell'universo, anello di congiunzione tra il mondo divino e quello umano, tra i significati e i significanti.

L'affabulazione, inarrestabile e fluviale, bizzarra e guittesca (aggettivo ricorrente nel testo), dispiega nella pagina manganelliana una prosa barocca, ricca e impreziosita da termini desueti, da latinismi, neologismi e arcaismi che ne accrescono l'eccezionalità. Un'effusione verbale davvero sorprendente, una produzione inesauribile di atti linguistici in cui si avverte anche l'influenza di J. L. Borges, della babele dei linguaggi e del mondo come infinita biblioteca, cioè dell'universo delle cose contrapposto a quello dei segni⁽²⁰⁾. Tutto diventa linguaggio e il libro un'opera aperta alle infinite interpretazioni dei sempre nuovi commentatori. La prosa manganelliana non sa rinunciare a quella che Calvino, nella lettera riportata nell'edizione Adelphi di *Nuovo Commento*, definì «folta vegetazione di metafore»⁽²¹⁾. L'autore delle *Cosmicomiche* infatti ne apprezzava l'idea di fondo e le metafore del corpo e della città come testo e, tradendo la propria irrinunciabile vocazione a una organizzazione ordinata e geometrica dell'universo magmatico dei simboli in una mappa di significati, accettava la sfida ermeneutica che il libro di Manganelli gli lanciava in qualità di lettore, finendo così col creare un ulteriore commento e col proporre un sistema di rimandi perfettamente corrispondenti alla sua idea di cosmo ordinato e racchiuso in una mappa di senso, in un sistema lucidamente organizzato di segni e di significati.

In un certo senso se Manganelli scopriva in Bonaviri la sintonia con il proprio lussureggiante barocchismo linguistico e stilistico,

⁽¹⁹⁾ E. Giachery, *La Divina foresta*, in *L'opera...*, pp. 55-65.

⁽²⁰⁾ Nel 1966 usciva il saggio di Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard (tradotto l'anno successivo da Rizzoli).

⁽²¹⁾ I. Calvino, *Lettera a Manganelli*, in G. Manganelli, *Nuovo Commento*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 149-153.

sintonico con la fluviale "parolazione" che, nella musicalità di un linguaggio espressivo e fonosimbolico, dà voce alle mille forme esistenti nell'universo e ne restituisce la vitalità dinamica e metamorfica, Calvino, da parte sua, coglieva nello scrittore siciliano l'idea della letteratura come filosofia naturale e ne puntualizzava l'ambizione a corrispondere alle infinite forme della Natura, nominate con l'esattezza di un lessico scientifico e altamente specializzato. Con la trilogia degli anni '60-'70 sopra citata, Bonaviri approdava insomma a una poetica originale e nuova nell'uso espressivo del mezzo linguistico oscillante tra sonorità evocative e precisione scientifica.

Scritto nel 1971, *Notti sull'altura* sviluppa ulteriormente le linee di poetica già presenti nella *Divina foresta* e i temi cari allo scrittore, quelli della morte e delle ragioni dell'esistenza. Il critico che più acutamente colse l'essenza profonda del romanzo fu Salvatore Battaglia, il quale sostenne che l'intento di Bonaviri fosse quello di sottrarre l'uomo alla storia inserendolo in una dimensione più ampia⁽²²⁾. *Notti sull'altura* racconta i fantastici pellegrinaggi di un gruppo di amici, tra cui Zephir narratore intradiegetico che si identifica con l'autore reale, alla ricerca del tanatouccello attraverso cui poter salvare dall'inesorabile dispersione gli ultimi pensieri e i ricordi del padre morto, Donnané. La fantastica inchiesta spinge i ricercatori da un punto all'altro dell'universo in un vorticoso sprofondamento onirico dei luoghi reali e autobiografici in luoghi della fantasia. Mineo, paese natale dell'autore e luogo reale, svapora nell'esotica e arabeggiante Qalat-Minaw circondandosi di un alone magico e impreciso. Negli infiniti spostamenti anche gli spazi assumono una configurazione simbolica; come le città o il castello, rispettivamente ne *Le città invisibili* e nel *Castello dei destini incrociati* di Calvino, sono emblemi dell'ordine e del progetto razionalistico, così qui il castello sulla rocca, dove la compagnia di ricercatori si raccoglie e da dove si irradiano le molte direttrici peregrinanti e labirintiche dei viaggi, è il luogo della razionalità e della meditazione, mentre i sentieri che si diramano a valle rappresentano simbolicamente gli imprevedibili corridoi dell'avventura. La simbologia degli spazi traspare anche dalla dialettica alto-basso, cui corrisponde quella di castello-sentiero, lineare-tortuoso, limpido-nebuloso, razionale-catico, destino-caos. L'avventura è infatti sempre descritta come tuffo

⁽²²⁾ S. Battaglia, *L'Arcadia metafisica di Bonaviri*, «Il Dramma», ag.-sett. (1971), pp. 93-96.

nell'inconoscibile, come dispersione nei cunicoli del mistero alla ricerca di principi o leggi incontrovertibili. Si legge infatti:

Qalat-Minaw si vedeva, lassù, dentro il galleggiante caos di nubi che mandavano variazioni luminose sulle fasce boschive. [...] Seguendo giri e rigiri di strada contorta [...] dal colle tre sentieri scendevano verso giù; [...] s'imbucarono in un cunicolo [...] li lasciammo per interrarci in un solco vallivo. [...] l'una squadra e l'altra erano limitrofe, e nel loro diramarsi a raggiera, in una azione centrifuga, si allontanavano in direzioni divergenti [...] tortuoso cammino [...] dedalo di viuzze, bambagia di fili siderei (25).

L'evanescenza dei confini spaziali, sottolineata più volte, è effetto della sovrabbondante aggettivazione, dei suoni liquidi e di vocaboli polisillabici che prolungano all'infinito la dimensione della distanza e dello spazio, e anche della sintassi ipotattica. Il cosmo così dipinto dall'autore somiglia a un Eden non ancora violato dove scorrono fiumi di latte e miele, con effetti di cromatismo descrittivo e di lirismo sonoro:

Lucrezio si era arrampicato su un mandorlo per meglio sentire quel suono che da leggero si fece limpido con vuoti improvvisi e riprese d'amore che lo rendevano in innumerevoli timbri piangenti là, fuori, nel flusso di plasma lunare che si diffondeva in combinazioni luminose [...] indirettamente le ricordava come per loro la Sicilia fosse la "mezzaluna perduta nel mare", "l'isola sognata" nelle notti che calano sugli ardenti tramonti del deserto. [...] nuvole rarefatte che in sonnolenti vortici si dileguavano come fumi nel cielo. [...] Il tramonto finiva in milioni di sparpagliate propaggini e in un incupirsi di colori, anche se dal resto delle brughiere e dei valloni si alzavano come punte traforate di porpora. [...] altri pennacchi salirono da alture, da incavi invisibili e, in una successiva simultaneità di traiettoria in traiettoria si persero nella sottigliezza dell'aria.

