

Lunatici inchiostri

*Collana di testi e saggi
diretta da Michela Sacco Messineo*

*Con uno sguardo ai sogni di cui si nutre
la scrittura nei fili che tramano oggetti
del mondo e figurazioni del pensiero*

Ambra Carta

Giuseppe Bonaviri

Le forme del racconto
tra memoria e utopia fantastica

Premessa di
Michela Sacco Messineo

Kalós

Indice

<i>Premessa di Michela Sacco Messineo</i>	7
Giuseppe Bonaviri. Le forme del racconto tra memoria e utopia fantastica	
<i>Avvertenza</i>	11
L'opera di Giuseppe Bonaviri tra memoria e proiezione fantascientifica	13
La trilogia fantastica: <i>La divina foresta, Notti sull'altura, L'isola amorosa</i>	35
<i>Il dottor Bilob</i>	62
L'itinerario lirico-fantastico di Bonaviri	78
Bibliografia	105
Indice degli autori citati	109

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Miur sui fondi Prin 2005

2006 © Gruppo Editoriale Kalós
via Siracusa, 19, 90141 Palermo
tel. e fax 091/6262894
info@kalosonline.com
www.kalosonline.com

Carta, Ambra

Giuseppe Bonaviri : le forme del racconto tra memoria e utopia fantastica
/ Ambra Carta ; premessa di Michela Sacco Messineo. - Palermo : Kalós,
2006.

(Lunatici inchiostri)

1. Bonaviri, Giuseppe – Opere - Critica.

853.914 CDD-20 SBN Pal0203022

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

Premessa
di Michela Sacco Messineo

Affrontare il tema del “fantastico” all’interno di una letteratura come quella della Sicilia, espressione per lungo tempo di una scrittura di tradizione veristica ancorata al realismo, significa mettere in discussione il canone dominante nell’Isola per operare una ricognizione di modalità, temi e forme che, anche se diffusamente presenti, non sono sempre immediatamente segnalati come peculiari di quella cultura. Eppure non mancano fra i siciliani molti scrittori che non si possono certo considerare realisti, come – per fare solo alcuni nomi – Joppolo, Fiore, Bufalino, D’Arrigo, Bonaviri.

E proprio su quest’ultimo, in particolare, si concentra l’attenzione della studiosa, che analizza gran parte della sua produzione focalizzandola su quasi tutta la sua scrittura sia lirica che narrativa, in particolare sulla trilogia, comprendente *La divina foresta*, *Notti sull’altura*, *L’isola amorosa* e sulle opere successive, con una particolare attenzione al *Dottor Bilob*, con cui si conferma lo “stile metamorfico” della prima produzione.

Attraverso l’analisi di questo scrittore, Ambra Carta perviene alla definizione di un “fantastico” del linguaggio, proprio della scrittura novecentesca, molto lontano dalle forme in cui si era espressa la letteratura dell’Ottocento, che aveva privilegiato piuttosto un “fantastico” tematico e contenutistico anziché stilistico.

Per giungere a questi esiti, che si rivelano estremamente convincenti oltre che suggestivi, in cui la Sicilia diventa territorio, se non privilegiato, certamente rappresentativo di quella modalità espressiva dell’immaginario che è “il fantastico”, la studiosa ne ripercorre la storia, considerandola propedeutica alla esemplificazione di Bonaviri, pur con un suo sviluppo nella enucleazione di alcuni momenti propri della cultura isolana, e in generale in riferimento alla dialettica “reale-surreale”, con particolare riferimento alla produzione novellistica del Capuana.

Nel tener conto inoltre dell’evoluzione del “fantastico”, Ambra Carta arriva a riallacciarsi, con precisi riferimenti, alle

espressioni più significative dell'esperienza letteraria ottocentesca, interagente in questo saggio col "fantastico" novecentesco dai fondamenti precipuamente linguistici. La studiosa ne analizza e giustifica le diverse definizioni, di volta in volta contestualizzandole per poi farle proprie quando si rivelano aderenti all'autore preso in esame, ad esempio nella definizione che di "fantastico" fornisce Calvino. In generale il percorso di Ambra Carta si rivela affine alla riflessione di quei critici che prendono le distanze dalla definizione di un fantastico come genere per puntare piuttosto l'attenzione su "modalità" fantastiche proprie del Novecento come categoria dell'immaginario, da rintracciare – come s'è detto – non tanto nei contenuti quanto nel linguaggio.

In linea con le tendenze epistemologiche e filosofiche proprie del secolo appena trascorso, che riconoscono al linguaggio una vocazione rappresentativa e simbolica, la studiosa, allora, insiste sulle forme espressive e sulle modalità retoriche della scrittura di Bonaviri. Ne viene fuori un'analisi nuova non solo nella dimostrazione, per l'autore de *La divina foresta*, di una doppia chiave linguistica, una pre-grammaticale e una post-grammaticale, ma soprattutto per lo studio in generale dei meccanismi del linguaggio, indagato non solo sui livelli narratologici ma in particolare su quelli retorici, sintattici e fonologici.

Questa approfondita analisi restituisce alla scrittura del narratore di Mineo la possibilità di proporsi – nella forzatura della grammatica e dei segni che la connotano – come significativa espressione dello sperimentalismo formale proprio del "fantastico" novecentesco e, al contempo, contribuisce ad attribuire una rinnovata identità canonica alla letteratura di Sicilia.

Giuseppe Bonaviri

Avvertenza

Questo libro, piuttosto che ripercorrere le fasi dell'intera produzione letteraria dello scrittore di Mineo, peraltro già studiata da una considerevole schiera di critici, intende focalizzare l'attenzione su una parte di essa, tentandone una lettura specificamente in chiave linguistico-tematica. Le caratteristiche formali delle opere di Bonaviri, infatti, si allontanano dai paradigmi stilistici dei romanzi realistici e rientrano invece nell'ambito dello "sperimentalismo di genere". Sul piano delle forme espressive lo scrittore fonde generi prosastici diversi fra loro e utilizza una molteplicità di variazioni linguistiche tale per cui il recupero delle forme arcaizzanti coesiste con la coniazione di neologismi.

Queste considerazioni spingono a riconoscere all'opera dello scrittore mineolo caratteri formali estranei al canone della letteratura siciliana post-veristica e alle tematiche ideologico-sociali proprie della letteratura meridionalistica del dopoguerra, e suggeriscono una linea di ricerca basata su un'indagine di carattere linguistico-espressivo, che rivela gli aspetti più nuovi e interessanti della sua produzione.

In parte pubblicato su riviste di italianistica,¹ questo studio illustra dunque i percorsi eclettici, per temi e interessi, e sperimentali sul piano formale, tracciati dall'autore nelle sue opere più innovative. I risultati più rilevanti, infatti, sono raggiunti a partire dal 1969 nella triade dei romanzi cosiddetti "fantastici" – *La divina foresta* (1969), *Notti sull'altura* (1971) e *L'isola amorosa* (1973) – cui si aggiunge qui *Il dottor Bilob* (1994) che, pur risalendo ad anni successivi, tuttavia ne continua le scelte formali e tematiche. Bonaviri abbandona gli ultimi residui di un neorealismo ormai stilizzato e di maniera per approdare a un linguaggio trasfigurativo che modifica il paradigma "realistico". La metamorfosi della realtà avviene attraverso le trasgressioni del linguaggio e la forzatura della sua grammatica al punto da poter parlare quasi di una "fantasticizzazione" del reale compiuta all'interno dell'u-

¹ *La parabola letteraria di Giuseppe Bonaviri: dal neorealismo all'espressionismo*, in "Studi e problemi di Critica testuale", n. 70, aprile, 2005, pp. 191-218; *Notti sull'altura e Bilob: la tradizione del fantastico in Bonaviri e in altri autori siciliani*, in "Filologia e Critica", fasc. III, settembre-dicembre 2003, pp. 372-397.

niverso fittizio dei segni e delle categorie retoriche del *discorso verbale*. Una rapida campionatura di prelievi lessicali e sintattici, di immagini simboliche e di figure retoriche mostra procedimenti linguistici quali desemantizzazioni di nomi, sciolti in puri suoni, e neoconiazioni nell'ambito dei linguaggi scientifici e specialistici; tale escursione lessicale misura l'oscillazione tra un mondo primordiale e uno immaginario e fantastico.

In linea con le interpretazioni teoriche attuali del *modo fantastico*, con le tendenze epistemologiche e filosofiche del Novecento, e con quel *barocchismo* stilistico-espressivo che tanta parte della critica ha riconosciuto alla narrativa siciliana, i romanzi qui analizzati non solo consentono di rinnovare in modo originale il canone narrativo siciliano del Novecento, ma rivelano una tale familiarità con il cosiddetto *fantastico del linguaggio* che autorizzano a considerare la Sicilia una "provincia" del fantastico novecentesco e la sede privilegiata di una tradizione letteraria ancorata al razionalismo gnoseologico, ma proiettata anche verso un forte sperimentalismo formale.

La coerenza tematica e stilistica dell'universo poemático di Bonaviri si riflette anche nell'ambito della produzione lirica, a cui è dedicata la parte conclusiva del volume.

I L'opera di Giuseppe Bonaviri tra memoria e proiezione fantascientifica

Scrittore prolifico, autore di romanzi, di poesie e saggi critici, Giuseppe Bonaviri ha attraversato il Novecento fondando la propria ricerca letteraria sull'innovazione formale e tematica. I critici, sia italiani che stranieri, si sono occupati con attenzione della sua opera fin dagli esordi negli anni Cinquanta e ancora oggi l'apprezzamento che lo scrittore mineolo riceve è testimoniato dalle traduzioni in lingua straniera e dai premi che gli sono tributati. Conterraneo di altri grandi nomi della letteratura siciliana, da Verga a Capuana, da Pirandello a Tomasi di Lampedusa, a Bufalino, Giuseppe Bonaviri arricchisce le forme della letteratura con opere legate alla tradizione per la scelta tematica, ma sperimentali sul piano dei generi letterari.

L'invenzione narrativa, sospesa tra il realistico e il fiabesco, tra la memoria e la proiezione fantascientifica, tra il mito e la storia, si risolve in una fuga dal presente e dalla modernità per rifugiarsi nel nucleo primigenio del mondo infantile matriarcale oppure per involarsi nel regno della fantasia. Nei suoi romanzi non mancano i riferimenti a precisi contesti realistici, ma prevalgono ora le fughe negli itinerari tipici del fantastico – attraverso gli esperimenti scientifici, le anacronie e le metamorfosi tra esseri viventi – ora la magia sognante della tradizione meravigliosa e fiabesca di derivazione epico-cavalleresca.

L'innovazione della sua scrittura poggia su uno sperimentalismo di tipo linguistico-espressivo non estraneo del resto alla tradizione letteraria siciliana del Novecento. Classificato tra gli scrittori sperimentali nelle più recenti storie letterarie, l'autore mineolo fu sempre affascinato dalla magia e dal fascino che la parola scritta acquista una volta abbandonata la fluidità della viva voce.²

² Per la produzione dell'opera al completo dell'autore si rimanda alla Bibliografia finale.

Tra i primi a riconoscere tratti di “novità” nella sua opera furono Italo Calvino e Elio Vittorini, protagonisti della scena letteraria italiana del dopoguerra e del dibattito critico intorno all’impegno e al ruolo dell’intellettuale. Promotori di importanti iniziative editoriali, tra le quali la rivista “Il Menabò” (1959-1967), essi avevano fondato “I Gettoni” (1951-1958), una collana “di tendenza” dove si pubblicavano i romanzi di Arpino, Ortese, Ottieri, Tobino, Cassola e Fenoglio. In una dichiarazione Vittorini spiegava:

“I Gettoni” sono una collana con le caratteristiche della rivista, non importa tanto il rigore qualitativo della scelta letteraria e neppure la completezza del risultato, quanto invece il valore esemplare dei testi, la loro forza immediatamente suggestiva, il loro contributo alla definizione di qualcosa che non c’è, ma già si sente annunciarsi ventura.³

La neonata collana dunque doveva promuovere la narrativa di autori “sperimentali” ed essere una sorta di “palestra dei giovani scrittori italiani”. Ancora Vittorini, nel Catalogo generale delle edizioni Einaudi 1956, chiariva:

Due sono i motivi per cui un manoscritto può diventare un ‘gettone’: o la sua innocenza, e cioè la sua validità documentaria; oppure la forza, anche artificiosa, o bizzarra, ma comunque creativa [...].

Nei “Gettoni” fu così pubblicato nel 1954 *Il sarto della stradalunga*, primo romanzo di Bonaviri, per quegli aspetti di novità che Vittorini vi aveva individuato subito

[...] 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 [...].⁴

La “novità” ricercata dunque dai due fondatori del “Menabò” consisteva in una diversa prospettiva sul *reale*, in un nuovo sguardo

³ E. Vittorini, *I risvolti dei «Gettoni»*, a cura di C. De Michelis, Milano, Scheiwiller, 1988, p. 24. Alcuni romanzi accolti nella collana furono: I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, 1952; A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, 1953; B. Fenoglio, *La malora*, 1954.

⁴ E. Vittorini, in G. Bonaviri, *Il sarto della stradalunga*, Torino, Einaudi, 1954 (risc. di copertina).

do sulle cose e sulla realtà; tuttavia, come scriveva Calvino, gli autori non dovevano dimenticare di essere soprattutto *scrittori*:

Gli autori dei “Gettoni” vengono scelti per le loro qualità di *scrittori*, cioè per l’autonomia del loro uso dei segni (spesso in polemica con quella che Vittorini chiama la maniera neorealista); alle mere testimonianze di vita vissuta, ai documenti sociologici, alle registrazioni del magnetofono la collana tende ad essere chiusa; è l’espressione che contiene un di più d’informazione rispetto alla lingua pubblica, che si vorrebbe rendere bene pubblico; non la facoltà di informare, che è bene pubblico per definizione e si tratta solo di istituzionalizzare rettamente. E così gli autori del “Menabò” dal n. 5 in poi (cioè da quando la ricerca punta sul «nuovo modo di formare») sono cercati non in quanto aderenti a tendenze o applicatori di programmi ma in quanto *poeti e scrittori* cioè in quanto atti a comunicare, al di là del programma operativo o della poetica professata, un di più di conoscenza non preventivata.⁵

Come avevano precocemente intuito Calvino e Vittorini, dunque, la più autentica ispirazione dello scrittore siciliano consisteva in un immaginoso fantasticare animato, però, da tensioni gnoseologiche ed esistenziali. A partire infatti dal *Sarto della stradalunga* (1954) fino al *Vicolo blu* (2003), il percorso stilistico tracciato da Bonaviri risulta omogeneo e caratterizzato da una ricerca volta alla riduzione dell’antropocentrismo e alla valorizzazione di tutte le altre *voci* della Natura registrate in un linguaggio liquido e fonosimbolico. Attraverso la regressione grammaticale la lingua letteraria si desemantizza e acquista potenzialità sinestetiche e associative; inoltre le analogie e le metamorfosi che l’*essere* subisce nella inarrestabile *quête* lo portano ad esplorare ogni angolo dell’universo.

