

Associazione degli
AdI
Italianisti Italiani

ESTRATTO
DA

LE FORME DEL NARRARE

Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI
Macerata, 24-27 settembre 2003



EDIZIONI POLISTAMPA

AMBRA CARTA

IL DORMIVEGLIA DI GIUSEPPE BONAVIRI.
INTERSEZIONI FORMALI E TEMATICHE
FRA PROSA SCIENTIFICA E MEDIAZIONE LIRICA

Scritto nel 1988, *Il Dormiveglia*, definito dall'autore stesso romanzo fantabiologico, riapre la tradizione dei trattati scientifici didattico-divulgativi¹. Il romanzo narra il viaggio fantastico di un gruppo di ricercatori, dai nomi esotici e fantasiosi (Mercoledì, Epaminonda, Joseph Cooper, Li Po, Zaid, Gutemberg, Ki fu, Wang Re, Rudra, Gutemberg, Undajang)¹, dalla Sicilia a Roma, dalla Cina a New York, dall'Arabia alla Luna alla ricerca dei principi del dormiveglia, zona di transizione tra la veglia e il sonno e sede dei pre-sogni². Come dichiara l'autore, il testo avrebbe dovuto essere un saggio vero e proprio se la vena romanzesca non avesse preso il sopravvento³. Il romanzo infatti termina con le *Osservazioni teoriche sul dormiveglia*, un saggio scientifico in cui sono esposti i nuclei principali della riflessione teorica, disseminati nel romanzo.

Nato dopo otto anni di attente osservazioni, *Il Dormiveglia* coniuga scienza e fantasia realizzando una perfetta commistione tra generi letterari diversi e registri stilistico-espressivi altrettanto differenti. La contaminazione tra il genere romanzesco e quello saggistico richiama la sintesi tra scienza e letteratura e la loro cooperazione a fini didattici, propria della trattatistica scientifica di ascendenza umanistico-rinascimentale e rinnovata nel Seicento dal *Dialogo sopra i due massimi sistemi* di Galileo (1632). L'opera dello scienziato infatti sostituiva al trattato monologico quello dialogico di tipo platonico che movimentando l'argomentazione, la rendeva problematica e drammatica. Bonaviri cita esplicitamente, tra i modelli della sua biblioteca scritta, oltre a Galileo, altri due suoi allievi, Francesco Redi (1626-1698) e Lorenzo Magalotti (1637-1712)⁴. Il primo, membro dell'Accademia della Crusca, medico, scienziato, studioso di scienze naturali e anche poeta, nonché pro-

tomedeo alla corte medicea, scrisse il ditirambo *Bacco in Toscana* in cui, il gusto secentista per uno sperimentalismo sia metrico-linguistico che semantico ai limiti del *nonsense*, lo iscrive nel filone della poesia satirico burlesca iniziata nel '500 con Berni e poi diffusa nel Seicento. Insieme al Magalotti, membro dell'Accademia del Cimento e allievo di Galileo, modello delle sue *Lettere scientifiche ed erudite*, Redi mescola purezza e eversione, rigore e eccesso, classicismo puristico e stravaganza barocca, con un gusto sperimentale assai simile a quello che presiede l'impasto eclettico di registri stilistici del *Dormiveglia*. L'accostamento di materiali eterogenei trova infatti spazio nella produzione narrativa di Bonaviri che unisce l'invenzione, esibita nella cifra lirico-fonica del significante e nel gusto derivativo esercitato sul piano lessicale, e il rigore nell'esattezza nomenclatoria con cui l'Autore, catalogando ogni specie vivente in natura, nomina il dicibile e l'indicibile. Il lessico scientifico infatti si alterna a quello lirico così come l'esattezza definitoria alla dissoluzione dei significanti in suoni e colori, realizzando un'armonica dissonanza. Eleganza stilistica e precisione scientifica caratterizzavano del resto la prosa scientifica di un altro autore della biblioteca di Bonaviri, Galileo. Italo Calvino stesso, nelle *Lezioni americane*, usa la metafora del cavallo in corsa per indicare la rapidità e l'agilità del pensiero della prosa scientifica dello scienziato⁵ e condivide con Leopardi l'ammirazione per la «precisione e l'eleganza congiunte»⁶ della sua prosa letteraria affermando: «Quel che posso dire è che nella direzione in cui lavoro adesso, trovo maggiore nutrimento in Galileo, come precisione di linguaggio, come immaginazione scientifico-poetica, come costruzione di congetture»⁷.