Nel romanzo è utilizzato un linguaggio che oscilla sempre tra il recupero degli strati più profondi della lingua, della sua pregrammaticalità, e la specializzazione settoriale delle scienze. I fonosimbolismi e le onomatopoeie, infatti, si mescolano a termini prelevati dalla fisica, dalla botanica, dall'astronomia e dalla scienza medica. La precisione definitoria della terminologia scientifica, che risponde al bisogno di interpretare e dunque conoscere il mondo

(25) Bonaviri, *Notti...*, pp. 8, 9, 18, 21, 33, 43, 199.

nominandolo, fa da contraltare all'indefinitezza nebulosa degli universi descritti (24). Potremmo dire dunque che all'illuminismo calviniano Bonaviri contrappone una diversa visione del mondo, più in sintonia con i ritmi delle culture orientali antiche e moderne e con l'esotismo evanescente dei loro spazi e luoghi immaginari (in India per esempio è ambientato il romanzo *È un rosseggiar di peschi e d'albicocchi*) (25). Essi si manifestano nella toponomastica e nell'onomastica del romanzo, e anche nella suggestione di atmosfere evanescenti e nebulose, negli itinerari labirintici, intra ed extra-psichici dell'individuo, in cui si perdono e si ritrovano i protagonisti (26).

L'illuminismo dello stile calviniano si trasforma in Bonaviri in onirismo e in trasfigurazione orfica del reale. La precisione dei luoghi dunque è solo un pretesto iniziale, che lascia il posto a una mirabile trasfigurazione delle geometrie del reale, quella stessa che l'autore riconosce alla sua gente quando in *Dolcissimo* fa dire a un suo protagonista: «gli Zebulonesi hanno un'innata attitudine a contaminare il reale con il fantastico per farne rappresentazioni, oppure modelli utilizzabili al fin di teatro» (27). È una tendenza che si traduce nella fruizione libera, analogica e simultanea di tutte le percezioni sensoriali – «Consapevole della sua immortalità, decise di permutare i sensi e riprodurre le memorie perdute. Così fuse e scambiò l'udito con la vista e l'olfatto col tatto e, arso dalla pena della caducità delle cose, attorno a sé colse soltanto i ritmi essenziali» (28) – e che è sintetizzata nel motto di Empedocle riportato nell'*incipit* della *Divina foresta*:

(24) Si ricorda a questo proposito la diffusione in quegli anni e l'influenza che ebbe sulla letteratura e l'epistemologia il saggio di Foucault, *Les mots et les choses*.

(25) Bonaviri, *È un rosseggiar...* Per quanto riguarda il rapporto dello scrittore con Calvino non stupisce constatare tra i due affinità anche nella scelta dei modelli letterari. La biblioteca di Bonaviri annovera i classici (Omero, Platone, Aristotele, Sant'Agostino, Ovidio e Lucrezio), i frammenti dei presocratici, gli scienziati e filosofi del '500-'600 (Galileo, Redi, Magalotti e Malpighi), ma anche l'*Upanisad*, la Bibbia, il Corano e alcuni scrittori moderni quali Cechov, Poe, Dickinson, Borges, Gadda e Landolfi.

(26) Zangrilli (a c. di), *Sicilia isola-cosmo...*, p. 59: «[...] Non dobbiamo ignorare quanto in origine (da parte di tutti i popoli ma in particolare dagli orientali) fu colto in un magma ribollente di intuizioni, nel gran mare della psiche. Insomma, a me pare che dobbiamo calarci in noi stessi non tanto col rovello dell'autoanalisi psicoanalitica, ma come fa l'archeologo nel suo pozzo: bisogna cioè cogliere il flusso, apparentemente assurdo e senza tempo, del divenire interiore da contrapporre al vivere esteriore e societario in cui ci troviamo».

(27) Bonaviri, *Dolcissimo*, cit., p. 130.

(28) Id., *L'Isola amorosa...*, p. 179.

Perché un tempo fui fanciullo
E fanciulla, arbusto e uccello
E muto pesce del mare.

Il rifiuto dell'antropocentrismo umanistico, che legava già le *Cosmicomiche* di Calvino alle *Operette Morali* di Leopardi, e ancora più indietro, al *Dialogo sopra i due massimi sistemi* di Galileo e al *De rerum Naturae* di Lucrezio, è alla base anche di *Notti sull'altura* e degli altri due romanzi della trilogia. Ciò giustifica l'inserimento di Bonaviri, sul piano della tipologia testuale, nella tradizione letteraria delle opere a carattere didascalico-scientifico, e su quello più strettamente stilistico nella linea dello sperimentalismo linguistico.

"Romanzo insolito", come fu giudicato da Calvino, *Notti sull'altura* propone dunque la visione di un universo non più umanizzato, sebbene il punto di vista sia ancora antropomorfo, di un mondo fisico, vegetale e umano in cui la cosmogenesi, la biogenesi e l'antropogenesi formano un sistema unitario. La *quête* ha come obiettivo il recupero dei pensieri del padre morto di Zephir: «avremmo potuto trovare i residui paterni, oltre le frontiere dei pesci, degli animali e degli effluvi terrestri, nelle vicissitudini di vita e di morte degli atomi vorticanti per le impenetrabili cavità celesti»⁽²⁹⁾.

Fin dalle prime pagine il lettore viene proiettato in una dimensione irrealistica e onirica grazie alla descrizione di luoghi fantasiosi che dai vicoli di Qalat-Minaw sprofondano negli abissi della palude Acherusia. Per facilitare la ricerca il territorio viene suddiviso in cinque settori, a ognuno dei quali è assegnata una squadra di ricercatori. Così Tirtenio esplora i mari, Totosimic il Nife o centro della terra, Atman, Salvat e Rowley i cieli e Orlando i cimiteri labirintici della terra. Rischiando il fallimento dell'impresa, la stragante compagnia tenta l'esperimento fantascientifico di innestare il corpo umano del piccolo Diophar, figlio di Aramea, nella corteccia di un albero, nella speranza di potersi mettere in contatto con il tanatouccello. Al motivo della ricerca si aggiunge così quello della fusione e della metamorfosi di diverse forme di esistenza, come superamento della soglia tra ordini separati:

In quanto ottenuto un anello di congiunzione tra il grande e piccolo, avremmo trasportato l'essenza umana, di scala in scala, in un incandescente

⁽²⁹⁾ Id., *Notti...*, p. 123.

magma rinnovantesi, verso le molli concrezioni di creta, e in ultimo in una fitta costituzione pietrosa. Passando così dal pensiero al vegetale, e dalle verdi molecole, unite in gelatinosi complessi, con detrazioni e connessioni, agli aggregati atomici, ossia ad un accozzo granulare di materia e di vuoto, ritrovando forse le cause e i principi per ricostruirci con calma il nostro perduto passato in un universo dominabile a nostro capriccio nella serie delle sue oscillazioni⁽³⁰⁾.

Tuttavia, fallita anche questa impresa, due amoroze inchieste si aggiungono e si intrecciano alle prime, quella di Aramea, in cerca del figlio Diophar, e quella parallela del suo compagno Yussuf, in cerca di entrambi. La *quête* dunque non si arresta e procede di «guazzabuglio in guazzabuglio», estendendosi alle distese marine, alle costellazioni e agli abissi terrestri, in un divagare continuo e centrifugo. L'attendibilità del racconto è affidata, secondo il modello settecentesco del manoscritto ritrovato, al ritrovamento di *Fragmenta Tirrenii*: «[...] stando sempre al racconto di Ibn-al-Atir»⁽³¹⁾. Nella biblioteca di un antico convento dove abita il saggio Muhahil sono scritti i destini di tutti gli abitanti di Qalat-Minaw, emblema del rispecchiamento del mondo reale in quello babelico dei segni scritti⁽³²⁾. Il manoscritto infatti, oltre a costituire la profezia del destino umano, ne è anche la cronaca seguita pedissequamente: «Dal frammento 12, 15 e 21 del surriferito "trattatello" risultava che...Dai "Fragmenta Tirrenii" ricavamo che...»⁽³³⁾. Intanto la compagnia decide di continuare la ricerca altrove:

[...] era inutile affaticarci dietro quegli oceani di stelle, ma occorreva cogliere, se volevamo riallacciarci al padre, l'unica legge regolante l'inizio e la fine delle fasce magnetiche e degli uragani di atomi che formano l'acqua la terra il fuoco⁽³⁴⁾.