La ricerca stilistica di Bonaviri sembra oscillare tra il polo del mondo arcaico, primordiale e infantile, legato all’archetipo dell’origine e al simbolismo della femminilità, e quello opposto futurologico e fantascientifico, assimilabile invece all’archetipo della morte e al simbolismo paterno e celeste.⁶

È infatti proprio nella cosiddetta trilogia fantastica – *La divina foresta*, *Notti sull’altura* e *L’isola amorosa* – che lo scrittore

⁵ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 155-181 [p. 175].

⁶ Si ricorda a proposito il saggio di S. Battaglia, *L’Arcadia metafisica di Bonaviri*, in “Il Dramma”, agosto-settembre 1971, pp. 93-96.

abbandona definitivamente i moduli della narrativa neorealista pervenendo a uno stile congeniale alla sua ispirazione inventiva, a un periodare musicalmente ritmato da anafore, allitterazioni, onomatopée e fonosimbolismi che riconducono l'essere alle sue origini primigenie. Il linguaggio dell'autore alterna l'allusività imprecisa dei rimandi timbrico-fonici dei significanti alla precisione scientifica di un vocabolario enciclopedico ora faunistico, ora astronomico, biochimico e geologico.

Il cronotopo romanzesco della verosimiglianza "realistica" in Bonaviri occupa la soglia dell'*incipit* ed è poi trasfigurato dalle sperimentazioni del *discorso verbale* e dalle visualizzazioni dell'immaginario personale dell'autore.

Negli anni del suo esordio narrativo, il dibattito letterario sul romanzo italiano del dopoguerra verteva sul rapporto tra la realtà come registrazione fedele dei fatti e l'invenzione narrativa. Calvino sosteneva:

Anch'io sono tra gli scrittori che hanno preso le mosse dalla letteratura della Resistenza [...]. Poiché le immagini della vita contemporanea non soddisfacevano questo mio bisogno, mi è venuto naturale di trasferire questa carica in avventure fantastiche, fuori dal nostro tempo, fuori dalla realtà. [...] Di scrivere storie realistiche io non ho mai smesso, ma per quanto io cerchi di dar loro più movimento che posso e di renderle deformi attraverso l'ironia e il paradosso, mi riescono sempre un po' tristi; e sento il bisogno allora nel mio lavoro narrativo di alternare storie realistiche a storie fantastiche.⁷

Quasi negli stessi anni in cui lavorava al progetto delle *Cosmicomiche*, racconti filosofico-fantastici in cui il protagonista Qwfwq, voce narrante, racconta di un universo primordiale sebbene antropomorfizzato, Bonaviri scriveva *La divina foresta* (1969), poema naturalistico-fantastico ambientato in uno scenario puramente immaginario. Due anni dopo avrebbe continuato con *Notti sull'altura*, da Calvino accolto con entusiasmo e definito un «poema di filosofia naturale». Per entrambi gli scrittori la realtà resta dominata dallo sguardo dell'uomo e dal suo linguaggio che, definendo attraverso i nomi tutti gli elementi del Cosmo, li sottrae al caos indistinto e primordiale e li inserisce nel corso della storia. Certamente lo stile dei due autori non potrebbe essere più diverso ma ciò che in parte li accomuna è il dialogo costante tra l'esse-

⁷ I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 67.

re umano e il Cosmo, sia esso la Natura primigenia o il caotico universo cittadino, e l'autoreferenzialità del mondo linguistico dei segni rispetto a quello reale, il suo configurarsi cioè come un sistema all'interno del quale l'unica realtà esistente – rispetto alla quale misurare scarti e trasgressioni – è quella verbale.

Va ricordato anche il nome di Giorgio Manganelli che, in *Fantasma e magia*,⁸ aveva notato l'"unicità" del caso Bonaviri dichiarando:

Non è affatto ignoto ma non mi pare gli sia stata riconosciuta la singolare, difficile originalità che lo piega e lo segna, l'unicità del suo mondo, della sua parola, del modo di agire delle parole che non so se scelga, o incontri, o lo catturino.

Tra i critici convinti che la matrice poetica più autentica dello scrittore siciliano fosse la dimensione magico-fantastica, individuata da Salvatore Battaglia come «traccia d'anticipo» già nel primo romanzo, si ricorda il Savarese.⁹ Questi coglieva la vocazione fantastica dello scrittore sia nell'impasto linguistico del *Fiume di pietra* (1964), che nella trasfigurazione mitica e utopica della realtà:

il sovrapporsi, urtarsi, mescolarsi del lessico e inflessioni dialettali e di lingua colta, [...], irreversibile affrancamento dello scrittore dalla sua prima maniera, investono già in pieno il suo universo fantastico di favole, scienza e meditazione.¹⁰

L'opera dell'autore mineolo, dunque, disegna un percorso originale lungo un secolo di grandi trasformazioni sociali, economiche e culturali e diviene l'emblema di un attraversamento simbolico, quello che dagli schemi letterari e poetici del roman-

⁸ G. Manganelli, *Fantasma e magia*, in "La Stampa", 7 aprile 1978.

⁹ G. Savarese, *Giuseppe Bonaviri*, in AA.VV., *Letteratura Italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, vol. VI, 1974, pp. 1661-1681: «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) [...]».

¹⁰ Id., *Giuseppe Bonaviri*, in AA.VV., *Novecento. I Contemporanei*, cit., vol. VIII, 1979, pp. 7205-7224 (pp. 7211-12). Dell'esotismo dei luoghi arabizzati e sottratti alla referenzialità quotidiana parla invece Rawda Razgallah, *La dimensione araba e mediterranea in alcune opere di Giuseppe Bonaviri*, in "Italies", "Narrativa", Nuove tendenze della letteratura italiana, Centres de Recherches Italiennes, Université de Paris X, Nanterre, Septembre 1996.

zo mimetico ottocentesco approda ai nuovi moduli del romanzo d'invenzione fantastica, che riconosce la *fantasia* come strumento di conoscenza, e che crea scenari fantasiosi a partire da una continua metamorfosi linguistica.

La scrittura in prosa dello scrittore di Mineo mostra un forte intreccio tra i temi e l'espressione verbale configurando una *poetica* specifica. L'*enunciazione* e la catena fonico-ritmica dei significanti rivelano, inoltre, la vocazione allo sperimentalismo espressivo.

La lettura simbolico-archetipica dei romanzi riporta a un'area di interessi filosofico-scientifici molto variegata, che abbraccia i testi sacri della tradizione religiosa occidentale e orientale ma anche quelli mitografici. L'opera bonaviriana infatti si caratterizza, fin dalle sue prime prove, per una vocazione al superamento dei limiti, per un afflato cosmico che nasce dal desiderio di inserire l'uomo in un universo animato dalle infinite forme dell'*essere*, nel riconoscimento che la legge del Cosmo è la metamorfosi.

Una tematica costante della scrittura bonaviriana si rintraccia dunque nella *quête* del protagonista autobiografico, che intreccia percorsi centrifughi e centripeti da un territorio all'altro. La forza dinamica che movimentata ogni pagina dei romanzi determina infatti metamorfosi tematiche e stilistiche e contagia, con il suo ritmo incalzante, anche il lettore trascinato in moti che si espandono da un centro iniziale a una periferia lontana. Si disegna così l'itinerario di una ricerca che dalla Terra porta agli spazi celesti, dalla realtà alla meta-realtà, dal finito all'infinito.

Il panteismo cosmico e il panismo naturalistico traducono l'idea di un'animazione perpetua dell'inanimato alla cui base si rintraccia un senso di religiosità primordiale e atavica fondata sulla fiducia nella comunicazione che l'essere umano instaura con le innumerevoli forme viventi. L'immaginazione fantastica anima ciò che è inerte e privo di vita; dinamizza i segni verbali, dà voce alle piante, alle cellule e agli animali, alimentando una circolazione vitale in tutto l'universo. Tale armonia cosmica non si traduce però in una poetica basata sul lirismo rarefatto ed evocativo, perché la matrice profonda che anima la tensione verso l'infinito possiede, in Bonaviri, una inquietudine e un turbamento radicati negli abissi dell'Io e nella sua vocazione esistenziale.

Se la ricerca di sintonia con altre forme di vita spinge l'autore a compiere viaggi lontani dalla Terra e a esplorare paesaggi inesistenti, la nostalgia e il ricordo della nativa Mineo, da cui ogni viaggio prende avvio, sono sempre vivi, anche se mescolati al brivido metafisico per l'*oltre* sconosciuto. Il contatto con la Natura e i suoi elementi è ugualmente intriso di magismo e di mistero, così come il tuffo negli infiniti abissi cosmici attende l'uomo con il suo carico imperscrutabile e denso di interrogativi.

Sipala ha parlato per Bonaviri di un «simbolismo delle rappresentazioni», che «non pesa sulle narrazioni come elemento esterno perché non esiste frattura tra il fisico e il metafisico».¹¹ A definirlo scrittore dalla prosa *visionaria* in cui il momento fantastico prevale su quello realistico era stato Bärberi Squarotti nella introduzione a *Follia*,¹² poema lirico che possiede una forza surreale tale da allontanare il suo autore da una tradizionale rappresentazione teatrale per la quale l'azione drammatica degli attori avrebbe richiesto ben altra strategia narrativa. In due atti l'opera è introdotta da una breve *Nota* in cui Bonaviri, dichiarando di non fare distinzioni tra prosa e poesia, scrive di aver tentato di «fondere il romanzo, il dramma, la lirica, in uno stile stringato, ma musicale».¹³

Follia, opera narrativo-poetico-teatrale (1946), è corredata da una breve cronaca di vita dell'autore ventiduenne che rievoca i primi anni adolescenziali trascorsi tra la nativa Mineo e la città di Catania e ripensa alle prime acerbe prove poetiche in cui affiora già però una forte sensibilità per temi esistenziali quali la morte e il destino umano. L'abbandono del paese significò per il poeta una malinconia rappresa «in grumi e vortici di tristezza»,¹⁴ significò essere strappato alla propria origine esistenziale e culturale, alla fonte di tutte le sue fervide ispirazioni poetiche. Nella grigia città catanese egli compensa la nostalgia dei ricordi e le sofferenze materiali di una vita non agiata con «parole

¹¹ P. M. Sipala, *Bonaviri oltre il Neorealismo*, in *Gli spazi della diversità, Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Atti del Convegno Internazionale, Lovanio 3-8 maggio 1993, vol. II, a c. di S. Vanvolsem, F. Musarra, B. Van Den Bossche, Leuven University, Roma, Bulzoni, 1995, p. 491.

¹² G. Bonaviri, *Follia*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1976, p. 7.

¹³ Ivi, p. 45.

¹⁴ Ivi, p. 23.

nuove, strane, dal senso non chiaro o inesplicabile: murarie costruzioni verbali rappresentanti per me una vera iniziazione, o un ingioiellamento della mia mente». ¹⁵ In seguito, nel 1938, con la partenza del padre in Abissinia, il giovane Bonaviri sente nascere un vero furore di pensieri panteistici,

[...] un'intuitiva illuminazione di una natura che senza ricorso al *divino* si autorinnovava per cosmica partenogenesi che per misteriose vie filogenetiche investiva universalmente uccelli, fiori pietre. ¹⁶

Il panteismo cosmico, come egli stesso lo chiama, sostanzia tutte le prime poesie scritte dal 1943 al 1946, che testimoniano la nascente ricerca di un *oltre* a completamento della dimensione umana. ¹⁷ Durante la guerra il giovane scrittore patisce le conseguenze del provincialismo in cui è immersa Catania e la Sicilia ¹⁸ e dell'isolamento culturale che impedisce contatti nuovi e conoscenze stimolanti. Tuttavia non restano soppresse a lungo le matrici lirico-fantastiche della sua ispirazione sia in prosa che in poesia. ¹⁹ *Follia* rappresenta infatti una prima prova della vocazione sperimentale dello scrittore siciliano. Pur costruita sul dialogo tra attori, essa trova congeniale rappresentazione nella pura evocazione fonica delle «voci» parlanti in assenza di una vera azione drammatica.

Bàrberi Squarotti insiste sulla evocatività del linguaggio che si scioglie in musica, in una effusione di suoni. *Follia* è dunque vero

incunabolo dell'autentica vocazione inventiva e fantastica dello scrittore di Mineo, così costantemente inteso a una trasfigurazione del reale che gli per-

¹⁵ Ivi, p. 25.

¹⁶ Ivi, p. 26.

¹⁷ Per l'analisi della produzione lirica di Bonaviri si rimanda alla fine del saggio.

¹⁸ *Follia*, cit., p. 38: «questa per me restò una città viva, scaltra, ma culturalmente informe, stretta in uno spazio del tutto unidimensionale di correnti e spiccioli problemi e interessi di sopravvivenza; restò per me una vera matrigna senza latte. Nessun potenziale fantastico vi ho tratto, né codici culturali, né guide. [...] Viceversa la mia matrice la cerco e la trovo a Mineo, [...] nella sua tradizione, sebbene selettivamente contadina, di proliferante mitopoiesi».