Al modello del trattato scientifico si rifà anche Bonaviri nel *Dormiveglia*, dove il rigore dell'argomentazione conferisce alla prosa narrativa un tono controllato distante dagli eccessi sperimentali esibiti invece nei suoi precedenti romanzi, *La Divina foresta*, *Notti sull'altura* e *L'isola amorosa*. In essi l'e-suberanza dello stile derivava da un uso inventivo e nuovo del linguaggio che può in parte spiegare l'interesse suscitato sia nel classico Calvino, che nel baroccheggiante Giorgio Manganelli. Curando l'introduzione a *Notti sull'altura* il primo infatti dichiarava:

Che l'elemento più caratteristico del mondo poetico di Bonaviri fosse un «senso delicatamente cosmico» già l'aveva osservato Elio Vittorini presentando nel 1954 il suo primo romanzo *Il sarto della stradalunga*. [...] Ora, nelle *Notti sull'altura* l'autore trasfigura con nomi ed evocazioni arabizzanti o comunque esotizzanti il pac-

saggio siciliano della sua infanzia. [...] Un episodio probabilmente autobiografico, [...], si trasfigura in un pellegrinaggio fantastico. [...] Per Bonaviri la letteratura – in opposizione alla sua quotidiana professione di medico – è regressione nel passato della storia della medicina, verso una filosofia naturale dominata dalla classificazione degli umori e dalla virtù delle pietre.⁸

Manganelli invece introducendo *La Divina foresta* ne sottolineava il valore evocativo-regressivo di un linguaggio che scioglie la fisicità della materia in suono:

L'uomo di Mineo, che scrive questa favola arcaica, d'assai preovidiana, delle metamorfosi, sa che il mondo metamorfico vive solo se sollecitato e sedotto dalle formule che lo toccano. [...] Il mondo esiste solo in quanto evocato, né evocare si può se non con le parole esatte, la blandizie delle pertinenti cantilene. La melodia iniziale è melodia orfica. L'uomo di Mineo ha dunque un rapporto altamente specifico con il linguaggio: il linguaggio non evoca solo il mondo e le sue trasformazioni, ma evoca lui stesso, lo scrivente; al principio della qualità inventiva di questo raro orfico scrittore c'è una modulazione, forse una cantilena, un fluttuare delle parole, della sintassi tra senso e suono, la tentazione di «parlare» il mondo, scioglierlo nella grazia acre di un discorso ecolalico, al margine del nonsense. [...] La sonorità di questa prosa, [...] inventa un mondo insidiato e generato dal sonno, dal sogno, luoghi eletti della trasformazione. Poiché nulla ha certi e stabili confini, giacché sempre deve essere apparecchiato alla propria morte e trasfigurazione, la cantilena dovrà essere altrettanto peritura, non meramente effimera, ma offerta alla propria scomparsa, al delicato deliquarsi di cosa in vapore, in fiato, in ànemos, e di nuovo inedito fiato, e nome, e forma. [...] La prosa dell'uomo di Mineo ha una singolare affascinante imprecisione, come si affidasse alla grazia miracolosa di parole «trovate», [...]. Vorrei citare righe di una musicalità oppiacea, aromata, [...] ed è in grazia del loro essere suono che quelle immagini sono «il mondo». Pochi scrittori sono così affascinati dalle parole, dalla loro esistenza di fiato melodico, come l'uomo di Mineo. Senza questi suoni il suo mondo sarebbe impossibile, e d'altro canto il suo mondo può nascere solo in grazia di quei suoni.⁹