Il romanzo si conclude con la scoperta che solo una dimensione di compartecipazione universale consente di comunicare con i morti.

⁽³⁰⁾ Significativa è la dinamica metamorfica quando Zephir raggiunge gli spazi cosmici ai confini dell'invisibile: «Avevamo raggiunto il limite invisibile del cosmo, dove le passate vicende si coagulavano in un tempo che non era più tempo. Ci sentivamo interrati in pozzi di elettroni» (p. 218).

⁽³¹⁾ Ivi, p. 150.

⁽³²⁾ Ivi, p. 174.

⁽³³⁾ Ivi, pp. 184, 193.

⁽³⁴⁾ Ivi, p. 202.

I ricercatori comprendono che l'immagine del padre si è riprodotta in milioni di semi nella tanatodimensione, componente fondamentale dell'esistenza, e che «la morte è un'altra sponda dell'essere, un "di là" di forza raggiante, a noi celata, in cui ogni uomo si chiude e finisce nel suo scorrente universo»⁽³⁵⁾. I temi del romanzo (ricerca, metamorfosi, morte) esprimono la personale visione del mondo dell'autore, che è panspirituale e metamorfica e che attinge alle filosofie presocratiche e alla scienza moderna, in una caleidoscopica concezione del reale:

le modalità dell'esistere si potevano concepire in infiniti sistemi [...] tutto è mutabile, né esiste centro in alcuna cosa. «Cercate l'inconoscibile. Ma quale spiraglio potete trovare quando attorno tutto vi parla di fluida continuità delle cose, di bufere solari, di uccelli vaganti nei boschi, di alto e di basso, di prima del ventre e di dopo il ventre, di temerario miscuglio di terra, di cielo, di mari, di alberi e cuori?». Ci indicò dei cipressi snelli, flessibili nella punta, che si inchinavano verso altri cipressi ricchi di bacche e di barbe lignee, e diceva che erano in amore, essendo di sesso contrario⁽³⁶⁾.

In epigrafe al testo il sincretismo culturale e religioso di Bonaviri è sintetizzato dall'accostamento di un frammento orfico, un motto dell'astrologo cinquecentesco Michail Majer (1568-1622) e un pensiero di Einstein⁽³⁷⁾. Il reale subisce una trasfigurazione in senso onirico-simbolico innanzitutto sul piano lessicale e semantico. Sono proprio i vocaboli usati a suggerire il ritmo dinamico e circolare dell'immaginazione narrativa⁽³⁸⁾. Bonaviri crede davvero nel potere

⁽³⁵⁾ Ivi, p. 231.

⁽³⁶⁾ Ivi, pp. 62, 144, 166, 179.

⁽³⁷⁾ Ivi, p. 2: «Questo infinito gli dei lo chiamarono abisso sopra mondano: voi che conoscete l'abisso paterno sopra mondano». «Istruisciti sull'uovo, e taglialo con la spada fiammeggiante. Nel nostro mondo v'è un uccello più sublime di ogni altro, e la ricerca del suo uovo sia tua costante preoccupazione». «Tutte le osservazioni e tutti i dati raccolti con tanta cura non si riferiscono di fatto ai movimenti assoluti dei pianeti nello spazio ma agli spostamenti temporali subiti dalla congiunzione terra-pianeta nel corso del tempo».

⁽³⁸⁾ Nel saggio *Relazioni tra le fiabe siciliane e Le Mille e una notte*, in *L'arenario*, pp. 69-89, Bonaviri scrive: «Ogni forma di creazione narrante si deve attribuire ad un singolo favoleggiatore che, trasformando un dato reale in uno immaginario, avvia l'ascoltatore verso una dimensione iniziatica, dove tutto alla fine diventa possibile; insomma è una vera sboccante attualizzazione *ad infinitum*, avverbale e circoscrittibile in un breve lasso di tempo».

magico delle parole, nel loro riuscire a dare forma all'informe, consistenza all'immateriale, fisicità allo spirito, superando le soglie che normalmente ne separano gli ambiti. Il linguaggio e il suo ritmo devono corrispondere alla dinamica inarrestabile dell'immaginario; basta una veloce campionatura per mostrare come la scelta verbale si muova nella direzione del fonosimbolismo linguistico attraverso la desemantizzazione del lessico, e dell'adozione di termini inusuali, bizzarri, arcaici, musicali, onomatopeici, di neologismi e di neoformazioni, il tutto a creare una mescolanza linguistica vorticante e magica. Ecco una succinta esemplificazione:

tereniabin, orizon, enula, barioni, detumescenza, scissura, foltume, frescura, nerità, orizon, giallamina, zonatura, tempuscoli vibranti, erg, ingrommati, cadenze lunari, accozzo granulare di materia e di vuoto, vuotomortecondanna, diafane linfe, selenici flussi magnetici, terramontagne, padrechefeù, perituri atomi lignei, arcipelaghi siderei, vialattea, nascimento, detumescenza marina, per nero oro e per filoni di ferro, uomo-padre uomomadre, ingemmamenti di sassi, nevicanti r avvolgimenti, astrologare, quidquidest? Inoveest, oscura, bassura⁽³⁹⁾.

Al lettore è mostrato un universo illimitatamente ricco e vario, pieno di colori e di rifrazioni luminose, che scompongono e ricompongono continuamente le mobili particelle di cui ogni cosa è composta; un universo nominato e classificato con l'uso di una terminologia scientifica esatta che attinge dall'ornitologia, dalla mineralogia, dalla gastronomia, dalla chimica, biologia e geologia, e che produce l'effetto di un'enciclopedia scientifica dell'universo:

knautic e pervinche, nepitella, radichette, boccioli di papavero, nuvole di petali, cieli igniferi del sistema solare, atomi extraterrestri, mutevoli mantelli piovosi, tempuscoli vibranti, conchiglie ingranate, rinverdenti zolle, serie e catene di cadenze lunari, galattiche acque, infiniti lumi stellari, incommensurabile corsa di fotoni, miriapodi di insetti, sparvieri, pernici, merlo melba, merlo acquaiolo, tordella, storno, regolo, rigogolo, cuculo, salsicce, cotognata, focacce, grani di melograno, orizon, titanio, berillio, mercurio, iridio, erg, betonica, ametista, chelidonio, noce moscata, chiodi di garofano, cannella pesta e mandarino, il nespolo giapponese, il pero "setteinbocca", il giallo cotogno, il mandarancio, il dolce fico primaticcio, le mirre e i balsami, i pioppi lacustri, i boschi d'ulivo, i lazzeruoli, i biancospini e i roseti [...].

⁽³⁹⁾ Bonaviri, *Notti...*, *passim*.

La musicalità è l'effetto prodotto dalla pratica delle allitterazioni e delle sinestesie allitteranti:

gocciolanti polveri gemmee, correnti polverulenti, la riva e i ruvidi equiseti, diafane linfe, nuda radura, circonvicini sferici fili di fieno, assottigliarsi di sotterranee vibrazioni, fumi di fuochi fatui, flutti forti, dalle crepe del fiume, o dalle erbe fluviali, gorghi di allucinante chiarore, costiera, terramare, fiumare e colline, schiumando si sparpagliava tenuemente gradualmente, fittume di foglie, sfolgorio di tramonto, flussi e riflussi affliggenti, vortici di atomi che davano frenesie di altezze e di vuoto, coste pendenti di stelle, infiniti lumi stellari, il ritorto stradone, menta nascente e sementi native, nero oro.