¹⁹ Ivi, pp. 15-17: «Il carattere visionario della scrittura di Bonaviri, [...], la sua prepotente tensione alla scrittura, [...], che è quanto di più lontano si può immaginare dalla "sicilianità" (tanto per usare, a titolo didascalico, questo infelicissimo termine). Scrittore magico e metafisico, [...], testimonia l'insistente presenza, di quelle idee e di quei motivi strutturali, sia pure in forme liriche e immaginose che attraverso simboli fantastici e narrativi, come accadrà nei romanzi successivi».

metta di trovare la verità della vita e delle cose al di là della loro apparenza, nella magia della visione [...]. ²⁰

La poesia *Insoddisfazione*, che apre l'operetta drammatica, immette subito lo spettatore in un'atmosfera apocalittica e arida, come i «rami protesi e ossuti» pietrificati da un vento di morte, ²¹ che alimenta la visionarietà dell'opera. La sterilità di un mondo scosso dagli orrori bellici (1943) pulsa dietro queste parole rinsecchite e aspre, con gli astri, il sole e la luna ridotti a «croste di piaga» e inariditi in un silenzio abissale: «nel morto lontanar dei mondi dove / non esisteva nemmeno il silenzio». Pur nella discorsività dei versi sciolti e polimetri (doppi senari, endecasillabi, novenari), governati da una paratassi per polisindeto (e..., e...), gli ultimi due versi, in particolare, esprimono una intensa vocazione all'infinito e il verbo «lontanar», posto al centro del verso, per il troncamento dell'ultima sillaba, ottiene un effetto di propagazione dell'eco all'infinito, traducendo pertanto sul piano dell'enunciazione il desiderio di espansione dell'*essere* («morto lontanar») e del linguaggio («non esisteva nemmeno il silenzio»). ²²

²⁰ Ivi, p. 13.

²¹ Bonaviri riporta la poesia *Insoddisfazione* scritta il 10 giugno 1943 durante la guerra: «Guardo il creato / e rido. Angusto / e piccolo come fondo / di bicchiere, l'anima / mi soffoca. Altre arie / mi bisognano. Con fare allegro / me ne disfaccio. / Con due dita prendo il sole / e lo spengo / nel fondo d'una secchia piena d'acqua. / Per passatempo delle stelle faccio / una collanina / per la mia dolce piccola. / Come fragile tela di ragno / nel cavo della mano raccolgo / il cielo. / Caro gingillo, la terra / nel fondo del taschino / con cautela ripongo. / Gli uomini, in gran tramestio / come un inquieto nugolo / di moscerini, dentro un guscio di noce / ho rinchiusi. / Sul pallido musino della morte / rido, / mentre sorgo e ingombro l'Immenso» (p. 29). Nella poesia sono presenti tutte le componenti principali della poetica bonaviriana: il relativismo gnoseologico alimentato dall'ansia di scoperta dell'*oltre* immenso al di là della Terra, gingillo, come il sole racchiuso tra le due dita del poeta, il cui spirito si espande fino a coincidere con i confini dell'Immenso. La tessitura lirica accompagna dunque la costante cosmico-relativistica dell'autore fin dall'inizio.

²² Si insiste sulla pregnanza posizionale e allusivo-semantiche di quel *lontanar* che naturalmente richiama echi dell'*Infinito* leopardiano e di tutta quanta la poetica della rimembranza e dell'intrinseca "poeticità" di ciò che è lontano e immaginario. Infatti sia la tensione cosmica che quella naturalistica accomunano il poeta recanatese a Bonaviri e anche i reiterati appelli a una Natura-Cosmo che racchiude in sé il mistero dell'origine dell'universo. Le analogie tra i due poeti trovano conferma nella tensione filosofico-esistenziale che trova spazio nella lirica discorsiva di entrambi, nell'antropomorfizzazione di esseri vegetali e animali come espressione di un universale coinvolgimento nella

La perdita della nozione del tempo, il dissolversi della materia in infiniti sentieri nell'universo, la scissione dell'Io, l'abbandono dell'umano e l'assorbimento nell'immensa materia cosmica sono le linee tematiche principali dell'ispirazione bonaviriana, quelle da cui originerà tutta la futura produzione in versi e in prosa. Sia nel codice lirico che in quello prosastico infatti si ritrova la precisione della terminologia scientifica disciolta in echi sonori attraverso l'uso sia degli infiniti sostantivati – quali «brividar di morte» ricorrenti anche in prosa: «un brividare acuto di correnti» – sia dei sintagmi lessicali astratti con suffissi arcaizzanti quali «lontananza, scintillamenti».

Nelle prime prove letterarie degli anni Quaranta è inoltre già presente il *sentimento del tempo* tipico del poeta, un tempo ciclico che richiama sia le teorie scientifiche più moderne che la metamorfosi del cerchio come immagine simbolica di uno scorrere ripetitivo e immutabile.

La Voce delle stelle in *Follia* si esprime così:

Uomo che ti rotoli su la terra (stellina / che or si or no vediamo illuminata / e spesso perdiamo / in questo lontanar vacuo di tempo), / [...] Il tempo ci macera / col suo silenzio cupo, / ma noi ci rinnovelliamo / nel circolo infinito [...].²³

Sebbene la realtà, qui rappresentata dalla guerra, non possa essere dimenticata, tuttavia la prospettiva da cui l'autore la guarda la colloca già in un *oltre* in cui tempo e spazio hanno assunto nuove dimensioni e differenti ritmi. La storia trascorre e ogni attimo si dissolve nell'eternità del tempo.

In un altro intermezzo lirico di *Follia* il protagonista Sirio si rivolge alla Luna

vita del Cosmo, e di una dimensione innanzitutto *etica* della poetica cosmica. *Insoddisfazione* appartiene alle prime raccolte liriche di Bonaviri, *Quark* e *Di fumo cilestrino* (1943-1955), già lontane dalla poetica neorealistica sia per la destrutturazione metrico-formale che per la trasfigurazione lirica del referto autobiografico memoriale. Le poesie qui raccolte infatti si compongono di versi brevi, spesso nominali, e sono attraversate da una tensione scabra e essenziale che richiama da vicino l'urgenza della testimonianza, il grido improrogabile dell'Ungaretti dell'*Allegria*, come più oltre si dirà in questo studio.

²³ *Follia*, cit., pp. 72-3.

fermata / entro una nuvola. / [...] Ma intanto tu vecchia terra / rugosa e scarna / rotoli in alto / illuminata dalla luna. / Ti vedo in un oscillio di luce / piatta come la rotola di un uomo / correre. / Rannicchiato in una stella / guardo passare silenzioso[...] / il cavo lume del cielo / in un ansito bianco di mistero. / [...].²⁴

Ritornano l'immagine del cerchio e quella della sfera lunare quali iconografie simboliche dell'immaginario dell'autore. Al confronto con la Natura misteriosa l'umanità è ridotta a

mani secche segnate dal dolore, crani mostruosi, occhi scintillanti di follia, Mare di esseri in putrefazione, la nostra voce di odio leviamo [...] Legati a questa terra (fosso cretoso [...]) perduti nella carne, [...] rotti l'un l'altro, gran cimitero di ossi lividi, fitti sulla terra corriamo [...] chiedendo alta la morte. La nostra voce oscilla, si dilunga da una terra all'altra grande cupa e riempie il creato dove non c'è nessuno d'una bestemmia che si frange nell'infinito.

È nelle raccolte di poesie che si concentra il nucleo essenziale della meditazione sull'*essere* e l'*oltre* dell'autore. In versi sciolti ma intrecciati da assonanze interne, da rime e allitterazioni che si richiamano attraverso fonosimbolismi e figure prevalentemente foniche, il contenuto semantico trova espressione nella evocatività dei versi.

Dopo la raccolta di racconti *La contrada degli ulivi* (1958), in cui molto forte è ancora l'ispirazione verghiana,²⁵ tra il 1958 e il 1964 Bonaviri abbandona l'esperienza tardo-realistica e si volge a una scrittura più "inventiva" e volta a esiti sperimentali. Mentre infatti la letteratura della fine degli anni Cinquanta si congedava dagli schemi dell'impegno e della *mimesi* del reale e assimilava le teorie dello strutturalismo – la scuola semiologica di Roland Barthes, l'antropologia strutturale di Claude Lévi-Strauss, la semantica strutturale di A. J. Greimas – l'autore di Mineo approdava negli stessi anni a uno sperimentalismo linguistico-stilistico che preparava alle future prove degli anni Sessanta-Settanta.

²⁴ Ivi, pp. 83-4.

²⁵ 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 difforni dai precedenti anche per l'ambientazione, la Torino delle fabbriche e degli operai della metà del Novecento. Ma la diversità consiste essenzialmente nella tensione allegorica e misteriosa che i racconti posseggono, al punto da richiamare alla mente come modello Edgar Allan Poe.

Nel 1964 veniva pubblicato *Il fiume di pietra*, storia di una *ghenga* di ragazzi, Peppi, Passuluni, Pelonero e Colombino, sullo sfondo della seconda guerra mondiale. Al di là della lettura ideologica che ne diede Walter Pedullà,²⁶ il quale lo interpretò 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 spinse infatti alcuni critici a parlare di “barocchismo”, alla maniera di Gadda o Pasolini.²⁷ In tal senso *Il fiume di pietra* segnava una tappa fondamentale verso le modalità più liberamente inventive che avrebbero caratterizzato la produzione futura dello scrittore.

Alla fine degli anni Sessanta si giunge così ai tre romanzi *La divina foresta* (1969), *Notti sull'altura* (1971) e *L'isola amorosa* (1973). In essi il realismo perde ogni verosimiglianza subendo una trasfigurazione simbolico-onirica. La cifra più autentica della scrittura di Bonaviri ha una matrice magico-mitico-favolosa e oscilla tra la regressione nell'arcaico e la proiezione utopica. Il linguaggio approda a uno sperimentalismo degno dei coevi romanzi neoavanguardistici del tempo. A facilitare, tra il 1958 e il 1964, l'abbandono del Neorealismo e l'approdo a una

²⁶ W. Pedullà, *Robin Hood classicisti, laici ed egalitari*, “Avanti!”, 22 ott. 1964, pp. 246-249.

²⁷ W. Mauro, *Il fiume di pietra*, “Il Telegrafo”, 3 dic. 1964: «Il linguaggio del libro si sviluppa lungo il filo di un impasto lessicale baroccamente 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». È con l'occhio a questo libro che il Bärberi 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 rivelativi altresì, in 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 E. Gioanola, che parla 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 nei confronti dei valori ufficiali del potere dominante.

scrittura fantastica, scrive Bonaviri, contribuì forse anche l'influenza della professione medica da lui esercitata:

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 [...].²⁸

La nuova stagione narrativa, inaugurata nel 1960 dal racconto fantascientifico *Martedina* – in cui si legge: «Natura e noi siamo la stessa cosa. È un circolo da cui non si esce»²⁹ –, si colloca adeguatamente all'interno dello scenario letterario italiano dominato dall'influenza del romanzo neoavanguardistico e del *nouveau roman* francese. In una lettera inviata a Bonaviri da Parigi il 26 aprile 1969, Calvino definisce la *Divina foresta* una sorta di poema biologico:

Caro Bonaviri, la *Divina foresta* è un bellissimo libro, qualcosa di finalmente nuovo nella nostra letteratura d'oggi, qualcosa di pensato e nello stesso tempo pieno di libera invenzione, tutto poetico e sofferto; con un rapporto vero con la natura e i luoghi. [...] Sono veramente contento di questo risultato, per te e per la letteratura italiana che ritrova quella che era la sua vocazione specifica nei suoi primi secoli: letteratura come “filosofia naturale” [...].³⁰

Nel romanzo del 1969 lo stile quasi barocco e la ricchezza dei giochi linguistici, le ardite metafore, le sorprendenti assonanze fonetiche e gli esplosivi accostamenti ossimorici avevano attirato l'attenzione anche di Giorgio Manganelli, autore che – come abbiamo ricordato – in quegli stessi anni elaborava le sue idee

²⁸ F. Zangrilli (a c. di), *Sicilia isola-cosmo. Conversazione con Giuseppe Bonaviri*, Ravenna, Longo, 1982, p. 52.

²⁹ Bonaviri, *Martedina* in *L'infinito lunare*, Milano, Mondadori, 1998 (1ª ed. Roma, Editori Riuniti, 1976), p. 15.

³⁰ In *Uno scrittore come Bonaviri (autobiografia narrata con fotografie)*, Roma, Edizioni della Cometa, 1995, p. 8.

sulla letteratura come menzogna e sul testo come manuale per la decifrazione dei segni linguistici. Scrittore della neoavanguardia, Manganelli pubblicava nel 1969 *Nuovo Commento*, libro emblematico di un'idea del testo come commento al libro della Natura, del mondo come sistema di segni da interpretare, come universo linguistico che rivive e assume forma e significato nell'inesauribile esercizio ermeneutico svolto dall'autore in qualità di commentatore dell'unico testo realmente esistente, il mondo. Non meraviglia dunque se Manganelli, nel curare l'introduzione alla *Divina foresta* nel 1969, ne sottolineasse l'esuberanza di uno stile eterogeneo che doveva ricordargli da vicino le sue stesse sperimentazioni e quelle neoavanguardistiche degli anni Sessanta.³¹ La *Divina foresta* descrive un universo sul nascere e colto nell'istante primigenio successivo all'esplosione del *big bang*; un mondo primigenio nominato e ricreato dalla maniacale classificazione di un essere ancora indistinto e informe, Fermentio, una cellula enucleatasi dal caos originario e travolta in un'infinita serie di metamorfosi. Nel romanzo, in cui l'atto creatore della parola anima la materia, trova spazio l'idea del potere orfico-magico dell'atto poetico che Manganelli così aveva definito:

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 singolare affascinante imprecisione della prosa dell'uomo di Mineo. Una prosa fatta di suoni senza i quali il suo mondo sarebbe impossibile.³²

Il *reale* esiste dunque solo se nominato e trasformato in segno, cioè in linguaggio. Continua Manganelli:

al principio della qualità inventiva di questo raro orfico scrittore c'è una modulazione, forse una cantilena, un fluttuare delle parole, [...], la tentazione di «parlare» il mondo, scioglierlo nella grazia acre di un discorso ecolico, al margine del nonsense.³³

³¹ G. Manganelli, *Introduzione a Bonaviri, La divina foresta*, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 5-8.

³² Ivi, pp. 6-7.

³³ Ibidem.

E conclude sottolineando la natura musicale ed evocativa del linguaggio bonaviriano

di una musicalità oppiacea, aromata [...] di un deliquarsi della cosa in vapore, in fiato, in ànemos, e di nuovo in 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" [...].