Negli anni Settanta, in ragione della sintonia che Bonaviri manifestava con le riflessioni teoriche di quegli anni sull'opera letteraria come sistema autoreferenziale di segni, due autorità letterarie del tempo quali Calvino e Manganelli si interessavano alla sua scrittura. I due autori focalizzavano infatti l'attenzione sull'uso di una lingua evocativo-orfica di Bonaviri, come qualche anno prima anche Vittorini aveva intuito. Nel 1954 infatti in occasione dell'esordio del primo romanzo di Bonaviri, *Il sarto della stradalunga*, nella collana einaudiana «I Gettoni» da lui curata, Vittorini scriveva:

Il valore poetico del romanzo è però in qualcosa di più profondo, nel senso delicatamente cosmico col 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.¹⁰

La cifra orfico-onirica sarebbe poi sfociata nel barocchismo sperimentale degli anni Sessanta quando l'Autore abbandonava il modello neorealistico e approdava a un romanzo in cui l'invenzione si fondeva con la precisione del dettaglio; egli promuoveva inoltre l'uso di una lingua eterogenea e composita, oscillante tra lirismo espressivo e geometria del dettaglio, in una perfetta mescolanza di realtà e fantasia, di autobiografia e utopia. Nei romanzi degli anni Ottanta invece, e nel *Dormiveglia* in particolare, l'esuberanza linguistica e l'irrefrenabile affabulazione iniziali si stemperano in una sintassi più controllata e in un lessico che rinuncia, secondo i canoni della prosa scientifico-didascalica, ai giochi linguistici e alle assonanze foniche. Tuttavia, come vedremo, il registro lirico non scompare del tutto costituendo la cifra stilistico-espressiva dell'autore.

Il *Dormiveglia* è un romanzo di intersezioni formali e tematiche dove convivono, ciascuno con il proprio registro stilistico-lessicale, il saggio e il romanzo. È la storia di un'utopia e del suo fallimento, quella di creare un poli-uomo in cui trapiantare i pensieri, i sogni e gli amori di un moribondo per eternarli:

Ma la ragione principale di quegli incontri era un'altra: il trapianto delle zone corticali di un moribondo in una persona viva. Di modo che tante esperienze, sogni, amori di un moribondo non si perdessero e potessero trasferirsi in un vivente.¹¹

L'utopia del sogno si esprime nella precisione del linguaggio scientifico e si alterna alle memorie che riaffiorano invece nel lirismo della componente memorialistico-autobiografica del romanzo. La sintassi è rallentata dal dominio di forme nominali, di sintagmi assoluti e dalla fluviale aggettivazione. Il ritmo anti-progressivo del trattato coesiste accanto a quello opposto, telico, della diegesi romanzesca. Se i ricordi sono veicolati dall'imperfetto, il tempo della ripetizione e della memoria: «Dall'altura arrivava un canto; Epaminonda aveva sessant'anni»¹², il passato remoto segna invece il ritmo puntuale dell'azione: «Arrivammo; ripartimmo; andammo avanti; scansammo; decidemmo di inoltrarci; riprendemmo la salita; dopo un'ora di cammino sboccammo; attraverso regioni aride passammo; sull'alba arrivammo»¹³, mentre il

presente segna le pause argomentative in cui, sottoforma di dialogo dei personaggi o in forma indiretta dalla voce narrante, sono esposte le teorie scientifiche: «l'asse direzionale del sogno è; i due pensieri possono coesistere; le modalità delle vie oniriche non sono soltanto somatiche; forze ipniche che partono; durante il dormiveglia le idee si presentano a grappolo; abbiamo esaminato un centinaio di sogni; in questi sogni bisogna vedere»¹⁴.