Ma si pensi anche alle onomatopée, agli infiniti sostantivati e alla sostantivazione degli astratti:

finissimo pispolio degli uccelli; Ga-gaar, ga-gaar; lo zirlare dei merli; un ciurlare di uccelli; un fluttuare di arbusti, stormire di palme e correre di gazzelle, sciacquò lunare, fiotti di corpuscoli, tintinnii, riccioli di buio, turbinio di immagini,

alla sovrabbondante aggettivazione:

destruente nell'innumerabile moltitudine delle fecondate campagne, serpeggianti pescispada, traforate rupi degli abissi, immensa conferenza di fumante aria infuocata, acque grommose, la sorgente luna e le errabonde costellazioni,

e all'accorpamento di vocaboli che trasferisce sul piano retorico la legge delle metamorfosi e delle intersezioni:

sentimentocuore, tanatouccello, vialattea, vuotomortecondanna, latte e miele, o mielelatte, grigioazzurrine, fiordificodindia.

Si pensi altresì alle geminazioni analitiche di sostantivi:

di balza in balza, di cunicolo in cunicolo, di traiettoria in traiettoria, di chioma in chioma, di movente in movente, di centro in centro, di abisso in abisso, di meraviglia in meraviglia, circolavano e ricircolavano, di generazione in generazione, di miraggio in miraggio, di corridoio in corridoio, di vassallaggio in vassallaggio, di voragine in voragine,

e ai parasintetici desostantivati con prefisso *in* o *s* con effetti fonosimbolici:

spiumarsi di petali e pistilli, schiumare, ingemmare.

Fenomeni linguistici come quelli sopra elencati mirano a una sostantivazione di verbi e aggettivi e ottengono l'effetto di un forte impressionismo cromatico e descrittivo. Siamo cioè lontani dalle involuzioni dinamiche prodotte dall'uso di verbi, aggettivi o avverbi sfruttati nella loro funzione originaria. Sostantivare gli infiniti denominativi («interrarci, spiumarsi, schiumarsi, ingrommare»); privilegiare sostantivi con suffissi arcaicizzanti e desueti («varianza, zonatura, radura, largura, foltume, nerità, nascita, intumescenze, ingemamenti, biancore, nerume, fittume»); usare espressioni quali «do scorrere bianco», «il grigiore del cielo», anziché «il cielo grigio», espressioni in cui avviene uno scambio di funzioni tra il verbo che diventa nome e l'aggettivo avverbio; ricorrere a costrutti sintattici assoluti quali accusativi alla greca – «chiusa la mente, franti i fili» – sciolti da legami sintattici con il resto della frase e isolati nella loro assoluta staticità: tutto questo significa porre in essere una lingua e una sintassi volte a rallentare il rapido scorrere del tempo e a muovere nella direzione della ricerca di un ordine, di una fissità dell'*essere*, di una permanenza. Si è parlato già di impressionismo pittorico – «fiori spruzzati di blu, affioravano in filettature verdazzurro nella buccia dei fichi e nelle mandorle» – più che di espressionismo, proprio perché il predominio dei nomi blocca la dinamica del verbo e del movimento nella permanenza del principio dell'*essere*, immutabile nella pur incessante metamorfosi cosmica⁽⁴⁰⁾. In Bonaviri è infatti forte il bisogno di Assoluto, di fissare anche solo per un attimo l'*essenza* dell'*essere* al di là del transeunte, il cui dinamismo tuttavia trova spazio in una prosa agile e fluida, spiraliforme e fluttuante:

(40) Per la riflessione sui fenomeni linguistici funzionali a una poetica impressionistica o espressionistica, e sull'espressionismo in generale, si veda G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970 e *Espressionismo letterario*, in *Enciclopedia del Novecento*, Milano, Treccani, 1977, pp. 780-801, dove lo studioso ricorda l'origine della sostantivazione dell'aggettivo tipo «une blancheur de colonnes» per «des colonnes blanches» già in Euripide (λοκίδες περιλαόν). Anche i lirici greci offrono esempi di espressività intensa e carica di suggestioni cromatiche-sonore; si legga come esempio in Saffo, nella traduzione di Salvatore Quasimodo, *Quale dolce mela*: «Quale dolce mela che su alto/ramo rosseggia, alta sul più/alto; la dimenticarono i coglitori;/no, non fu dimenticata: invano/tentarono raggiungerla [...]». Sullo stile nominale si veda G. Herczeg, *Lo stile nominale in italiano*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 72 e segg.: «I naturalisti e impressionisti per dare maggiore rilievo al concetto verbale e aggettivale, usano gli astratti propri e derivati in sostituzione di verbi e aggettivi».

[...] agli altri fratelli di nostro padre interessavano i fondamenti in cui vorticavano i simulacri del tanatouccello e del defunto, il dominio cioè del mondo a cui erano ineluttabilmente assoggettati e che loro volevano cogliere nell'essenza delle sue spirali. [...] Non bastava acume di argomenti per dire che ogni cosa produce se stessa, o, rivoltandosi e riprendendosi di movente in movente, si trova ad essere totalmente la stessa sostanza⁽⁴¹⁾.

Nello stile di Bonaviri si rintraccia anche una matrice mistica che trova conferma nella insistente presenza della cultura e delle tradizioni arabe e orientali antiche per il loro concetto del tempo ciclico. Un'operazione classificatoria così ricca non fa che fisicizzare, rendendolo quindi tangibile e concreto, tutto il mondo dell'invisibile e dell'impalpabile; diviene fisica la luce e i bagliori che essa produce quasi si possono toccare, mentre sembra di scorgere il vorticante moto delle minuscole particelle. Un mondo sommerso o ignorato acquista dimensione e spessore trapassando dall'immateriale al materico, dall'etereo e ineffabile al corporeo. Si coglie nel romanzo il desiderio, come ha scritto il Battaglia, di sottrarre l'uomo alla morte per «restituirlo alla interazione del cosmo»⁽⁴²⁾. La scelta lessicale, suggerendo atmosfere rarefatte e evanescenti, sfrutta le potenzialità magico-espressive della lingua, il suo poter creare realtà diverse ed autonome. Una capacità che peraltro trova ragione nella frattura – incolmabile nel Novecento – tra il sistema dei segni e quello dei significati, tra parole e cose⁽⁴³⁾. L'ordine naturale, trasgredito nell'incessante metamorfosi del Tutto, è sconvolto anche a livello verbale, come mostrano le scelte lessicali:

Ed essendo fuoriusciti dalla debita proporzione, non si sentirono più quelli di prima, ma diversificati in una realtà in cui [...] non videro un'ora vespertina, ma mille, rifrante in tanti colori; non più un viso del compagno vicino ma mille, resi obliqui dai raggi avventizi; non una stella [...] ma molte stelle attorno sperdute in rovesci traballanti di luce [...] il loro perpetuarsi in gemme, caduche quanto volete, in artifici di alberi fittizi, imbevuti dai soverchi umori delle salme, era la condizione migliore, fuori dalle mutabilità delle cose, in bacche acerbe impregnandosi, in cristalli, in

⁽⁴¹⁾ Bonaviri, *Notti...*, pp. 90, 103, 209.