La scrittura di Bonaviri, sia in prosa che in poesia, si sviluppa attraverso la trasfigurazione fantastica della realtà la cui genesi va ricercata nelle commistioni linguistiche. Egli stesso infatti scrive:

Scrivere in proprio, ossia al di fuori di una lingua corrente e tecnicamente tecnologica, forse è un gioco mutevole per pervertire il reale, per farcene una versione fittizia ma alternativa per finzioni d'immagini e aeree trame di suoni. Finito l'imbastimento delle nostre catene significanti, [...] vorremmo che lo smontaggio si inveri in insemnamenti, in alvei mobili e che il tutto si territorializzi in altri uomini in un diverso *topos* fantastico.³⁴

I romanzi della "trilogia" sono rappresentativi dunque di una vocazione a un realismo che potremmo definire "fantastico" e che allontana la ricerca dell'autore dalle linee della tradizione letteraria siciliana di impronta veristica. La novità consiste soprattutto nell'uso di un linguaggio poetico che sfrutta le potenzialità metamorfiche e trasfigurative e che inserisce Bonaviri nella tradizione più sperimentale e originale della letteratura siciliana del Novecento.

Parlare di una linea fantastica nella tradizione degli scrittori siciliani non risulta del tutto azzardato se si guarda alla vocazione allo sperimentalismo di un Capuana nell'Ottocento o se si considera la prosa visionaria e straniante di un Angelo Fiore o di un Antonio Pizzuto nel secolo scorso, le cui opere rappresentano una novità assoluta, per temi e per forme narrative, rispetto al paradigma veristico e meridionalistico.

Il riconoscimento alla letteratura siciliana di un realismo non mimetico, di una tensione metafisica, oltranzista e fantasticante, si deve anche ai critici che l'hanno individuata nelle opere di alcuni autori contemporanei.

³⁴ *Follia*, cit., p. 20.

La dimensione surreale scorre per tutto il nostro Novecento letterario, e si può riscontrare negli autori di ogni estrazione e stile, anche in quelli più lontani per formazione e linguaggio: dai classici agli sperimentali.³⁵

Con queste parole si apre per esempio il saggio di Carmine Di Biase che, articolato in più sezioni, in quella dedicata a Giuseppe Bonaviri scrive:

L'opera di Bonaviri si svolge nell'intuizione fondamentale del rapporto tra reale e surreale, come bisogno di penetrazione nel cosmo, svelato attraverso il palpitar della terra, negli umili accadimenti quotidiani, ma rapportati ad una nuova dimensione, che unisce la propria infanzia e quella della propria terra all'infanzia stessa delle cose. [...] La parola si fa, allora, veicolo di immagini e di realtà nuove.³⁶

Anche Leonardo Sciascia – a proposito degli scrittori siciliani – aveva parlato di una naturale vocazione al realismo e anche al fantastico, definito: «una cifra religiosa della realtà siciliana».³⁷ Una vocazione al realismo, dunque, alla quale il Nostro sembrerebbe non potersi sottrarre se non rifugiandosi nel regno del “metafisico”. Anche Salvatore Guglielmino, che con Sciascia aveva curato l'antologia *Narratori di Sicilia*, concordava nel riconoscere il *realismo* come la categoria narrativa principale della letteratura siciliana

[...] nel segno del realismo, fissando per così dire un “canone” che [...] sarà costante per un secolo e si può considerare costitutivo della sicilianità letteraria. (È significativo che nella narrativa siciliana il fantastico, l'onirico, il visionario siano assenti e non si riscontrino – con la sola eccezione forse, di Angelo Fiore – gli equivalenti di un Landolfi, di un Buzzati, di un Savinio).³⁸

³⁵ C. Di Biase, *Linea surreale in scrittori d'oggi*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981, p. 7.

³⁶ Ivi, p. 9.

³⁷ Nel 1967, in anni di sperimentalismi e di neo-avanguardia, nell'introduzione a *Narratori di Sicilia*, Milano, Mursia, 1991, pp. 7-11, Sciascia scriveva: «[...] il carattere essenziale della letteratura narrativa siciliana è il realismo, e se l'abate Vella è il primo scrittore di fantasia si può dire che è anche l'ultimo, poiché il “fantastico” di un Nino Savarese e di un Fortunato Pasqualino altro non è che una cifra religiosa della realtà, e della realtà siciliana. Perché – altro peculiare tratto della narrativa siciliana – tutti gli scrittori siciliani sono stati legati e sono legati alla rappresentazione della realtà siciliana (qualcuno direbbe condannati) per la loro stessa vocazione al realismo, appunto il realismo imponendo la precisa condizione di una conoscenza indefettibile».

³⁸ S. Guglielmino, *Presenza e Forme della narrativa siciliana*, in *Narratori di Sicilia*, cit., pp. 483-506 [p. 484].

Tuttavia ripercorrendo la storia della narrativa siciliana, da Verga ai giorni nostri, lo studioso individuava nella produzione romanzesca isolana anche alcuni filoni fantasiosi e sperimentali che la allontanavano dai canoni del Verismo, del Neorealismo e della letteratura meridionalistica. A proposito del *Sarto della stradalunga* (1954) di Bonaviri, infatti, egli scriveva:

[...] *Il sarto della stradalunga* di Bonaviri che solo tangenzialmente risente del clima del tempo, ma trova la sua cifra più vera in quell'alone che avvolge e trasfigura la quotidianità. Vide bene a suo tempo Vittorini (che volle nei “Gettoni” questa prima prova di Bonaviri) parlando del “senso delicatamente cosmico” nel quale il piccolo mondo paesano viene immerso. In seguito, approfondendo e complicando quella sua componente, Bonaviri sarebbe approdato alle sue fantasiose cosmogonie nelle quali però riesce a inserire profili paesistici della nativa Mineo.³⁹

La linea surreale e fantasticizzante degli autori siciliani attinge infatti anche al regno dell'arcaico e dell'onirico-simbolico, ma è sorretta da una tensione filosofico-metafisica che si manifesta ora come attitudine al rovello raziocinante ora come disattese interrogazioni all'universo.

Pur ancorati alla concretezza della realtà, alcuni scrittori la trasformano attraverso l'*oltranza* espressiva della lingua. *Linea surreale in alcuni scrittori siciliani del Novecento* è il titolo di un saggio di Giancarlo Pandini⁴⁰ che insiste sulla rivalutazione, operata dall'avanguardia surrealista nel 1924, dell'inconscio come fonte di libertà creativa lontana da condizionamenti sociali e razionali, come sede di una visione pre-logica delle cose; l'autore sottolinea l'importanza della nuova visione del mondo che ne era scaturita. Lo studioso, pur non ignorando che la letteratura siciliana viene di solito identificata con il Verismo e con il racconto mimetico-realistico, tuttavia non rinuncia a tracciare una linea di scrittori le cui opere presentano caratteri “fantastici e surreali”. All'interno di tale filone colloca Bonaviri e anche Sciascia dei racconti di *Il mare colore del vino*:

³⁹ Ivi, p. 496.

⁴⁰ G. Pandini, *Linea surreale in alcuni scrittori siciliani del Novecento*, in AA.VV., *Gli eredi di Verga*, Atti del Convegno nazionale di studi e ricerche. Randazzo 11-13 dicembre 1983, Catania, 1984.

Alcuni racconti [...] possono far trasparire all'interno di una linea quel filo rosso di una destrutturazione del discorso usuale alla ricerca di una purezza primitiva. [...] la trasgressione, che abbiamo visto al centro della poetica surrealista, diventa in alcuni scrittori siciliani contemporanei il punto di partenza di una poetica specifica del surrealismo e della poetica del mito originario. Ed è proprio in questo senso che l'analisi e la segnalazione di alcune opere potrà condurre alla fine a suffragare una possibile linea del surrealismo in certi scrittori che sono siciliani, ma che si staccano, attraverso queste posizioni, da una massiva omologazione alla letteratura verista, naturalista, realista e di stampo impegnato.⁴¹

Tra gli scrittori appartenenti alla linea surreale, Pandini ricorda anche Beniamino Joppolo di *Gli angoli della diserzione*, in *La nuvola verde*, dove si manifesta una fantasia disincantata che tenta di legare il sogno alla realtà, approdando a un surrealismo esoterico, come è stato definito, sentito come «possibile tendenza a ripristinare un senso atavico di genuinità primordiale»;⁴² il che conferma che il punto di contatto tra il surrealistico e i narratori siciliani di area fantastica consisterebbe nel recupero di una dimensione antica, pre-logica comune sia all'età infantile, sia al mondo pre-urbanizzato, sia agli abissi della coscienza dove i confini tra realtà e sogno svaniscono. Bonaviri, che Pandini cita subito dopo, è scrittore che alterna momenti surreali e fantastici a opere di più chiara metafora realista; le sue opere hanno carattere surreale e fantastico perché è abolito e superato il limite tra sfere differenti di realtà. Nei suoi romanzi spesso ricorre l'immagine di un cosmo in eterna trasformazione, di una circolazione incessante di esseri che si inabissano nelle profondità ancestrali di un mondo, quello natale di Mineo, e negli abissi cosmici dell'umanità tutta, nell'oscillazione tra il recupero del mondo infantile e i progetti di un futuro fantascientifico e ultra-moderno.

Altri siciliani di frontiera possono aggiungersi a quelli sopra nominati; tra coloro che hanno utilizzato la lingua per creare nuove realtà romanzesche, a partire da nuclei realistici, vanno ricordati per il Novecento almeno Antonio Pizzuto e Stefano D'Arrigo. Entrambi infatti disegnano un profilo della letteratu-

⁴¹ Ivi, *Prefazione* di Bàrberi Squarotti, p. 428.

⁴² Ivi, p. 429.

ra siciliana unico e non assimilabile a precedenti esperienze. Se il caso della lingua pizzutiana spinge a esplorare i territori filosofici del pensiero e fa della sperimentazione avanguardistica il segno della propria ricerca di stile, l'unicità della lingua *horcy-nusa* invita a parlare di barocchismo espressivo. Il *reale* si arricchisce di sfumature surreali fino a perdere in referenzialità grazie all'uso di una lingua che diventa artefice di improvvise trasformazioni, unico strumento, insieme alla fantasia e all'immaginario che la alimenta e sostanzia, di un'autentica alternativa al dato oggettivo.

Allo sperimentalismo delle strutture narrative di Pizzuto, all'invenzione di una vera e propria lingua nuova con D'Arrigo alla metà degli anni Settanta, si aggiunge la complessità formale di Consolo che con *Retablo* (1988) persegue l'idea di una letteratura alta, preziosa e non massificata. A questa galleria di nomi va aggiunto anche quello di Gesualdo Bufalino, la cui ricerca stilistica si fonda in buona parte sul manierismo linguistico-formale volto al recupero di un passato di valori e di tradizioni, alla riappropriazione di una memoria collettiva che sfidi l'oblio e la morte. Il barocchismo linguistico di Bufalino infatti è l'espressione di una ricchezza e di un'opulenza di senso ormai perdute nello scenario del secondo Novecento, ma tale ricercatezza stilistica non è fine a se stessa; mira piuttosto a progettare un modello di letteratura come itinerario di senso e riscatto dalla mediocrità.

Il Novecento letterario siciliano offre spazio a scritture eccentriche e visionarie, lontane dalla mimetica rappresentazione della realtà. L'oltranza linguistico-formale ha rappresentato per i narratori isolani il rifiuto di una certa condizione morale e storica, la protesta contro la fine di un mondo arcaico retto da cicli naturali che ancora garantivano l'inserimento dell'uomo nella vita dell'universo, lo strumento per riempire di nuovi significati il vuoto di senso della storia.

L'oltranza linguistica di Bonaviri può in parte rientrare in questa resistenza al nuovo che avanza travolgendo tradizioni e fiabeschi ricordi di un passato familiare e popolare. L'*horror vacui* della lingua vorrebbe quasi risarcire la perdita dei valori successiva agli orrori bellici del secondo Novecento. Bonaviri esibisce una irrefrenabile vena affabulatoria che attinge al passato folklorico della propria terra ma che si proietta con uguale leggerezza nello spazio cosmico abitato da stelle luccicanti e da

minime particelle cosmiche in eterno movimento. La sua immaginazione fantastica spazia dalla filosofia greca pre-socratica agli scienziati-poeti del Cinque e del Seicento, dal Corano e dalla Bibbia ai trattati scientifici della fisica contemporanea, dalle fiabe raccontate dalla madre ai poemi biologici, il tutto attraverso una espressione linguistico-sintattica che fa largo uso di metafore e sinestesie, analogie e allitterazioni foniche proprio in funzione “mimetica” rispetto a un universo la cui legge fondamentale è appunto lo scambio e la metamorfosi, il passaggio da una forma vivente a un'altra. Il mondo di Bonaviri assimila anche la ricchezza della tradizione marionettistica e *pupara* dell'isola in omaggio, non solo alle tradizioni di una terra ricca di passato, ma anche al ricordo di una tra le più antiche tradizioni *drammatiche* siciliane, quella di Pirandello che del contrasto tra vita e arte, tra forme e sostanza, aveva fatto il nucleo fondante della propria scrittura teatrale.

La lingua usata da Bonaviri è il risultato della mescolanza di dialettismi, neologismi, echi di tutte le stratificazioni culturali e linguistiche dell'isola, arabe, latine, greche, e degli accorpamenti lessicali che riflettono la visione del mondo dell'autore. Tali slittamenti da un livello a un altro della realtà del testo determinano il passaggio da una dimensione realistica a una decisamente fantasticante e magica attraverso quel passaggio di soglia, o superamento del limite, che è uno dei segni di riconoscimento più tipici del fantastico.⁴³ I superamenti di soglia avvengono anche a livello formale e cioè nell'infrazione della gerarchia dei generi letterari, come il Novecento, secolo a-gerarchico per eccellenza nel campo delle forme artistico-letterarie, ci mostra con innumerevoli esempi di contaminazioni e ibridazioni. Nei romanzi di Bonaviri si assiste di continuo a passaggi da un genere letterario a un altro, dalla fiaba al romanzo, dal trattato pseudo-scientifico al romanzo creativo, dal proverbio o dalla crona-

⁴³ R. Campra, *Il fantastico: un'isotopia della trasgressione*, in “Strumenti Critici”, XV, 1981, pp. 199-231. La studiosa individua nella “trasgressione del limite” a livello semantico, sintattico e formale-retorico il carattere tipico del discorso fantastico in quanto oltrepassamento di una soglia che separa due ordini di realtà normalmente inconciliabili. Il fantastico, operando il travalicamento dei confini, crea una sovrapposizione di due o più ordini di realtà provocando la scandalosa rottura del paradigma di realtà riconosciuto.

ca storico-giornalistica all'invenzione romanzesca, dall'oralità alla scrittura.