Come avviene nel *Dialogo* galileiano, dove Sagredo svolge il ruolo di intermediario tra il tolemaico Simplicio e il copernicano Salviati, anche nel *Dormiveglia* il ruolo di arbitro tra le opposte teorie di Epaminonda e di Cooper è affidato a Mercoledì, narratore intradiegetico: «Per te il dormiveglia è tenebra, ricerca di un profondo e oscuro senso dell'essere. Per me, è gioiosa libertà da realizzare in ambienti luminosi»¹⁵. Come sempre in Bonaviri, il narratore svolge un ruolo forte perché amalgama i vari punti di vista dei personaggi che sono voci diverse e funzioni del suo stesso pensiero¹⁶. L'ingombrante presenza autoriale è poi confermata dalle innumerevoli digressioni autobiografiche: «mi ricordai; mi fece ricordare; il filo dei miei ricordi; ricordo che»¹⁷, dai ricordi del padre che riappare come un fantasma nei labirinti sotterranei della Stazione Termini in un fantastico viaggio allegorico nel regno dei morti¹⁸, e anche della madre «coperta di un trasparente lino funebre blu brillante»¹⁹. Tuttavia si tratta di verità fantastiche e utopiche che perdono subito la loro verosimiglianza. A differenza del *Dialogo* galileiano infatti, in cui il realismo e la concretezza del linguaggio derivavano dalla finalità divulgativa del trattato, nel *Dormiveglia* invece la cifra stilistica prevalente oscilla tra la vaga autobiografia e l'incerta utopia futura. L'indagine sul dormiveglia si configura come sprofondamento negli abissi psichici del microcosmo umano. Riaffiorano i ricordi familiari: «Al di qua della scintillante cattedrale, [...] abitava il mastro Salvatore Casaccio panettiere – mio nonno padre di ventiquattro figli – e il mastro Jano Margheron»²⁰ e luoghi reali, in primo luogo Mineo di cui viene ripercorsa la storia in una fanta-archeologia:

Di fronte a noi, Minco si stagliava chiaramente [...]. Com'era stata usanza dei popoli di Creta, delle Cicladi e di isole quali Paros e Naxos, le porte erano dipinte in un azzurro delicato [...]. [La cattedrale] è fornita di novantadue (quanti furono gli anni di mia madre da poco scomparsa) merli di fattura marmorea, sulle cui vetrate tinte in minio, con orlature auree, era stata incisa, con fine tecnica vetraria, la storia del paese fin dal re siculo Ducezio, nonché le comuni vicende di lavoro di sarti, calzolari [...]. Mi capitava sentirli parlare, sottovoce, del dolore di vivere, e del desiderio di morire.²¹

Per quanto dunque il cronotopo romanzesco sia ben precisato: «Arriviamo a New York il 23 maggio alle 16. Ripartimmo il giorno dopo»²², tuttavia tempo e spazio perdono la loro verosimiglianza trasfigurandosi nella dimensione onirico-simbolica di un viaggio dell'Io negli abissi della propria anima, volto a salvare dall'oblio i pensieri del padre e della madre defunti grazie al fantascientifico progetto di J. Cooper:

[...] creare un individuo non bicefalo, o tricefalo, ma possessore di un polipensiero o meglio, di una poli-memoria, [...] il nostro intento doveva essere un altro appena fossimo riusciti a creare il poli-uomo: annichilire il pensiero razionale, permettendo al suddetto poli-uomo di vivere soltanto dentro l'aura delle ideazioni del dormiveglia. «Tutta l'umanità» concluse «dovrebbe vivere in questa nebbia sognante».²³

Roma, New York, la Cina, il Pakistan, gli abissi terrestri e oceanici, sono tutte variazioni su un unico tema, l'universo psichico dell'autore e i labirinti fantastici della sua anima²⁴. Espressioni quali: «ci internammo; internandoci; mentre calavamo nell'abisso; ci abituammo a quella discesa nei fondali; durante la discesa» alludono infatti all'internamento e inabissamento in cunicoli sotterranei come allegorie di esplorazioni intrapsichiche²⁵. Veri itinerari allegorici con strade che si biforcano e sentieri tortuosi²⁶, luoghi di disorientamento e di ricerca, di dispersione e di proiezione in una dimensione cosmica aperta alle frontiere dell'ignoto.