⁽⁴²⁾ Battaglia, *L'arcadia metafisica...*

⁽⁴³⁾ I linguaggi conquistano un'autonomia che li rende produttori di nuove realtà. Mentre il linguaggio fino al XIX secolo possiede ancora una transitività forte per cui le parole significano direttamente le cose, adesso la frattura tra i due sistemi ha determinato l'intransitività della lingua e la sua conseguente polisemia.

scorze e [...] unendosi alle corse serrate di fotoni, di adroni, di atomi bianchi e neri che nelle notti arrivavano sino a quei ripiani di terra⁽⁴⁴⁾.

La sintassi ipotattica spesso procede per accumulazione aggiungendo un sintagma a un altro senza soluzione di continuità, attraverso l'uso dei gerundi, veri ponti sintattici, ed ottenendo quasi una traduzione stilistico-retorica della legge della metamorfosi:

Passando così dal pensiero al vegetale, e dalle verdi molecole, unite in gelatinosi complessi, con detrazioni e connessioni, agli aggregati atomici, ossia ad un accozzo granulare di materia e di vuoto, ritrovando forse le cause e i principi per ricostruirci con calma il nostro perduto passato in un universo dominabile a nostro capriccio nella serie delle sue oscillazioni [...] Erano diventati rena, onde, scialbo verdeggiare di alghe. Si sentivano reintegrati in una primordiale unità [...] Totosimic, diventato essere minerale, senza luce, era impastato in concrezioni rocciose, in scisti, in ardesie [...] era coinvolto in getti di magnesio e silice⁽⁴⁵⁾.

I testi di Bonaviri hanno solitamente un *incipit* breve ma preciso che definisce con esattezza il cronotopo "realistico" iniziale (attraverso le date degli avvenimenti, o la toponomastica verosimile)⁽⁴⁶⁾. Esso però è poi abbandonato dalla poliedrica e acra affabulazione, libera da qualsiasi determinazione di tempo e di spazio:

Dopo il diciotto marzo, non si poté ricorrere alle comuni ed empiriche osservazioni che comparate l'una all'altra davano delle leggi generali, buone a calcolare l'ora del giorno, o quanto dentro noi accadesse [...]⁽⁴⁷⁾.

L'uso del passato remoto conferisce alle azioni la puntualità dell'aggancio con il reale⁽⁴⁸⁾, mentre la corsa dell'avventura di cui

⁽⁴⁴⁾ Bonaviri, *Notti...*, pp. 192, 216, 61, 194.

⁽⁴⁵⁾ Ivi, *passim*.

⁽⁴⁶⁾ Per l'effetto di realtà creato apposta dall'autore, si veda R. Barthes, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973; C. Segre, *Finzione*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 214-233.

⁽⁴⁷⁾ Bonaviri, *Notti...*, p. 3.

⁽⁴⁸⁾ Per la funzione del passato remoto nel romanzo, si veda R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 2003, dove si legge: « [...] il passato remoto nel Romanzo: è una falsità palese; esso delinea il campo di una verosimiglianza che svela il possibile nel momento stesso in cui lo indica come falso. [...] Il passato remoto e la terza persona del Romanzo non sono altro che il gesto inevitabile con cui lo scrittore addita la sua maschera [...] Che sia l'esperienza inumana del poeta, [...], o che sia

è protagonista Aramea, nella disperata e cieca ricerca del figlio, è resa dalla paratassi dei verbi all'imperfetto - «puntava, individuava, saliva, ridiscendeva, riandava per rena, precedevano, gli uccelli volavano, pesci guizzavano, api sciamavano» - che è il tempo della ripetizione ciclica e atemporale⁽⁴⁹⁾. Si tratta però di un impianto realistico debole e pronto a capovolgersi nella finzione, come dimostra l'arabizzazione dell'onomastica e della toponomastica che proiettano nell'esotico e nel magico-onirico la debole traccia realistica. Così Mineo diventa Qalat-Minaw o Zebulonia, mentre altre ambientazioni irreali sono la Luna, i grattacieli di Hgvn, le alture fantastiche di paesaggi inesistenti, le gallerie sotterranee di Roma o di New York, i paesaggi primordiali o i deserti apocalittici, le campagne affocate e le nature aride trasformate in fantomatici paesi della cuccagna, foreste e boschi incantati, in una incessante metamorfosi e svaporazione del reale nell'immaginario⁽⁵⁰⁾. A ciò si aggiunga anche la fantasiosa onomastica: Stelladoro (*Il Fiume di pietra*), El-Akim, Omar, Rowley (*Notti sull'altura*), Ariete, Taluna (*Dolcissimo*), Zaid (*Il Dormiveglia*), Fermezio-Grumina, Toina (*La Divina Foresta*), Ghigò (*Ghigò*), Zephir, Lili, Bewar (*Martedina*), Bilob, Imru (*Il dottor Bilob*), Gelsomino, Niknik, Tirimbò (*La Beffaria*), Ormazd, Abinzoar, Narbikar, Rhaman (*L'isola amorosa*). Questa rapida esemplificazione dimostra ancora una volta che Bonaviri si inserisce nel filone di uno sperimentalismo linguistico di matrice lirico-simbolica. L'universo narrativo e verbale dell'autore siciliano non si esprime nella referenzialità dei dati verosimili, ma si moltiplica nella varietà delle dimensioni sensoriali olfattive, sonore e visive. Il recupero della fase pregrammaticale della lingua avviene attraverso un processo di desemantizzazione e di de-umanizzazione come nella *Divina foresta* o nell'*Isola amorosa*. Di conseguenza l'autore recupera un linguaggio non ancora umano, che quasi precede la civiltà dell'uomo con le sue istituzioni, e che dà voce alle infinite forme dell'essere universale, riproducendone i suoni attraverso fonosimbolismi, allitterazioni e onomatopee. Il linguaggio orfico e quello

la menzogna credibile del romanziere, la sincerità ha qui bisogno di disegni falsi, ed evidentemente falsi, per durare e essere consumata» (pp. 23-30).

⁽⁴⁹⁾ Per l'uso dei tempi verbali nel discorso romanzesco: H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978.

⁽⁵⁰⁾ Nell'intr. a *La Divina foresta*, cit., p. 5, Manganelli scriveva: «Mineo è luogo anche, ma secondariamente, geografico, essendo soprattutto il punto della terra da cui lo scrittore è stato generato, è dunque un ombelico del mondo».

scientifico dei diversi settori specialistici costituiscono i due poli estremi attraverso cui si determina un impasto verbale che riproduce la visione di un cosmo altrettanto mobile e metamorfico⁽⁵¹⁾. Gli infiniti sostantivati come «zirlare, frusciare, ingrommare» perdono il loro valore referenziale e recuperano quello onomatopoeico e sonoro; al contrario, molte onomatopee - «brillio, zigzagare, spiumo» - si semantizzano assumendo valore nominale.

Negli universi di Bonaviri l'uomo presta la propria voce alle mille forme della natura che lo scrittore registra con sensibilità proteiforme. Dietro l'apparente precisione dei dettagli la scrittura bonaviriana tradisce sempre l'ineffabilità segreta e nascosta delle cose, al punto da designare una poetica dei contrari, del dicibile e dell'indicibile, del manifesto e dell'occulto, della determinatezza e dell'indeterminatezza. La prosa lirica effusiva e onirica dell'autore scorre fluida, senza soluzione di continuità, in una sintassi altrettanto fluttuante e magmatica, senza fratture, nel rispetto di un *continuum* retorico e anche ideologico, quello dell'essere e dell'assoluto. E in questa dialettica tra rivelazione e mistero si rintracciano il fondo orfico della sua scrittura poetica e il magismo epifanico delle parole che animano, per Bonaviri, le cose, a loro volta legati al misticismo della parola, al pitagorismo della simbologia numerica e anche alla Cabbala.