Una contaminazione ininterrotta che investe sia il tessuto semantico narrativo che la architettura formale, la lingua e le modalità della narrazione che divengono polimorfiche, cangianti, astratte, come forme cave per contenuti sempre nuovi.

Non stupisce che la Sicilia offra una tradizione così ricca e articolata di scrittori non realisti, se è vero l'assunto di Lucio Lugnani per cui il fantastico sarebbe un “realistico di frontiera”,⁴⁴ e se si concorda sulle affermazioni di quasi tutti gli scrittori di racconti fantastici, e dei critici che se ne sono occupati, i quali ribadiscono l'assoluta necessità di un impianto realistico solido da cui far scaturire il soprannaturale o la rottura improvvisa, lo scarto irriducibile che crea un'irreparabile rottura.⁴⁵ Nel caso del rapporto tra il “fantastico” novecentesco e la letteratura siciliana, il legame è costituito dal linguaggio, vero momento “genetico” della trasformazione della realtà. Il fantastico siciliano delle opere analizzate sembra scaturire infatti dalle metamorfosi di una lingua duttile che crea nuovi significati a partire da un nucleo “realistico” originario.

Rispettando dunque temi e situazioni tipiche del “genere” fantastico, quali le successive metamorfosi e le reincarnazioni dello *spirito* in forme corporee sempre diverse, il rapporto vita-morte, il labirinto, la reversibilità del tempo e gli schemi archetipici dell'immaginario letterario e religioso dell'Occidente, lo specifico itinerario del “fantastico” siciliano novecentesco traccia un percorso nuovo, ma in linea con il passaggio da un fantastico di temi a uno “linguistico” in quanto originato all'interno del discorso verbale.

Sembra infatti che dopo la sostituzione, ricordata da Calvino, del fantastico “visionario” con quello “mentale” di Henry James all'inizio del Novecento, basato su una razionale e lucida architettura fantastica, a partire dalla seconda metà del secolo si sia passati a un fantastico di forme e di linguaggi, dove a provocare la *rottura scandalosa*, l'improvvisa *irruzione dell'im-*

⁴⁴ L. Lugnani, *Per una delimitazione del genere*, in AA.VV., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 37-73, scrive a p. 56: «Il fantastico rappresenta un realistico di frontiera».

⁴⁵ Così Hoffmann, Poe, Cortázar, Borges, James e tanti altri scrittori.

possibile nel reale, l'anarchica trasgressione e la rottura di un ordine costituito (per citare solo alcune delle più note definizioni dei critici che nel Novecento se ne sono occupati, da Caillois a Vax, Castex, a Jackson, Lugnani, Goggi, e a Borges), sia la destrutturazione del *discorso narrativo*.

L'infrazione della norma linguistica e della struttura sintattica del discorso trovano infatti espressione nell'uso di forme e di modalità della narrazione di per sé anarchiche, destrutturate e informali, frutto di ibridazioni, sincretismi e contaminazioni di generi tra di loro diversi, quali la novella, la fiaba, il proverbio, la cronaca diaristica, il trattato scientifico, il romanzo d'avventura, fantascientifico, d'amore e il poema cavalleresco romanizzato. Una vera e propria infrazione delle soglie tra i generi letterari, che produce quel fantastico *formale* o del linguaggio presente nelle opere di Bonaviri.

II

La trilogia fantastica:

La divina foresta, Notti sull'altura, L'isola amorosa

Scritta nel 1969, *La divina foresta* può considerarsi l'inizio di una storia che si sviluppa in una trilogia comprendente *Notti sull'altura* (1971) e *L'isola amorosa* (1973). Già nel titolo, eco del poema dantesco, il romanzo rivela apertamente l'intenzione di intrattenere il lettore in una lunga narrazione ricca di avventure e di personaggi favolosi.

Ambientata ai tempi primordiali della nascita dell'universo, quando la materia era indifferenziata nel magma originario, la storia narra le avventure e le metamorfosi di Ferenzio, una cellula enucleata dagli elementi primigeni e dotata di un pensiero antropomorfo. La scelta di ambientare la storia in un universo ancora informe, fatto di vapori e nebulose, e di affidarne il racconto a una cellula, richiamano molto da vicino, come già si è detto, il progetto calviniano delle *Cosmicomiche* (1965), sebbene però lo stile e la lingua delle due opere siano estremamente differenti. Nella *Divina foresta* il vocabolario linguistico è tra i più vari: da quello faunistico a quello floreale e astronomico, fino a un linguaggio più rarefatto e indeterminato usato nelle descrizioni naturalistiche sospese in una atmosfera evanescente. La coesistenza di un lessico preciso e di uno evocativo sfrutta le assonanze foniche dei significanti e corrisponde alla volontà dell'autore di soffermarsi su ogni aspetto dell'universo in eterna metamorfosi.

Il motivo della metamorfosi, «categoria fondante dell'immaginario bonaviriano» come scrive Savarese nell'introduzione a *La divina foresta*, è l'argomento principale del romanzo: «volevo rendere reversibile quel processo di metamorfosi che volli chiamare tempo [...] e avrei voluto – credo – che il vivere non fosse in massima parte perire». ¹ Il disvelamento dell'*oltre* comporta un itinerario fanta-scientifico in cui la scienza con le formule esatte della chimica e della fisica si mescola al fascino

¹ G. Bonaviri, *La divina foresta*, con introduzione di G. Savarese, Milano, Mondadori, 1991, p. 29.

sospeso della magia, della alchimia e della metafisica; si tratta di una visione lirico-scientifica a cui contribuisce in massima parte la scelta di una lingua che si scioglie in musica, liquefacendosi e disperdendo in suoni i fragili contorni della materia.

La tessitura fonica della prosa bonaviriana è infatti una delle caratteristiche dominanti del suo stile narrativo: allitterazioni, ridondanze, assonanze e consonanze a distanza intrecciano un ordito fittamente articolato che conferisce al ritmo prosastico una rilevante cifra lirica.

La *Divina foresta* segna definitivamente il rinnovamento della poetica e l'adesione del Nostro a un diverso modello romanzesco il cui *Leitmotiv* tematico è la valorizzazione di un macrocosmo universale comprendente infinite forme di vita.

Il Savarese ha proposto come modelli di questo romanzo Swift, Leopardi e Luciano,² mentre Giachery lo ha definito una lunga *operetta morale*, poiché considera il tema della metamorfosi il vero motore dell'opera, anche sul piano linguistico-espressivo.³

La *Divina foresta* è un testo dalla struttura aperta e inafferrabile il cui impasto linguistico, diverso sia per esempio dal *pastiche* gaddiano che dalle commistioni barocche della lingua manganelliana, rivela un'ampia escursione all'interno dei vari registri stilistico-espressivi.

L'istanza narrativa è affidata alla cellula Fermentio, che ha il compito di "decifrare" e interpretare l'universo della realtà. Tale funzione ricorda quella che in *Nuovo Commento* di Manganelli 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 manganelliano), dispiega nelle pagine di *Nuovo Commento* una prosa barocca, ricca e impreziosita da termini desueti, da latinismi, neologismi e arcaismi che ne determinano l'eccezionalità. Un'effusione verbale unica, una produzione inesauribile di atti linguistici, una borgesiana babele di

² G. Savarese, *Giuseppe Bonaviri*, in *I contemporanei*, cit., p. 1670.

³ E. Giachery, *La divina foresta*, in *L'opera di Giuseppe Bonaviri*, a c. di A. Iadanza e M. Carlino, Roma, NIS, 1987, pp. 55-65.

linguaggi, cui corrisponde una concezione del mondo come infinita biblioteca che racchiude i significati della realtà.⁴ In *Nuovo Commento* tutto diventa linguaggio e il testo è un'opera aperta alle infinite interpretazioni di 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»,⁵ apprezzandone l'idea di fondo.⁶ Proprio Manganelli aveva scoperto nel romanzo di Bonaviri la sintonia con il proprio lussureggiante barocchismo linguistico e stilistico e 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 dinamica vitalistica e metamorfica; qualche anno dopo, nel 1971, Calvino sottolineava invece che nello scrittore siciliano la letteratura corrispondeva a una filosofia naturale e che essa lo portava a nominare le infinite forme di vita nell'universo con l'esattezza di un lessico scientifico e specialistico.

Con la trilogia "fantastica" degli anni '60-70, dunque, Bonaviri approdava a una poetica originale e nuova nell'espressivismo di una lingua che oscilla tra denotazione scientifica e evocazioni sonore. Queste le anime della sua poetica profeticamente individuate da Manganelli e da Calvino.

La divina foresta conduce il lettore alla conoscenza del Cosmo infinito attraverso immersioni in diversi microcosmi; mediante la regressione alla cellula primigenia prende avvio un circolo infinito di metamorfosi che porteranno alla varietà delle forme di vita dell'universo. È proprio il desiderio di invertire il naturale corso del Tempo, infatti, a spingere la cellula primigenia a intraprendere l'esplorazione di quel mondo sconosciuto, nella consapevolezza che vivere significa correre irreversibil-

⁴ Per questi temi si veda Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966 (tradotto l'anno dopo da Rizzoli), ora trad. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 2001⁵.

⁵ I. Calvino, *Lettera a Manganelli*, in G. Manganelli, *Nuovo Commento*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 149-153.

⁶ La lettera cui sopra si accenna diventa per Calvino un vero e proprio esercizio ermeneutico di riscrittura. Non potendo infatti reprimere l'innata vocazione a una architettura geometrica e cristallina della scrittura, con cui il caos del mondo trova ordine e senso, Calvino duplica il testo manganelliano con un paratesto interpretativo che finisce a sua volta con l'essere un testo a sé.

mente incontro alla morte. Una vertigine cosmica trascina il lettore in gorgi, vortici e precipizi, in strette gole e grotte sotterranee. *L'essere* si definisce e ogni gesto assume il valore simbolico di un atto creativo che lo distingue dal caos originario.

A partire dai primi istanti di vita inizia un movimento di espansione tra il centro di aggregazione della materia e l'irraggiungibile periferia ignota. Al centro è posta Camuti, il paese natale dello scrittore, vero *omphalos* del Tutto,⁷ alla circonferenza un confine imperscrutabile. Tutto è in trasformazione, l'universo si espande all'infinito e il desiderio di Fermenzio è di regredire nel passato, contraendo il suo piccolo mondo fino a farlo coincidere con il centro, nucleo propulsivo del cosmo. Il moto di contrazione e di espansione dal centro al cerchio si configura come vettore principale della *quête* del romanzo e come emblema stilistico-poematico di tutta la scrittura bonaviriana.

La sconfitta di Fermenzio, *alter ego* dell'autore, consiste proprio nel non poter invertire il corso del tempo né bloccare quell'inarrestabile metamorfosi che fa espandere la materia all'infinito. La prima di queste trasformazioni è quella di Fermenzio in Senapo, pianta di borragine. Il protagonista vorrebbe riuscire a sapere come è avvenuta la trasformazione ma non può, sa solo che «avvenne»⁸ e ancora una volta egli non può che inserirsi nel circuito vitale della Natura e prendervi parte. Circondata da atmosfere rarefatte, dense di echi letterari («sorgeva una profondissima quiete»),⁹ la voce narrante si rivolge di continuo agli esseri umani identificandoli come ideali interlocutori e spettatori della favola fantastica: «E ora vi dirò come. E ora vi dirò il perché».¹⁰ La pianta, come la cellula, appartiene ad altre *sferes dell'essere* inserite in un circolo di infinite trasformazioni, nel fluire continuo del tempo che coinvolge, anche linguisticamente, le piante, i fiori e ogni elemento di quella primordiale immensa foresta.

Sul piano linguistico, per esempio, gli infiniti sostantivati sospendono il rapido fluire del tempo e potenziano al contempo le qualità cromatico-visive: «un declinare di corolle e un nereg-

giare di foglie».¹¹ La sintassi e il lessico accompagnano e arricchiscono la metamorfosi da una forma a un'altra: «Fu come varcare una nuova frontiera».¹² Ogni elemento della Natura ruota in moti concentrici; gli insetti si spostano da punto a punto descrivendo piccoli vortici. L'ape Irrumino, chiamata con nome scientifico l'imenottero, «irruma» Senapo con moto oscillatorio spargendo tutt'intorno un erotismo naturalistico irresistibile fatto di ghiribizzi di volo e schermaglie d'amore. Nell'indistinto e «indefinito biancore»¹³ del vuoto che si espande intorno, ogni vita si anima di luce ma, a differenza di tutti gli abitanti di quel paradiso, solo Senapo è un *essere* dotato di pensiero umano e animato dal desiderio di scoprire le leggi dell'universo che regolano il vivere e il perire e, a tale scopo dunque, non esita a trasformarsi avventurandosi in nuovi campi gravitazionali.

Il lavoro lessicale e linguistico compiuto da Bonaviri mira a creare una corrispondenza tra il linguaggio e il contenuto attraverso l'uso di una sintassi e di un vocabolario in grado di esprimere la duttile e vorticante trasformazione di tutte le cose grazie, dunque, all'invenzione di vere e proprie metamorfosi linguistiche corrispondenti per analogia a quelle dell'*essere*. Ecco che allora sul piano sintattico la veloce paratassi per asindeto esprime il divenire continuo delle forme viventi, mentre la scelta degli infiniti sostantivati ottiene l'effetto di una contrazione del tempo in una fissità eterna. Una simile operazione, tesa alla sintesi e alla fusione delle varie parti in un tutto, avviene anche sul piano lessicale attraverso accorpamenti sintetici di più vocaboli: «dolcetrifestatulent».