Nonostante dunque l'argomento scientifico del trattato e l'esattezza del suo linguaggio, nel testo è anche presente una cifra lirico-evocativa che ne modula sia la componente autobiografica che quella avventurosa. Il realismo dei luoghi svanisce nell'esotismo delle loro trasfigurazioni in spazi interiori, così come il lessico scientifico: «elettronvolt, anamnesi, psicostesie, mappature onirogene, somatostesie, fotoni e gluoni, corpuscoli onirici. Correnti luminose; dermatomeri ipnogeni cromatici. Light eagle. Moon blinks/mappaluna onirica, psiconi; acido desossiribonucleico, gusci di memoria pre-onirici; tempo ionico; dispersione ideative / glomi di cellule»²⁷, svapora all'improvviso nella vaghezza sognante di un linguaggio arcaico e senza tempo che recupera tutta la musicalità delle onomatopree, dei fonosimbolismi e delle allitterazioni, e trascina il lettore in una dimensione al di fuori del tempo e dello spazio, proprio come nel dormiveglia dove passato, presente e futuro si mescolano insieme senza più un'ordinata scansione temporale e dove domina la logica simmetrica dell'inconscio.

Abbondano allitterazioni, vocaboli risuffissati: «Nibbi immobili. Gore di neve. Luminescenza; lavature giallastre; largure marine; negro brillore; l'infinita di stelle; Infinitudini; negra bianchezza; detumescenza»²⁸, deverbali fonosimbolici: «rullio di barche; sciacquò del torrente; gridio confuso; Scampanio; Sfavillio; echeggio. Le foglie erano in preda ad un continuo brillio, a crepitii frastornosi e ad un fruscio lamentoso»²⁹, onomatopree: «quacquarioso; i palazzi barbugliavano»³⁰, infiniti sostantivati e vocaboli astratti con il concreto a specificazione: «biancore di nubi; lumeggiare di ceri; un ventare propulsivo; un fiatar di nebbia; il biancheggiare del giorno»³¹, parasinteti denominali con suffisso *in* o *s*: «Il buio si intramava al primo biancheggiare del giorno; Sgranellio di gocce»³², sintagmi allitteranti con forte iconismo cromatico: «Giardini pensili di fichidindia, fichi e rose rodie, blu brillante»³³, ossimori: «oscura luminosità», sinestesie: «Un caldo vento accendeva i fiori rossi degli oleandri. Universi di silenzi; fiumi d'alba»³⁴, latinismi e termini di sapore letterario: «insenature viciniori, forre»³⁵ e echi pascoliani: «tamerici e erba sisimbria»³⁶. La lingua esibisce una forte componente sensoriale-evocativa in cui la vista e la luce occupano una priorità assoluta. Una lingua che recupera i valori timbrico-fonici del significante e li potenzia al massimo della loro espressività, che conferisce alla narrazione un'aura sognante e un lirismo diffuso e che, pur nascendo da una volontà mimetica di dar voce alle forme della natura, approda poi ad esiti del tutto trasfigurati e simbolico-mitici. La stessa contaminazione tra scienza e lirismo caratterizza il saggio conclusivo, *Osservazioni teoriche sul dormiveglia*. Qui l'impersonalità e l'oggettività dell'argomentazione, frutto di un'ordinata ipotassi che segue la gerarchia logica del pensiero³⁷, dei nessi logico-causali: «Partendo da questa domanda possiamo dire che; si può rispondere che; a questo punto; ossia; cioè; insomma; dunque; con ciò diciamo che»³⁸ e della terminologia scientifica, tuttavia a tratti cede agli squarci lirici legati ai ricordi. I pronomi personali e possessivi di prima persona: «Il mio intento; mi rifaccio; a me piace»³⁹, di esplicite memorie autobiografiche: «mia figlia Pina, [...] mi dice; della cosa mi riferì l'amico»⁴⁰ e una certa letterarietà lessicale: «insemezzava le corolle, ventilandole»⁴¹, consentono di misurare l'oscillazione tra i diversi codici stilistico-espressivi e le diverse tipologie testuali compresenti nel romanzo. Lo stesso dinamismo anima la mobilità del pensiero dell'autore, sempre disposto a oltrepassare gli angusti confini di ogni disciplina, attingendo alla fisica, alla filosofia, alla scienza, alla religione, alla medicina, alla magia, che trovano dunque espressione

nella armonica fusione di scienza e poesia e nell'intersezione tra le memorie e le utopie di sogni irrealizzabili.