La dimensione lirica è suggerita, oltre che da precisi fenomeni linguistici, anche da occulte citazioni. Per esempio l'espressione «Ci ritrovammo sull'altura del castello che per largo orizzonte dominava i nostri territori»⁽⁵²⁾, insieme all'accenno alla Luna, richiama l'*In-finito* di Leopardi a cui Bonaviri può legarsi quanto ad aspirazione a una scrittura che privilegia il rapporto dell'uomo col cosmo. Anche la sintassi del discorso sfugge al ritmo ordinato di successione dei vari blocchi narrativi con la sua struttura divagante e centrifuga che segue contemporaneamente più direttrici a raggiera, come in una ragnatela dal cui centro si irradiano molteplici itinerari, e come avviene nella tradizione narrativa orale o in quella dei cantari

⁽⁵¹⁾ Il recupero di una lingua pregrammaticale o a-grammaticale, che valorizza l'aspetto fonosimbolico dell'espressione verbale, più che quello semantico, avvicina Bonaviri alla tradizione lirica e prosastica dello sperimentalismo linguistico, rappresentata per esempio da Pascoli e dai "macaronici" del Cinquecento - Folengo, Ruzante - come dagli Scapigliati lombardi e, nel Novecento, da Carlo Emilio Gadda. Per Pascoli si veda quanto G. Contini dice in *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica...*, pp. 219-246.

⁽⁵²⁾ Bonaviri, *Notti...*, p. 93.

cavallereschi⁽³³⁾. L'immagine figurativa suggerita da una sintassi simile è quella in cui l'inizio e la fine si identificano, e dove i molteplici intrecci e le innumerevoli divagazioni confluiscono in un movimento circolare che disegna lo sviluppo dell'intreccio, narrando di viaggi di ricerca che comportano la dinamica dello spostamento e del movimento progressivo⁽³⁴⁾. Tuttavia in Bonaviri manca la progressione lineare che provoca lo scioglimento dell'azione, continuamente rallentata e dilazionata dagli itinerari labirintici, dalle ripetute divagazioni, e dall'imprevedibilità dei percorsi e degli incontri. A livello ideologico la visione *panica* del mondo, per Bonaviri, significa far coincidere la vita con la morte, collegare con un unico esile filo tutte le forme viventi ricorrendo a una circolarità vitale che i suoi testi traducono in macro e microstrutture formali:

siamo dentro l'immensa circolarità dei sistemi planetari [...] in una cinta di forze che si attraggono come sassi calamitati [...] e aggiunte che il volatile poteva essere forma di una vita cosmica a noi ignota [...] Rowley non notava come lo Huadi-hamm fosse avvolto da sette sfere, galleggianti dentro una continua caduta di anime governate dalla lontanissima ridda di pianeti. [...] il millificarsi in concentrici giri di materia vegetale [...] ruotare di notti e di giorni in un oscillante e vacuo futuro in cui le nuvole gialle, il leone, il cespuglio, le mantidi, gli uomini erano inseriti in un circuito di indifferente esistenza [...] ottenuto un anello di congiunzione tra "grande" e "piccolo", avremmo trasportato l'essenza umana, di scala in scala, in incandescente magma rinnovantesi [...] passando così dal pensiero al vegetale, e dalle verdi molecole, unite in gelatinosi complessi, con detrazioni e connessioni, agli aggregati atomici, ossia ad un accozzo granulare di materia e di vuoto [...] Tutto è mutabile, né esiste centro in alcuna cosa [...] (35).

Lo stile narrativo di Bonaviri è inoltre caratterizzato da inserti metanarrativi, da autocitazioni e da digressioni scientifiche, astrono-

(33) Per le questioni relative al tempo nel racconto, all'ordine e al modo, si vedano: G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976; E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971; Barthes, *Il grado zero...*, cit.; C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974; T. Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, nel collettaneo *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969; e il più recente saggio di M. Praloran, *Il tempo nel romanzo*, in F. Moretti (a c. di), *Il romanzo. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, pp. 225-250.

(34) Sul significato simbolico della figura del cerchio: G. Poulet, *Le metamorfosi del cerchio*, Milano, Rizzoli, 1971.

(35) Bonaviri, *Notti...*, pp. 19, 37, 41, 61, 144, 166.

miche e botaniche. In tal senso anche la struttura complessiva dell'opera è ricca di intersezioni e contaminazioni tra i generi letterari. Infatti il modello del romanzo d'avventura lascia il posto o a quello autobiografico-memorialistico o al trattato scientifico, sottoponendo il discorso narrativo a variabili modulazioni di stile⁽³⁶⁾. Nell'autoreferenzialità che domina lo statuto delle forme letterarie, e nella più generale degerarchizzazione del sistema dei generi letterari, le combinazioni tra i diversi materiali linguistici creano sistemi complessi di elementi eterogenei che si sdoppiano, si moltiplicano e che trovano coesione all'interno del sistema del romanzo, per cui le fiabe trovano posto accanto a novelle, cantari cavallereschi, racconti, trattati e poesie⁽³⁷⁾.

In *Notti* le formule di passaggio da una narrazione a un'altra si affidano alla voce dell'io-narrante che, con continui atti interlocutori al lettore, assume un ruolo simile a quello di un cantastorie che intreccia i fili di storie parallele e, con formule fisse di passaggio, intrattiene il pubblico dei lettori:

Ed ora discorrerò brevemente delle ragioni [...] e dirò delle conclusioni sublimi, o traviate o controverse, che nel loro peregrinare acquistarono [...] Non posso riportare per filo e per segno in che modo [...] Né posso ragguagliarvi per intero sul destino [...] Ma non potremmo oltre seguire la vicenda di Gheber e di Welly, perché altri eventi sopraggiunsero [...] Vi posso soltanto dire che [...] (38).

In questo modo Bonaviri restituisce voce a una tradizione orale a cui rimase sempre legato. L'autore manovra più storie parallele proprio come un burattinaio fa con i suoi pupazzi, trattandole come avventure che procedono ciascuna autonomamente. Raccontato in prima persona, con continui interventi metanarrativi e appelli alla

(36) Sulla struttura metanarrativa di molti romanzi del Novecento e sui problemi di autenticazione e legittimazione del narrato, si veda F. Fido, *Dialogo/Monologo*, in Moretti (a c. di), *Il romanzo*, cit., vol. II, pp. 251-270; J. Herman e M. Kozul, *Il romanzo legittimato, o la retorica della prefazione*, ivi, vol. IV, pp. 133-154; e sullo stratagemma del manoscritto ritrovato: R. Maxwell, *Manoscritti ritrovati, strane storie, metaromanzi*, ivi, pp. 237-262.

(37) M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, 1975, trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001; si vedano anche i volumi di Moretti (a c. di), *Il romanzo*, cit.; G. Guglielmi, *Le forme del racconto*, in *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1986, vol. II, pp. 3-21.