A livello fonico dei significanti, analoga fluidità metamorfica è ottenuta da allitterazioni, raddoppiamenti fonetici e onomatopee, espedienti retorici atti a imitare il trascorrere della materia allo stato fluido, la sua impercettibile ma inarrestabile metamorfosi, il suo continuo atomizzarsi e smaterializzarsi. Soggetto a infinite metamorfosi, l'*essere* vive in eterno assumendo aspetti sempre diversi: «l'*essere* non è uno ma innumerevole e mutabile»¹⁴ e, in questo modo, la linea progressiva del tempo può fan-

⁷ Bonaviri, *La divina foresta*, cit., p. 28.

⁸ Ivi, p. 33.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ivi, p. 45.

¹¹ Ivi, p. 36.

¹² Ivi, p. 39.

¹³ Ivi, p. 42.

¹⁴ Ivi, p. 71.

tasticamente invertirsi riscoprendo nel movimento circolare e nell'immagine del cerchio, l'alternativa al destino di morte.

Divenuto avvoltoio, Apomeo cambia anche prospettiva e esplora gli immensi spazi celesti coinvolto dall'amore per Toina. I protagonisti del romanzo sono tutti volatili che formano un *frontisterion*, la cosiddetta scuola del carrubo: «considerando vano il linguaggio del mondo, ricercavamo i principi del reale». ¹⁵

Già a partire da questo punto della trilogia, infatti, il genere umano occupa una minima inconsistente parte all'interno dello sconfinato universo animato. Gli uomini «esseri infimi» ¹⁶ sono la parte peggiore dell'universo:

Gli uomini vi avevano fatto razzie e scorrerie. [...] il mondo ormai, invaso dagli uomini, era propriamente destinato alla miseria e al declino, e a nient'altro aspiravo che al viaggio fuori la terra. [...] uomini, bestie distruttrici ¹⁷

e nell'*Isola amorosa* causeranno anche la distruzione della Terra. Gli unici veri confidenti di Apomeo, nella *Divina foresta*, sono le piante di quella divina vegetazione che lo aiutano nella *quête* dell'amata Toina dispersa tra le irradiazioni lunari. I percorsi, qui come altrove, sono intricate immersioni in fitti e oscuri boschi e l'itinerario fantastico acquista un valore allegorico ulteriore come inabissamento nelle profondità dell'*essere*:

Scendemmo. [...] Mi immersi per primo fra gli alberi, [...] e non era facile cogliere la giusta direzione in quell'intrico di foglie [...]. Sbucammo in una radura. ¹⁸

Il linguaggio si conforma alla materia diventando ora più concreto e plastico ora invece più evanescente quando evoca i cieli e i fiumi di gas: «etere luminifero, assenza di materia».

Alla fine della sua ricerca Apomeo approda nell'isola di Ogigia; al tramonto e lontano per sempre dall'amata Toina, egli osserva l'infinita espansione delle costellazioni verso un orizzonte ineffabile, «il movimento delle costellazioni che, divise in

differentissime forme, s'allontanavano verso le regioni esterne dell'etere», e rimane incantato allo svaporare sfumato di ogni contorno geometrico.

Negli altri due romanzi della trilogia l'espressività linguistica del Nostro subisce una sensibile intensificazione. Soprattutto sul piano fonetico, infatti, il lessico diventa ancora più evanescente, ma simili restano altre caratteristiche tematiche o di genere quali l'autobiografismo di fondo che riaffiora nella onomastica e nella toponomastica, il motivo dello sprofondamento onirico e la trasfigurazione fantastica di ogni tratto realistico: «Avrò dormito» dice il protagonista Zephir di *Notti sull'altura*, ¹⁹ al ritorno nel suo paese natale, Qalat-Minaw, dopo aver ricevuto la notizia della morte del padre, il sarto don Nané.

Nell'introduzione di Italo Calvino a *Notti sull'altura*, nel 1971, si trova la definizione dell'opera come un "romanzo insolito", la cui storia è un «pellegrinaggio fantastico». ²⁰

In effetti se si ripercorre la fabula, si scopre che il tema conduttore del romanzo è la ricerca del tanatouccello da parte del figlio del sarto della stradalonga Donnané, morto, ma i cui ultimi pensieri si vorrebbero per sempre sottrarre all'oblio:

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. ²¹

L'intreccio si arricchisce di innumerevoli digressioni centrifughe, di itinerari simbolico-allegorici che i vari compagni del protagonista autobiografico compiono nell'inseguimento della meta desiderata. Si tratta in un certo senso di una favola cavalleresca moderna, di un'infinita *quête* attraverso cunicoli, interramenti, labirinti sotterranei, sprofondamenti negli abissi oceanici e voli interplanetari sulla Luna. La natura allegorica di tali viaggi però è rivelata dagli inabissamenti intrapsichici dell'Io che tenta di superare la contingenza del reale, di separarsi dal materialismo della Storia per naufragare in un Tempo eterno.

¹⁵ Ivi, p. 88.

¹⁶ Ivi, p. 112.

¹⁷ Ivi, pp. 129, 132-3.

¹⁸ Ivi, p. 140.

¹⁹ Id., *Notti sull'altura*, Milano Mondadori, 1992, p. 8.

²⁰ I. Calvino, *Introduzione* a G. Bonaviri, *Notti sull'altura*, cit., pp. I-II.

²¹ Bonaviri, *Notti sull'altura*, cit., pp. 122-123.

I viaggi dei personaggi dai nomi esotici (Zephir, Aramea, Diophar, Rowley, Totosimic, Nergal, Tirtenio) attraversano spazi irreali sospesi tra la memoria di un paesaggio realistico, la Mineo natale arabizzata in *Qalat-Minaw*, e l'immaginazione di spazi fantasiosi e inesistenti in cui il microcosmo si fonde con l'universo più vasto e l'uomo diventa parte di un Tutto.

Per facilitare la ricerca dei pellegrini il territorio da esplorare viene diviso in cinque settori a ognuno dei quali è assegnata una squadra di ricercatori «alla ricerca di un filo conduttore che avrebbe dovuto dirimere il nodo della questione; per sfittire l'imbroglione, per tentare le vie dell'arcano che sfugge alla mente, [...] per sciogliere l'oscuro punto morto».²² Nel tentativo di eguagliare la natura polimorfica che attende l'essere dopo la morte, il gruppo di ricercatori tenta un esperimento fantascientifico, la fusione della natura umana e di quella vegetale attraverso l'innesto del corpicino del piccolo Diophar, figlio di Aramea, nella corteccia di un albero. Proprio come avviene nel genere del romanzo cavalleresco, molteplici *quête* si intrecciano e così, fallito l'esperimento, inizia la disperata ricerca di Aramea e quella del suo compagno Yussuf che insegue la donna e il figlio da lei generato. La ricerca non si arresta e procede di "guazzabuglio in guazzabuglio" estendendosi alle immense superfici marine, alle costellazioni e agli abissi terrestri, in un divagare continuo e centrifugo sempre alla ricerca dell'unica legge che regola la vita dell'universo e la assimila alla morte in un'unica circolazione eterna:

[...] 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.²³

Notti sull'altura segue sia il modello del romanzo d'avventura, sia quello memorialistico-autobiografico e, attraverso lo stragemma del manoscritto ritrovato, inserisce un *topos* narrativo del romanzo settecentesco. La *quête* spinge i pellegrini alle soglie di un antico monastero abitato dall'asceta Muhahil; qui è

²² Ivi, pp. 15-16.

²³ Ivi, p. 202.

conservato il *Fragmenta Tirtenii*, in un'immensa biblioteca dove sono scritti e custoditi i destini degli uomini.

Il romanzo si conclude con la scoperta che solo la partecipazione dell'uomo alle molteplici dimensioni dell'essere vegetale, animale, minerale, consente di ricollegare la vita con la morte e, al protagonista, di rintracciare le spoglie del padre disperse in milioni di semi nella tanatodimensione, componente fondamentale dell'esistenza, nella considerazione che «la morte è un'altra sponda dell'essere».

La visione cosmica di Bonaviri è dunque panspirituale e metamorfica e attinge tanto alle filosofie presocratiche quanto alla scienza moderna in una concezione della realtà caleidoscopica ed eclettica, come si legge nel romanzo:

le modalità dell'esistere si potevano concaepire in infiniti sistemi,²⁴

tutto è mutabile, né esiste centro in alcuna cosa.²⁵

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?²⁶

un "di là" di forza raggiante, a noi celata, in cui ogni uomo si chiude e finisce nel suo scorrente universo.²⁷

Alla ricerca del gruppo di pellegrini tenta di opporsi il nonno di Zephir, secondo il quale la morte è avvolta in un *arcanum* e in un ordine naturale che deve rimanere ignoto agli uomini poiché «tutto, uomini aria fuoco acqua, siamo dentro l'immensa circolarità dei sistemi planetari, dove bisognava cercare il nostro segreto, in una cinta di forze che si attraggono come sassi calamitati [...]»;²⁸ per l'anziano saggio, infatti, il Cosmo forma un complesso sistema di vita in cui ogni elemento è relazionato all'altro e in cui nulla resta irrelato, ma aspira a ricongiungersi e a fondersi in un'unità primigenia.

²⁴ Ivi, p. 62.

²⁵ Ivi, p. 144.

²⁶ Ivi, p. 166.

²⁷ Ivi, p. 231.

²⁸ Ivi, p. 19.

Come già nel primo romanzo, anche in *Notti sull'altura* la geografia e la topografia bonaviriana acquistano una valenza simbolica assai rilevante. Labirinti e contorti sentieri conducono ora al paese natale Mineo, situato nel cuore dell'universo, ora al Castello, posto invece su un'altura e sede della progettazione dei viaggi fantastici; le strade a raggiera riflettono poi i concentrici voli del tanatouccello e sfumano nell'indistinto l'orizzonte che separa il finito dall'infinito, il *reale* dall'immaginario.²⁹ Lo spazio geografico, come la lingua in cui esso trova rappresentazione, si carica di una valenza fantastica in quanto varca le soglie del definito ed approda in territori dove il tempo si inverte a colmare distanze incommensurabili, al di là del paradigma cronospaziale realistico di partenza. Sentieri che si biforcano, strade misteriose e percorsi avventurosi attendono i compagni immersi nell'avventura e pronti a «interrarci in solchi vallivi» sebbene il successo finale resti avvolto nell'incertezza.

La dimensione onirico-simbolica di *Notti sull'altura* emerge innanzitutto sul piano lessicale-semanticò come risulta dalle allitterazioni e dalle sonorità simboliche che sfruttano la simultaneità delle percezioni sensoriali:

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. Degli alberi, per esempio, si intristivano perché soli e, percorsi dal dolore, si inarcavano e schivavano le aure, attorcigliando rami e rametti senza emettere ombre.³⁰

Bonaviri insiste dunque sulla forza magico-orfica delle parole che si trasformano in suoni e danno vita alle cose:

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 [...].³¹

Sul piano linguistico-lessicale torna il gusto per la nomenclatura scientifica, già rilevato nel precedente romanzo, per gli

²⁹ Il Castello possiede un valore simbolico molto forte; posto in posizione elevata, esso rimanda al potere della trascendenza misteriosa e inafferrabile. Si veda J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1986, p. 217.

³⁰ Bonaviri, *Notti sull'altura*, cit., p. 179.

³¹ Ibidem.

elenchi di nomi di piante e di animali, di elementi chimici e geologici, ma accanto al registro scientifico-tecnico si colloca quello lirico dei vocaboli suffissati arcaizzanti (zonatura, detumescenza, bassura, nerità), dei fonosimbolismi e delle onomatopee: «Ga-gaar, ga-gaar»,³² delle allitterazioni: «dalle crepe del fiume, o dalle erbe fluviali che si lasciavano lambire dalla corrente, gli effluvi che si sviluppavano nei dintorni»,³³ che collaborano alla definizione di un linguaggio di tipo lirico-impressionistico: «nel grigiore delle falde e delle colate laviche».³⁴

I due registri linguistico-stilistici, in stridente accostamento, misurano anche la distanza e la sovrapposizione tra l'impianto realistico e scientifico di partenza e la sua successiva trasfigurazione onirico-fantastica.³⁵ Ogni moto che si propaga segue linee circolari, concentrici cerchi che dal nucleo si espandono «verso l'impenetrabile cerchio d'orizzonte»,³⁶ descrivendo cerchi sempre più ampi dal micro al macrocosmo, riproducendo la circolazione cosmica dell'*essere*.

L'espressività del linguaggio sperimentale di cui l'autore si serve crea una impalpabile dimensione magica, che riesce a dare forma all'informe, concretezza all'impercettibile e che sfrutta le potenzialità di un linguaggio sonoro e fonosimbolico, ricco di cromatismi e sinestesie.

Basta una veloce campionatura lessicale per mostrare come la scelta ricada sui suffissi arcaizzanti allo scopo di ottenere termini desueti nel linguaggio d'uso:

scissura, foltume, frescura, nerità, zonatura, detumescenza, nascita, oscura bassura.

³² Ivi, p. 26.

³³ Ivi, p. 41.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Per la riflessione sui fenomeni linguistici propri di una poetica impressionistica o espressionistica e anche sul richiamo al linguaggio pascoliano, si vedano i contributi indispensabili di G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-46 e anche *Espressionismo letterario*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Ist. Enc. It., vol. II, 1977, pp. 780-801, dove Contini (p. 789) spiega l'effetto di impressionismo pittorico che caratterizza gli istituti rilevati dal Bally quali la sostantivazione dell'aggettivo "*une blancheur de colonnes*" per *des colonnes blanches* già in Euripide (λοκίδες πῆπλωος per "veli laceri") e poi diffuso nell'ambito della narrativa naturalistica francese.

³⁶ Bonaviri, *Notti sull'altura*, cit., p. 35.

su i vocaboli astratti, e su i neologismi onomatopeici o alliteranti:

finitissimo pispolio degli uccelli, smorta acqua stagnava, per fiammelle sotterranee e per fumi di fuochi fatui, assottigliarsi di sotterranee vibrazioni, circovincini sferici fili di fieno, cadenze lunari, diafane linfe, selenici flussi magnetici, per nero oro e per filoni di ferro, detumescenza marina, nevicanti r avvolgimenti.