L'analisi del *Dormiveglia* sembra dunque avvalorare l'inserimento del romanzo nell'alveo della tradizione dei trattati scientifici e dei dialoghi filosofici che da Platone, attraverso i *Dialoghi* di Luciano e la trattatistica scientifica del Seicento, giunge fino alle *Operette morali* di Leopardi. Una tradizione arricchita però anche dal lirismo onirico di un linguaggio sempre in bilico tra senso e suono, tra denotazione e vagheggiamento, come negli anni Sessanta due tra i massimi scrittori del tempo avevano già acutamente osservato.

NOTE

¹ F. ZANGRILLI, *Sicilia Isola-cosmo. Conversazione con Giuseppe Bonaviri*, Ravenna, Longo, 1982, p. 82: «Il *Dormiveglia* riapre il discorso di una letteratura, oggi in disuso o dimenticata, con una forte carica fantastica-biologica [...]. È un romanzo che riapre il filone della letteratura scientifica, dalle *Opere e i giorni* di Esiodo ai *Dialoghi* di Platone, alle *Georgiche* di Virgilio, alle opere del Sei e del Settecento di Galileo, di Redi, di Magalotti e [...] delle *Operette Morali* di Leopardi».

² G. BONAVIRI, *Il Dormiveglia*, Milano, Mondadori, 1988, p. 8: «In comune avevamo l'interesse per il dormiveglia di cui stavamo facendo delle attente indagini dettagliate, per scriverne infine il saggio».

³ F. ZANGRILLI, *Sicilia Isola-cosmo. Conversazione con Giuseppe Bonaviri*, cit., pp. 83, 85: «Il *Dormiveglia* doveva confluire in un saggio che ora si trova alla fine del romanzo. Ma fui preso dal tentativo davvero archetipico del raccontare didascalico. [...] Il *Dormiveglia* può essere letto come opera scientifica; è un romanzo fantabiologico, ma è anche un racconto di viaggio fantastico... E come ho scritto nel breve saggio finale (e che doveva essere un vero saggio se la mano narrativa non mi avesse preso) [...]».

⁴ Ivi, p. 70: «Le mie letture sono state molte, ma quelle che mi sono entrate nelle carni sono i classici (Omero, Platone, Aristotele, Sant'Agostino, Ovidio, Lucrezio, etc.), i frammenti dei presocratici, i nostri autori scientifici del 1600, cioè Galileo, Redi, Magalotti, Malpighi, etc. I libri di cosmologia a cui tranquillamente puoi abbinare testi indiani come l'*Upanisad*, o libri meravigliosi come il *De occulta philosophia* di Agrippa, o lo stesso Corano. Insomma la lista sarebbe lunga: per esempio Cechov, Poe, Emily Dickinson».

⁵ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 50: «La metafora del cavallo per la velocità della mente credo sia stata usata per la prima volta da Galileo Galilei [...]: la rapidità, l'agilità, l'economia del ragionamento ma anche la fantasia degli esempi, sono per Galilei qualità decisive del pensar bene».

⁶ ID., *Due interviste su scienza e letteratura*, «L'Approdo Letterario», 41, 1968, 3, ora in ID., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, p. 225.

⁷ Ivi, p. 226.

⁸ I. CALVINO, *Introduzione a G. BONAVIRI, Notti sull'altura*, Milano, Rizzoli, 1971, poi Milano, BUR, 1978, pp. I-II.

⁹ G. MANGANELLI, *Introduzione a G. BONAVIRI, La Divina foresta*, Milano, Rizzoli, 1969, poi Milano, BUR, 1980, pp. 5-8, *passim*.

¹⁰ G. BONAVIRI, *Il sarto della strada lunga*, Torino, Einaudi, 1954, risolto di copertina.

¹¹ ID., *Il Dormiveglia*, cit., p. 161.

¹² Ivi, p. 7.

¹³ Ivi, *passim*.

¹⁴ Ivi, pp. 63-64, 77, 79, 17, 89, 90.

¹⁵ Ivi, p. 187.