(38) Bonaviri, *Notti...*, pp. 43, 89, 164, 240.

complicità del lettore per conquistare la fiducia e sedurlo con le proprie invenzioni fantasiose, con una forte attenzione alle capacità proiettive e creative del linguaggio, con metamorfosi e viaggi di ricerca, *Notti sull'altura* si iscrive dunque in un ambito letterario che potremmo definire "onirico immaginario" o "onirico simbolico", perché sfrutta le potenzialità espressive, liriche e fonosimboliche della lingua per dar voce a un universo naturale polimorfico che svapora nell'immateriale e annulla i confini delle forme, metamorfosando l'immutabilità dell'essere. La materia narrata nei romanzi di Bonaviri assume una valenza simbolica molto forte che attinge all'inconscio dell'autore, ai suoi ricordi d'infanzia e alle sue fantasie e che si traduce concretamente nell'attrazione e repulsione della morte, nel viaggio di ricerca intra o extrapsichico, come processo di differenziazione ma anche di identificazione, di annullamento e di perdita. La visione del mondo di Bonaviri si estende oltre un limitato realismo, e si traduce in una poetica in cui il reale è sentito come uno dei tanti "possibili". Il suo panismo cosmico è alimentato anche da un polemico rifiuto delle società contemporanee industrializzate che hanno sacrificato al progresso la logica dei sentimenti e il mondo della natura. Non è mancato tra i critici chi (Pedullà) ha parlato di conflitto città/campagna. In effetti anche il terzo romanzo dell'ideale trilogia, *L'Isola amorosa*, racconta il nostos in un'isola fantastica di un gruppo di amici, disgustati dalla corrotta civiltà metropolitana. Intraprendendo un ennesimo pellegrinaggio fantastico il gruppo insegue la direttrice buio/luce, e recupera così nell'isola immaginaria tutta la varietà dei suoni, dei colori e degli odori della natura⁽⁵⁹⁾. Un desiderio di decontestualizzazione realistico-storica sollecitato dall'esotismo arabeggiante dei nomi di persone e di luoghi⁽⁶⁰⁾.

Se si volesse tentare una lettura in chiave simbolico-onirica dei romanzi di Bonaviri, non sarebbe difficile individuarne le tracce

⁽⁵⁹⁾ Di Biasio, *Giuseppe Bonaviri...*, p. 241: « *L'Isola amorosa* è soprattutto un viaggio verso la luce. Sulla cima di un grattacielo di Hgven, una città segnata dal buio, dalla corruzione, da cumuli di macchine e di detriti, [...] nasce l'idea di ritornare all'isola. [...] Così anche *L'Isola amorosa*, come già *Notti sull'altura*, parte dall'era tecnologica per dimenticare ogni contatto con essa, per inseguire un vettore buio/luce che si apre con un'ampiezza proporzionata al recupero che i personaggi mostrano nel riappropriarsi di una natura colta nei colori, nei suoni, nei profumi».

⁽⁶⁰⁾ Savarese, *Giuseppe Bonaviri*, nel collettaneo *I contemporanei*, cit., p. 1680: «*L'Isola amorosa* è un libro inquietante [...] proprio per la straripante iridescenza: può avere infiniti sensi e nessuno, a seconda che prevalga una lettura simbolica o l'abbandono al puro flusso verbale-fantastico».

manifeste a livello sia retorico-formale (interferenze fra i diversi generi letterari, oscillazione simbolica tra separazione/lutto e ricerca/fusione simbiotica della parte nel tutto) sia linguistico (scelta di una lingua che procede per associazioni sonore, analogie fonetiche, giochi di assonanze e effetti fonosimbolici). Ma è soprattutto a livello tematico che potrebbe funzionare tale chiave di lettura. Il viaggio d'avventura, infatti, è emblema dello spostamento, del cambiamento, della ricerca; esso porta però al ricordo o del padre o della madre o dei luoghi nati; dunque si traduce in itinerario regressivo, in desiderio di annullamento nella totalità dell'essere; la metamorfosi richiama simbolicamente la perdita di identità, il principio di indifferenziazione, una volontà di annullamento simbiotico nell'altro da sé che ricorda la fase infantile dell'individuo e si collega al mondo delle fiabe. La figura materna, e anche quella paterna, assumono dunque valenza simbolica, perdono le fattezze storiche e diventano l'una simbolo dell'origine e della fine del Tutto, l'altra allegoria di un itinerario di ricerca. In tal senso il reale in Bonaviri è solo uno spunto da cui far lievitare l'immaginazione lirico-onirica, che ha radici culturali mediterranee e trova alimento nella tradizione filosofica pregreca dell'isola, nelle riflessioni agostiniane e einsteiniane sul tempo, il cosmo e lo spazio, nella tradizione orale dei cantastorie, ma anche nelle fiabe che, come affermava Calvino, rappresentano un illimitato serbatoio di intrecci e di combinazioni che percorrono ed esauriscono tutti i "possibili" delle vicende umane⁽⁶¹⁾. Bonaviri stesso definisce l'essenza della propria scrittura nel modo seguente:

Per me la matrice mi pare mediterranea, anzi siciliana, intendo la Sicilia come il luogo dove convergono linee, d'ogni parte, di un passato che [...] si manifestava negli uomini del sud: contadini filosofi, aedi vagabondi. [...] Dal microcosmo di Mineo ho assorbito miti che sono stati determinanti [...]. Per me hanno avuto grande importanza gli elementi conformanti il paesaggio [...] il vento [...] il cielo rotante, [...], il volo e il canto degli uccelli, [...], il fiorire e lo sfiorire dei cespugli, [...], così da dare un senso cosmico di latitudine celeste senza fine. Un assieme di cose che in chi ci viveva davano vita a una specie di linguaggio prelogico, un che di vibrante

⁽⁶¹⁾ A proposito del carattere neorealistico del primo romanzo, Bonaviri dichiara: «*Il sarto della stradalonga* e *La contrada degli ulivi* sono nati in ambiente neorealista. Ma la mia opera è come un albero che cresce, si dirama, apre la sua chioma verso lo spazio cosmico mentre le sue radici si radicano, si abbarbicano sempre di più al suolo della terra», in Zangrilli (a c. di), *Sicilia isola-cosmo...*, p. 94.

musicale. Il paesaggio era come l'allargamento del mio corpo, era quasi una fisicizzata proiezione di me stesso, o forse ero io come inglobato in esso. In questo aveva importanza la già avviata concezione filosofico-panteistica con cui cercavo di spiegarmi come la partenogenesi era in ogni cosa: in fiori, uccelli pietre [...] Credo che ogni sfera, ogni dimensione deve avere una propria vita che fa parte d'un TUTTO. [...] Tutto muta, tutto gira attorno a un centro che è poi il «Vuoto del Tutto». Quando tu tagli il funicolo ombelicale dell'uomo e pensi a quello che gli accade dopo, senti davvero il senso del Nulla⁽⁶²⁾.

Una tale visione del mondo si serve, come è stato dimostrato, di un livello linguistico-sintattico adeguato e di figure quali il labirinto e il cerchio⁽⁶³⁾, che traducono sul piano simbolico l'idea di un cosmo regolato dalla legge della metamorfosi intesa come passaggio da una forma a un'altra, circolazione dell'essere, eterno nella sua immutabile essenza, ma polimorfico nella varietà delle forme che assume. Il particolare si unisce così all'universale in una poetica che trova, nella dominante figura femminile e materna, la matrice originaria della vita e della morte, il principio e la fine dell'essere⁽⁶⁴⁾. Scrivere è esplorare il mondo, i labirinti umani per mezzo delle parole e delle immagini; è un gioco di combinazioni verbali, un ritorno di memorie, di sapori. Scrivere è fisicizzare i pensieri che

⁽⁶²⁾ Ivi, p. 77. Dappertutto la tematica cosmica è disseminata nell'opera di Bonaviri; in *Martedina* si legge: «- Tutto sfugge. Anche queste nostre parole. - Tutto è nulla, volete dire» (p. 88).