A ciò si aggiunga il cortocircuito determinato dall'accostamento di termini scientifici e lirici

enula, barioni, orizon, giallamina, tempuscoli vibranti, erg, accozzo granulare di materia e di vuoto, perituri atomi lignei, arcipelaghi siderei

dagli accorpamenti sostantivali: «tanatouccello sentimentocuore, vuotomortecondanna, terramontagne, padrechefù, vialattea, uomo-padre, uomo-madre», dagli infiniti sostantivati: «zirlare dei merli» o infine anche dai latinismi: «quidquidest? Inovoest».

Il lettore è immerso in un universo vario, pieno di colori e di rifrazioni luminose, che scompongono e ricompongono continuamente le mobili particelle da cui ogni cosa è composta e che l'autore cataloga con l'esattezza dello scienziato:

mandorli, nepitella, foglie zigrinate, nuvole di petali, spiumarsi di petali e pistilli, cieli igniferi del sistema solare, atomi extraterrestri, piume e fibre, mutevoli mantelli piovosi, interferenze di numeri e tempuscoli vibranti, pietruzze, conchiglie ingranate, rinverdenti zolle, effimeri numeri sdipanati in serie e catene di cadenze lunari, galattiche acque, infiniti lumi stellari, arcipelaghi siderei, incommensurabile corsa di fotoni.

Il sentimento che anima la infinita *quête* è il desiderio di ricongiunzione e di corrispondenza tra le varie unità frammentarie e il Tutto che le comprende per scongiurare la deriva e la dispersione nel mare del Cosmo:

Ci consigliò di andare giù, nel boschivo versante, non perdendo di vista il centrifugo moto della "palla di fuoco" che non si era certamente fermata in un ristretto ambito, ma aveva superato probabilmente i confini del nostro territorio e, infinita potenza quale era, poteva muovere uno come centomila grani verdeggianti, e per una circolazione maggiore rivolgersi in un'intera rotazione sotto ali lunari.³⁷

³⁷ Ivi, pp. 36-37.

In un sistema così ordinato di «sfere galleggianti dentro una continua caduta di anime governate dalla lontanissima ridda di pianeti»,³⁸ le luci si propagano riflettendosi in raggi luminosi e ripercorrendo le circonferenze dello spazio «il millificarsi in concentrici giri di materia vegetale [...] in un alterno ruotare di notti e giorni».³⁹ L'effusività sonora, che stempera l'esattezza del registro scientifico, è anche data dalla preferenza per le catene foniche allitteranti oltre che dalla presenza di un impressionismo pittorico venato di tinte e suggestioni orientaleggianti ed esotiche, come dimostra l'onomastica araba ovunque disseminata:

L'arabo l'osservava e [...] buttando qualche briciola di focaccia ai rari famelici lucci, o al black bass che sceglieva le onde più diafane, [...] 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.⁴⁰

Il Cosmo di *Notti* è «un oscillante e vacuo futuro in cui le nuvole gialle, il leone, i cespugli, le mantidi, gli uomini erano inseriti in un circuito di indifferente esistenza»,⁴¹ così che l'esperimento di innestare il piccolo Diophar nella corteccia arborea corrisponde alla volontà di ricreare quella circolazione universale dell'*essere* attraverso cui forse la compagnia di ricercatori spera di ritrovare «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».⁴² Il tramonto è «un'immensa circonferenza di aria infuocata»,⁴³ di «centrifughe orbite» in cui Zephir e compagni tentano di acciuffare il pensiero del padre defunto: «dovevano gradatamente lasciare l'inerzia del corpo per dileguarsi in perpetue ombre all'infinito»;⁴⁴ all'interno di un «raggiare di imponderabili influssi» le anime dei compagni «esulando dalle membra in vibranti filamenti e in rapidi piccoli vortici [...] si spargono sulla corrente dei fiumi, sull'oceano, nei germogli fiorenti e nell'alone lunare».⁴⁵

³⁸ Ivi, p. 41.

³⁹ Ivi, p. 55.

⁴⁰ Ivi, p. 51.

⁴¹ Ivi, p. 61.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ivi, p. 68.

⁴⁴ Ivi, p. 79.

⁴⁵ Ibidem.

L'enciclopedismo scientifico bonaviriano spazia dalla botanica alla chimica, dall'astronomia alla fisica, senza mai essere generico o impreciso: «l'asparago spinoso, sanguinaria, eliotropio, erica, acanto, verbena, punte d'ulivo, giusquiamo, ireos, radici di fave novelle, papavero non sbocciato, felci e muschio».

Una geometria di cerchi concentrici, di prospettive simmetriche e orizzonti spiraliformi, di moti rotatori e di corone di spazi «fasce magnetiche e negre onde di sentimento»⁴⁶ disegnano la geometria dei percorsi di ricerca: «ogni cosa produce se stessa, o, rivoltandosi e riprendendosi di movente in movente, si trova ad essere totalmente la stessa sostanza».⁴⁷ Seduti in cerchio, in cerchi planetari, nella raggiera delle investigazioni, in conche in cui tutto germoglia e fiotta, «in lontanissimi fuochi fatui, in vortici di atomi che davano frenesie di altezze e di vuoto»,⁴⁸ la compagnia ruota di ora in ora in mezzo a strane nuvole vaganti nelle rosse maree «in un fluttuare di arbusti, in ritorte catene e in bordi corrosi», sempre accompagnata dal ritornello: «Ma dove vogliamo arrivare?».

I pellegrini, fuoriusciti dai confini del visibile, si affacciano su

finestre spalancate nello spazio [...] ai confini del sistema solare, [...] fuggendo di centro in centro, verso l'inafferrabile uccello.⁴⁹

La legge della metamorfosi regola le trasformazioni di tutti gli esseri viventi:

Con una barchetta avrebbe navigato per quei torrentelli, fermandosi ove meglio fecondavano i semi dei morti, per parlare a questo e a quest'altro e dirgli che 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 scorze e, quel che contava di più, unendosi alle corse serrate di fotoni, di adroni, di atomi bianchi e neri che nelle notti arrivavano sino a quei ripiani di terra.⁵⁰

⁴⁶ Ivi, p. 96.

⁴⁷ Ivi, p. 103.

⁴⁸ Ivi, pp. 105-107.

⁴⁹ Ivi, p. 109.

⁵⁰ Ivi, p. 216.

Si tratta delle metamorfosi da cui è travolto anche il protagonista Zephir giunto 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».⁵¹

La sintassi, paratattica e veloce, adotta anch'essa la regola della interconnessione tra un sintagma e l'altro procedendo per accumulo e giustapposizione e senza soluzione di continuità:

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.⁵²

Le metamorfosi cui si assoggettano tutti i personaggi delle narrazioni fantacosmiche di Bonaviri li reimmettono nel periplo dei pianeti ed è questo l'elemento del romanzo in cui la levità fantastica della diegesi narrativa raggiunge l'intensità più forte; al cospetto di fiumi galattici, della polvere cosmica e di correnti polverulenti, la compagnia di ricercatori «circolava e ricircolava»⁵³ in una duplicazione degli spazi spiraliformi su cui, per rispecchiamento, si riflette anche quella della lingua nelle sue micro-unità fonosillabiche: «gongolava, borborigmi». È infatti in questa parte centrale del romanzo che la materia cosmica offre all'autore lo spunto per esibire le più ardite acrobazie linguistiche in grado di significare o evocare l'ineffabile sostanza cosmica:

E guardava l'uovo centrale della galassia, bluastro ammasso turbolento nel quale, nei momenti di sonno, vedeva sorgere i cirri naviganti sui rugiadosi giardini di Sicilia. Nel cuore della nostra galassia, credemmo di aver trovato il principio e la radice, [...], della nostra storia. [...].⁵⁴

Come si sarà notato, infatti, si tratta di sintagmi reiterati numerose volte e che, attraverso la geminazione e reduplicazione di ogni singola unità semantico-sonora, misurano il ritornel-

⁵¹ Ivi p. 218.

⁵² Ivi, p. 61.

⁵³ Ivi, p. 121.

⁵⁴ Ivi, p. 122.

lo di un ritorno alla circolarità eterna dell'*essere*, «nella trafila di vicoli ciechi, di buchi, di case basse screpolate dall'umido».⁵⁵ Bonaviri, così, magicamente trasferisce sul piano del linguaggio la metamorfosi dell'*essere*, traducendo pertanto in regola e canone linguistico-stilistico una legge della Natura.

È per esempio l'epanalessi a ritmare l'incerta *quête* che d'avventura in avventura intreccia gli ignoti itinerari fantastici:

di viottolo in viottolo, di balza in balza, di dubbio in dubbio, di stranezza in stranezza, di miraggio in miraggio, di essenza in essenza e di colore in colore, di cella in cella, di corridoio in corridoio, di voragine in voragine.

Così, dopo un'altalenarsi di percorsi di discesa e ascesa, che assumono il valore simbolico di iniziazioni o di passaggi allegorici e catartici, il gruppo rientra sulla Terra e fa ritorno al Castello dove «si tramava contro l'ordine del mondo», dopo essersi di continuo imbattuto nel «rimescolio di corpuscoli nell'aria, ritor-ti corpuscoli vaganti, impigliandosi in fili e squame ramosse».

La metamorfosi che anima l'universo bonaviriano del romanzo avviene attraverso

vibrazioni, che a poco a poco investivano l'albero dalle radici alla corona; ed allora i ramuscoli si piegavano flessibili al passaggio dei vortici vibratorii, per cui l'albero appariva immerso in mille sistri sonanti.⁵⁶

tutto è mutabile, né esiste centro in alcuna cosa.⁵⁷

e ancora:

Erano diventati rena, onde, scialbo verdeggiare di alghe. Si sentivano reintegrati in una primordiale unità. E pur sempre avevano l'oscura possibilità di assorbire inviolati spiragli di luce, magnesio, ferro, tenebre e consunare di piccolissime trombe che di per sé erano vacue e infinite.⁵⁸

Dal terrapieno nascevano talli, arbusti, curiosi legni che partecipavano d'una natura metal-vegetale. Le radici in basso s'abbarbicavano alle ossa che si convertivano in legno, senza l'intermediario seme, [...].⁵⁹

⁵⁵ Ivi, p. 125.

⁵⁶ Ivi, p. 143.

⁵⁷ Ivi, p. 144.

⁵⁸ Ivi, p. 194.

⁵⁹ Ivi, p. 177.

Gli esempi sopra riportati offrono il modello di una sintassi che si snoda per agglutinazioni successive, che aderisce mimeticamente alla sequenza dei passaggi da una forma all'altra e delle metamorfosi fantastiche ottenute innanzitutto sul piano fonico dalle allitterazioni e dalle duplicazioni sonore. La propagazione dell'*essere* avviene per onde concentriche dalla terra agli oceani fino al cielo:

E disse che i fuochi solari rendono leggere le acque degli oceani, facendone sfuggire vapori e pulviscolo, mentre più avanti [...], i flutti si gonfiano e crescono, ma al passaggio del sole discretamente bollono.⁶⁰

Ed essendo usciti fuori dalla debita proporzione non si sentirono più quelli di prima, ma diversificati in una realtà in cui, guardando dai fondali in su, non videro un'ora vespertina ma mille, rifrante in tanti colori; non più, un viso del compagno vicino ma mille, resi obliqui da raggi avventizi; non una stella che finissimamente li colpisse negli occhi, ma molte stelle attorno sperdute in rovesci traballanti di luce e in spruzzi che l'ora rendeva paonazzi e viola.⁶¹

Il passaggio fantastico di soglia in soglia dell'*essere* comincia, dunque, dalle microstrutture del linguaggio per poi coinvolgere anche le unità semantiche e, ancora più oltre, gli spazi dell'immaginario.

Da terra in terra, da confine a confine, il lettore è travolto in una fuga senza ostacoli nell'universo immaginario dell'autore, in un'avventura prima di tutto del pensiero e poi della lingua e dell'espressione. Quello di Bonaviri potrebbe definirsi un linguaggio in fuga alle periferie del "realistico".

Nel secolo che più di tutti ha messo in crisi il linguaggio nella sua capacità di nominare le cose e di decifrare la realtà, i romanzi di Bonaviri rappresentano il modello di una vocazione narrativa opposta; la *quête* verbale ai confini del possibile, l'infinito antagonismo tra parole e cose non rappresentano altro che la continua sfida lanciata dall'universo del *visibile* alle parole incapaci di catturarlo e di rappresentarlo. In fuga, nei romanzi del Nostro, è il linguaggio che si autorigenera nel tentativo di inseguire il mondo epifanico della Natura, assoluta e muta presenza. Nel vuoto di senso che tra i due mondi, quello del silenzio e

⁶⁰ Ivi, p. 187.

⁶¹ Ivi, p. 192.

quello delle parole umane, viene a determinarsi, in quella assenza di parola, l'autore misura le potenzialità fantasmatiche di un nuovo linguaggio e la vastità del proprio mondo immaginario. E tale è la risposta dello scrittore siciliano, il legittimo rifugio di un sogno, un progetto fantascientifico, una speranza e una fantasia che dall'umano trasvola nel non-umano.

La precisione scientifica, come si è mostrato,

ricci, lucertole, grilli, passeri, pernici, ghiande, querceti, colombi selvatici, pettirossi, cardellini, upupa, allodole, erbai, nibbi e falchi, senape, epicrisi, cubebe, zenzero, latte d'asina e scorza di cannella, Knautie e pervinche

rappresenta infatti uno dei due poli dell'escursione stilistico-espressiva bonaviriana; l'altro è costituito invece dalla disseminazione fonica dei significanti nelle loro fantastiche metamorfosi:

fiotti di corpuscoli negli sciacqui che provenivano dagli spazi galattici [...] elettroni roteanti e guizzi stellari; particelle erratiche dentro l'incommensurabile notte; [...] passaggi fiochi e tintinnii e pigri richiami di un centro [...] spesso svanivano in vuoti echi, in risonanze illanguidite; [...] pensavano che entro quella circonferenza meglio cadessero i flussi dal cielo notturno, essendoci un'attrazione quasi equivalente tra le lasciate memorie paterne e quei luoghi a lui connaturali.⁶²

Il Cosmo è nominato in ogni sua varietà, in ogni sua caratteristica di specie e non di genere, per cui la narrazione romanzesca si infittisce di vere e proprie classificazioni e cataloghi scientifici,⁶³ in un'operazione analoga a quella di cui parla Contini a proposito del linguaggio pascoliano.⁶⁴

In *Notti sull'altura* la metamorfosi dell'essere ha coinvolto anche il padre,⁶⁵ divenuto un minerale senza luce, ma imperlato da concrezioni rocciose, scisti e ardesie:

imboccando un varco vuoto per centinaia di miglia, si sentirono rapiti in un torcimento di ore verso levante. [...] lasciarono il nostro mondo liberi di scandagliare i tragitti della gravitazione terrestre. Dalla quale franti i fili che ve

⁶² Ivi, passim, p. 161.