¹⁶ Sul ruolo della voce narrante cfr. G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), trad. it. Torino, Einaudi, 1976, cap. *Voce*, pp. 259-310.

¹⁷ G. BONAVIRI, *Il Dormiveglia*, cit., pp. 125, 126, 131, 148.

¹⁸ Ivi, p. 44.

¹⁹ Ivi, p. 57.

²⁰ Ivi, p. 27.

²¹ Ivi, pp. 25 e sgg.

²² Ivi, p. 159.

²³ Ivi, pp. 173-174.

²⁴ F. ZANGRILLI, *Sicilia Isola-Cosmo. Conversazione con Giuseppe Bonaviri*, cit., pp. 86-87: «Nel mio caso i luoghi descritti nel *Dormiveglia* sono stati conosciuti a volte profondamente [...]. Comunque il mio desiderio di fondo era quello di inserirmi in un circuito universale dove l'uccello che vive nel Central Park di New York o il bambino negro, o il contadino cinese o siciliano sono fratelli legati da uguali destini biologici ed emotivi, e di memoria e di voglia di perpetuarsi nel tempo, al di là della morte».

²⁵ G. BONAVIRI, *Il Dormiveglia*, cit., pp. 120, 135, 93, 97, 82.

²⁶ Ivi, pp. 57, 61, 113, 120: «L'ignota strada si divideva in quel punto in due sentieri di cui seguivamo quello di destra, meno ciottoloso. [...] Smarrire il sentiero; Intanto continuavamo il nostro viaggio lungo strade tortuose». Per la valenza simbolica della dimensione degli spazi e dei percorsi di discesa e di ascesa, si veda G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario* (1963), trad. it. Bari, Dedalo, 1972, in particolare il cap. *I simboli catamorfici*, pp. 105-118 e il cap. *I simboli ascensionali*, pp. 123-142.

²⁷ G. BONAVIRI, *Il Dormiveglia*, cit., pp. 32-34, 48, 82, 140, 231.

²⁸ Ivi, pp. 138, 8, 14, 29, 67, 167.

²⁹ Ivi, pp. 67, 117, 133, 163, 173.

³⁰ Ivi, pp. 163, 200.

³¹ Ivi, pp. 117, 155, 144.

³² Ivi, pp. 76, 85.

³³ Ivi, pp. 200, 57.

³⁴ Ivi, pp. 30, 73.

³⁵ Ivi, p. 85.

³⁶ Questa rapida rassegna di fenomeni lessicali e linguistici ricorda l'uso di una lingua pre-grammaticale e fortemente fonosimbolica fatta da G. Pascoli che usa sintagmi allit-

ranti, e fonosimbolici, sinestesie, aggettivi e verbi sostantivati e onomatopee: «soffi di lampi, un nero di nubi, nebbia di latte, il cullare del mare, un *fru fru* tra le fratte, un sospiro di vento» (*Lassiuolo*, in *Myricae, In campagna*, XI); «un bubbolio lontano, rosseggia l'orizzonte, nero di pece, stracci di nubi chiare» (*Temporale*, in *Myricae, In campagna*, XII). Per uno studio sul linguaggio pascoliano, si rimanda al saggio ancora fondamentale di G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli* (1958), in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-246.

³⁷ G. BONAVIRI, *Il Dormiveglia*, cit.: «Col termine pensiero possiamo intendere; Il pensiero è un'attività pragmatica per mezzo della quale; l'attività pensante non è libera in quanto» (p. 207); «Se ci addentriamo; Si può supporre che» (p. 209); «A questa prima fase ne subentra una seconda» (p. 212); «Considero che; Nella regione A includiamo» (pp. 212 e sgg.); «Infatti la prima conoscenza del mondo; Infine bisogna dire; Per quanto riguarda» (p. 214); «A questo punto bisogna rapidamente dire che; Nell'esempio surriferito» (p. 215).

³⁸ Ivi, pp. 101-103.

³⁹ Ivi, pp. 208, 213, 230.

⁴⁰ Ivi, pp. 215, 227.

⁴¹ Ivi, p. 227.