⁽⁶³⁾ Sul significato simbolico del labirinto e del cerchio si veda J. Chevalier, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli, 2001; sul cerchio in particolare Poulet, *Le metamorfosi del cerchio*, cit.

⁽⁶⁴⁾ È soprattutto nelle fiabe raccolte in *Novelle saracene* che la matrice materna è dominante. La fiaba intitolata *Luna di Gesù* suggerisce un'origine del cosmo da semi femminili, mentre l'aria, il tempo, Dio stesso, troverebbero origine nell'essere femminile. La figura materna è poi presente in quasi tutte le fiabe, ora come madre-animale, ora come madre-adoptiva, origine universale del cosmo. Nel suo ventre vita e morte si identificano e spesso essa corrisponde alla *Magna Mater* delle antiche civiltà mediterranee o alla madre-terra che nutre e fa nascere, ma che altre volte imprigiona nei suoi labirinti sotterranei: come avviene nel *Bambino dai corni d'oro*, o in *Gemelli bianchi come gigli*, dove Proserpina è sepolta dalla crudele Zebaida e poi nutrita dai figli. Non solo la terra, ma tutta la natura è considerata una madre cosmica; così in *Gesù e Giufà* o in *Morte di Gesù* dove il mondo nasce dal suo grembo abissale. Sono convinzioni che legano l'autore alle religioni e civiltà ctonie mediterranee, ai loro riti ancestrali e ai miti di rinascita e metamorfosi fondati sull'idea della circolarità delle innumerevoli forme dell'essere. Sono simboli archetipici infatti il cerchio, il labirinto, la discesa nel ventre della terra, la madre, e i cicli naturali cosmici: cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972.

risorgono dal pozzo memoriale:

Ogni opera di fantasia nasce da un ordine sovra-reale, di sovrarealtà, e quindi resta una finzione, ed ogni finzione fuori dagli schemi usuali del dire, scintilla come le pietre barocche, da cui nasce il termine: in portoghese barocco è una perla scabra e irregolare. Ogni vera opera d'arte non è una successione lica irregolare di tanti transitù?⁽⁶⁵⁾

Bonaviri appartiene dunque a un orizzonte narrativo in cui il magico e l'onirico trovano espressione in un trattamento stilistico della materia verbale che si muove nella direzione di un singolare *espressionismo lirico*. La sua è una scrittura dell'immaginario a forte valenza simbolica, attraversata da una tensione lirica che valorizza gli aspetti espressivi della lingua a scapito di quelli semantici, in questo modo riallacciandosi al filone nazionale dello sperimentalismo linguistico che attraversa dalle origini fino al Novecento la nostra storia letteraria. Il tema della *quête* sospinge i personaggi in un divagare centrifugo continuo, in labirinti sotterranei, selve fatate o spogli meandri metropolitani, che sono emblemi allegorici all'interno della poetica simbolica, di un necessario itinerario divagante, centrifugo e centripeto insieme. La dinamica centrifuga di tali itinerari assume infatti una forte carica onirico-surreale, e si alterna all'altra uguale e contraria, centripeta, che ricerca la matrice originaria del Tutto e ambisce a reinserirsi nel suo magma fluente e indifferenziato. La poetica di Bonaviri oscilla dunque tra due poli opposti, il simbolo e l'allegoria, il reale e l'onirico, la scienza e la fiaba. In questo apparente gioco dei contrari si concretizza una scrittura singolare per la capacità di coniugare l'esattezza scientifica dei termini e la sospensione magica dei loro significati, la pratica nomenclatoria dell'elencazione e il mistero insondabile che le cose celano nella loro apparente trasparenza semantica. Una dialettica dei contrari, come già detto, che se da un lato registra con la precisione di uno scienziato la "millificazione" dell'universo nelle sue forme atomizzate e frammentate, dall'altro ne sottolinea l'incessante metamorfosi come unica legge dell'universo che, abolendo i confini della materia, fonde gli opposti ricreando la circolazione cosmica universale. L'onirismo lirico dello scrittore siciliano, inoltre, rappresenta lo spazio in cui il lontano passato religioso, culturale e linguistico dell'isola si salda con la modernità scientifica e filosofica, e in cui il ritorno dell'antico

⁽⁶⁵⁾ Zangrilli (a c. di), *Sicilia isola-cosmo...*, p. 102.

si manifesta attraverso la continuità di un pensiero metafisico e *animistico* dell'universo che trova origine nella religiosità arcaica siciliana. Un tipo di scrittura dunque e una prosa lirica e sperimentale adatte a tradurre la poetica cosmica e simbolistica e l'impressionismo lirico di un autore che ha fornito un originale contributo al rinnovamento del canone della letteratura siciliana nel Novecento.

(Università di Palermo)

Sommaro

I.	ANDREA DONNINI, <i>Il sonetto di Bembo a Giovanni Della Casa</i>	p.	5
	PAOLA MORENO, <i>Il "Dispregio del mondo" di Girolamo Savonarola, nella copia inedita conservata da Jacopo Guicciardini</i>	»	27
	CORRADO VIOLA, <i>Per l'edizione delle rime varie di Ippolito Pindemonte</i>	»	47
II.	EMILIO TORCHIO, <i>Considerazioni sul "Libro primo" delle "Rime diverse" (Giolito, 1545) a partire dall'edizione RES, 2001</i>	»	75
	IVAN TASSI, <i>L'Apatista. Goldoni e la costruzione di un'auto-biografia del possibile</i>	»	117
	PANTALEO PALMIERI, <i>«Il governo non se ne dà per inteso». Giacomo Leopardi alla sorella Paolina</i>	»	153
	ALBERTO SEBASTIANI, <i>La soglia claustrofobica: la non-vita negli "Indifferenti" di Alberto Moravia</i>	»	157
	AMBRA CARTA, <i>La parabola letteraria di Giuseppe Bonaviri: dal neorealismo all'espressionismo</i>	»	191
	PAOLO BRIGANTI - ANDREA BRIGANTI, <i>Per una filologia 'testuale' di "Casa d'altri" (e in difesa di un'edizione del manoscritto)</i>	»	219
III.	Recensioni	»	231
	PASQUALE GUARAGNELLA, <i>Tra Antichi e Moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano</i> (E. Bellini) p. 231 - NICCOLÒ FORTEGUERRI, <i>Capitoli</i> , a c. di Carmen Di Donna Prencipe (G. Ruozi) p. 237 - MARIA AUGUSTA MORELLI TIMPANARO, <i>Tommaso Crudeli, Poppi 1702-1745. Contributo per uno studio sulla inquisizione a Firenze nella prima metà del XVIII secolo</i> (R. Rabboni) p. 239 - NADA FANTONI, <i>«La Voce della Ragione» di Monaldo Leopardi (1832-1835)</i> (A. Campana) p. 255 - LAURA DIAFANI, <i>«Ragionar di sé». Scritture dell'io e romanzo in Italia (1816-1840)</i> (R. Bonfatti) p. 259 - GIOVANNI PASCOLI, <i>Prose disperse</i> , a c. di G. Capecchi (F. Florimbi) p. 266.		
IV.	Rassegne	p.	271
	(a c. di F. Arato, T. Arvigo, A. Campana, F. Florimbi, V. Mascaretti, P. Palmieri, S. Ritrovato)		
V.	Spogli	»	295
	<i>(Italia - Gran Bretagna)</i>		
VI.	Indici	»	323
	<i>(American Bibliography, a cura di C. Kleinhenz)</i>		