⁶³ Si veda, come esempio, la classificazione delle galassie in spiraliformi, circolari, ellittiche, irregolari, etc. ivi, pp. 201, 235.

⁶⁴ G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 219-246.

⁶⁵ La morte del padre è «una tanatodimensione», «un'altra sponda dell'essere, un "di

li univano, attratti e respinti da altre correnti, ripresero il volo nella smisurata grandezza dell'orbita solare, [...], mutati in quel nuovo ordine in vermigli pianetini traforati e penetrati da quell'astro.⁶⁶

fioccoso spolverarsi di petali.⁶⁷

Con l'interruzione della *quête* del tanatouccello, motore principale dell'intreccio narrativo, si conclude anche il racconto di questo itinerario in luoghi della memoria e della fantasia, la cui verosimiglianza realistica, come si è visto, svapora continuamente nella magia fantasiosa del narratore autodiegetico. Deboli tracce di un ossequio al modello romanzesco naturalistico-mimetico sono i riferimenti dettagliati a tempi e luoghi reali:

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 [...]. Inoltre, la improvvisa notizia con cui mi si diceva di partir subito per quanto inaspettatamente era avvenuto nella mia terra, aveva apportato un visibile rivolgimento nella fallacia dei miei calcoli.

Tuttavia la stessa memoria autobiografica dei luoghi sfuma ben presto in paesaggi dai contorni volutamente imprecisi, come dimostra l'uso della toponomastica esotica. L'effetto di evanescente lontananza è inoltre accresciuto dalla coniugazione dei tempi verbali all'imperfetto, che trasferisce ogni istante attuale nella vaghezza di immagini sospese tra la dimensione mnestica del passato e quella onirico-simbolica della proiezione fantastica.

Divagante e centrifuga è anche l'architettura formale e compositiva della narrazione. Essa segue contemporaneamente più direttrici a raggiera come in una ragnatela il cui centro è il «sentimentocuore» dei ricordi dell'autore e la cui periferia sono i

là" di forze raggianti in cui ogni uomo si chiude e finisce nel suo scorrente universo» (*Notti*, cit., p. 231); «[...] ci disse che per occhi, fibre e cervello, noi filtriamo onde di pensiero, che dall'esterno vengono sotto forma di granelli, di germogli di luce e di buio» (*Notti*, cit., p. 239).

⁶⁶ Bonaviri, *Notti sull'altura*, cit., p. 225.

⁶⁷ *Ibidem*.

molteplici approdi delle sue fantastiche peregrinazioni. Affiora ovunque l'immagine simbolica del cerchio⁶⁸ che non conosce frammentazioni e che procede attraverso un *continuum* di passaggi concentrici.

La strategia narrativa qui adottata inoltre è analoga all'intreccio divagante e centrifugo tipico della tradizione cavalleresca dei cantari cui Bonaviri dichiara di rifarsi. Il Nostro, infatti, interseca e lega le diverse inchieste proprio come il cantastorie fa con i cantari. Si vedano, per una esemplificazione di tale procedimento narrativo, le formule sintattiche di passaggio impiegate per passare da una *quête* a un'altra:

Ed ora discorrerò brevemente delle ragioni e dei risultati a cui pervennero in quei pochi giorni gli altri gruppi e dirò delle conclusioni sublimi, o traviate o controverse, che nel loro peregrinare acquistarono.⁶⁹

In base alle considerazioni fin qui condotte, di natura essenzialmente stilistico-tematica, i romanzi di Bonaviri si prestano a una lettura in chiave simbolico-fantastica, di cui si possono rintracciare i segni sul piano tematico. Infatti il viaggio di ricerca è anche un viaggio d'avventura, la morte del padre fa regredire il protagonista e i suoi compagni a una dimensione temporale sospesa e antica come quella delle fiabe narrate dalla madre di Zephir, innestate all'interno della fabula romanzesca come ramificazioni divaganti di diversi ritmi del Tempo; infine anche il tema delle metamorfosi da una forma di vita a un'altra è coerente rispetto a un modello narrativo anti-realistico, sia sul piano retorico che formale. La trasgressione dei generi letterari, infatti, rappresenta altrettanto bene la volontà di superare ogni confine prestabilito e di creare modelli di narrazione più sperimentali. Infine anche sul piano linguistico le scelte del Nostro si muovono nella direzione della trasformazione e della innovazione dei significanti che, attraverso gli strumenti retorici delle analogie fonosimboliche e dei giochi allitteranti, mirano a raggiungere sempre nuove realtà.

Quella di Bonaviri è una lingua, dunque, che non si limita a catalogare e descrivere la realtà fenomenica, ma che tende a

⁶⁸ Per la valenza simbolica del cerchio si veda G. Poulet, *Le metamorfosi del cerchio*, Milano, Rizzoli, 1971.

⁶⁹ Bonaviri, *Notti sull'altura*, p. 43.

ricrearla e rinnovarla, desementizzando i significati noti e valorizzando il potenziale evocativo-sonoro dei significanti.

Anche il tempo narrativo a volte rallenta con pause e sospensioni attraverso il ricorso a una sintassi paratattica e nominale e a un lessico fortemente impressionistico, così che anche gli itinerari diegetici si modellano su ritmi circolari e non sulla linearità dello sviluppo diacronico.

La visione del mondo di Bonaviri supera i confini di un limitato realismo spaziale, perché la realtà – come egli stesso la definisce – è una delle tante dimensioni dell'*essere*:

La mia ispirazione è di inserire l'uomo nel cosmo, di sviluppare il rapporto uomo-natura-cosmo [...]. Quindi poetica cosmica è la fusione del mondo fisico, animale, cosmico e umano, tutto diventa un grosso organismo.

Scrivere, per l'autore, corrisponde a fisicizzare i pensieri che riemergono dal pozzo della memoria:

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 lita irregolare di tanti transiti?

Così, di cavità in cavità per migliaia di vuoti, l'*essere* continua il suo inarrestabile cammino:

di frontiera in frontiera raggiungeva per suo natural movimento il polo antartico e [...] di ora in ora faceva mancare la sorgente luna e le errabonde costellazioni⁷⁰

e conclude l'itinerario fantastico ne *L'isola amorosa*,⁷¹ epilogo dell'ideale trilogia romanzesca.

Anche in questo terzo e conclusivo romanzo della trilogia, infatti, gli spazi, i viaggi e le immagini rimandano continuamente a un significato simbolico che sta oltre il visibile.

L'isola rappresenta uno spazio chiuso e circoscritto, ma anche un anello di raccordo con altri spazi e altri universi sim-

⁷⁰ Ivi, p. 240.

⁷¹ G. Bonaviri, *L'isola amorosa*, Milano, Rizzoli, 1973.

bolici, alle cui periferie giungono le forze e le tensioni racchiuse nell'isola attraverso moti ascensionali di propagazioni concentriche. *L'Isola* è come Mineo, un *principium* da cui partire e a cui tornare, l'origine dei ricordi e l'approdo da avventurose inchieste e costituisce, dunque, uno degli estremi tra cui si polarizza il moto centripeto e centrifugo del pensiero bonaviriano.

Pubblicato nel 1973, il romanzo si apre su uno scenario cittadino apocalittico, su immagini di desolazione e grigiore rappresentate da una città fantastica, una metropoli moderna in cui grattacieli altissimi si contendono spazi congestionati da strade che si intrecciano in asfittici labirinti. Dall'universo edenico della *Divina foresta*, dagli scenari lussureggianti di una Natura polimorfica ricca di creature variopinte in *Notti sull'altura*, Bonaviri ci trasporta nell'*Isola amorosa*, nel paesaggio degradato di una qualsiasi metropoli contemporanea, come se la trilogia fantastica volesse narrare la caduta dell'uomo dal paradiso all'inferno cittadino. La sensibilità nei confronti di tematiche ecologiste e la reale preoccupazione per i destini di una umanità vittima della propria incontenibile sete di conquista e di progresso, certamente sono sottese alla narrazione e offrono, ancora una volta, a Bonaviri lo spunto per scatti fantastici e fughe nell'illimitato regno della fantasia.

Nell'*Isola amorosa*, infatti, il narratore auto-diegetico, insieme ad altri compagni (Troos, Gerim, Anficate, Narbikar) dai nomi arabi e greci, sale in cima al grattacielo di Hgven, città-fantasma. Da quella vertiginosa altezza essa si mostra nella sua più sinistra apparenza: un intrico di strade, un formicolio di macchine e di uomini piccoli come formiche.

Dall'alto del grattacielo essi appaiono ancora più miseri:

inarsicciati uomini che pareva si sommontassero in quella cenere, sicché la nebulosa luna già sorta li vedeva pendenti nel vuoto. [...] Poveraglia, piccola gente.⁷²

Leitmotiv anche di questo romanzo è la legge della metamorfosi: «l'essere [...] non è mai identico a se stesso. Nulla di

⁷² Ivi, pp. 11-12.

ciò che è stato, è. Tutto cambia».⁷³ Fin dall'inizio il cronotopo romanzesco tende a rarefarsi nonostante l'abbondanza di riferimenti realistici. L'avventura infatti si svolge in uno spazio e in un tempo indeterminati sebbene, come al solito, i paesaggi descritti lascino intravedere i contorni di luoghi familiari sfumati nel ricordo. Come prevede il modello di una narrazione sempre in bilico tra "realismo" e "fantastico", le atmosfere sono spesso vaghe ed evanescenti, grazie all'adozione di strategie retorico-stilistiche impiegate a tale scopo.

Frequenti sono, per esempio, i sintagmi nominali astratti, che potenziano l'impressionismo pittorico: «corpuscolata vastità sottostante; chiarore sparso in gialle inclinazioni di volume; è un fulgore nebbioso»⁷⁴ e uno stile lessicale arcaizzante, che contribuisce a veicolare il moto regressivo a un tempo lontano e indefinito:

nella foltura dei monti; ridottasi la sottilità solare, le alzate di fumo si libravano in densi avviluppamenti. Porgevamo le orecchie in un senso o nell'altro per seguire i perenni urti dell'aria increspata. [...] Laggiù, l'aria, pur mobilissima, per deflessione di ioni vorticanti, era travagliata da una grave oscurazione che non le permetteva di sprigionare, leggero, l'odorifero vento nutrito di polline. Così guizzava e crepitava, per tutta Hgven, rosa dallo zolfo e dal piombo.⁷⁵

Anche nell'*Isola amorosa* il ritmo si propaga per onde circolari, centripete e centrifughe:

giri subentranti di volo. Hgven era un cerchio nero. [...] L'isola con orbita intermedia andante tra i fissi atolli e l'almucantàrat celeste scorreva, senza che subisse mutamenti in comparazione col mare, sfuggendo al suo stesso centro. [...] Ci internammo nell'isola. [...] Non gli interessava il fiore, o il frutto della cannella, [...], ma la scorza che tagliata in adatte strisce gli si accartocciava sugli arti in una emersione di aromi che di lì per onde, delle volte stagnanti, rifuggivano in sottostanti ricetti circumlacustri. [...] Il vecchio, attratto in sé, più gracile del solito, emanava un'ombra in cerchi paralleli [...] Gerim considerava che il padre e la figlia, che lo circonda secondo un'orbita eliocentrica [...].⁷⁶

⁷³ Ivi, pp. 7, 10.

⁷⁴ Ivi, p. 9.

⁷⁵ Ivi, pp. 10, 12.

⁷⁶ Ivi, pp. 48, 56, 63.

Si sarà notata l'insistenza del prefisso *-in* nel vocabolario bonaviriano; esso, infatti, indica l'inserimento dell'*essere* all'interno della materia terrestre, la sua fusione con gli elementi naturali e le sue successive metamorfosi.

L'isola, in virtù della sua natura circolare, è un agglomerato di terra circondato dal mare; la sua natura è quella di un frammento di materia immerso nella vastità delle acque marine e perciò, sul piano simbolico, la terra e le acque evocano il simbolismo archetipico del principio paterno e di quello materno, la separazione dall'indistinto mare e la nostalgia di un'unità spezzata per sempre. Il desiderio di un reinserimento dell'essere umano in un'unità primigenia ha spesso infatti alimentato i viaggi fantastici del Nostro, le esplorazioni in territori simbolici, lo sprofondamento nei cunicoli insondabili del proprio inconscio e l'abbandono delle coordinate realistiche della narrazione. Magismo e fantasia costituiscono atmosfere e scenari immaginari dove non esistono più limiti alla ricerca e ai continui passaggi di livelli di realtà:

la mistione perfetta di odori e sostanze in quel tratto era inscindibile. [...] Le forme insite nella materia flottando nel sonno in cerchi paralleli non avevano forza di scambio, sicché emissioni evanescenti restavano intrappolate in propaggini di corindone, o di ametista, come sonnolenti elettroni ordinati in ellissi senza commutazione. [...] Non senti come i profumi si diffondono circolarmente? Tjmucah segue il *vaeviéni* del mare.⁷⁷

La circolazione metamorfica dell'*essere* si avvale sul piano sintattico dei participi presenti, la cui funzione grammaticale permette i passaggi da un piano di realtà all'altro:

ali terminanti in unghiate dita. [...] cangevoli rimbalzi di luce venienti dal piropo ingranato nelle rupi. [...] ci seguiva per la roccia racchiudente bassissimo timo.⁷⁸

I sintagmi nominali invece configurano paesaggi indeterminati, atmosfere soffuse di lirismo impressionistico, sospendendo nell'indeterminatezza lo spazio e il tempo:

rarefatta bianchezza d'oriente; guizzi di luce; torbida calura stagnante; l'alba [...] biancheggiava sulle ondulazioni sabbiose; una voce galleggiava al

sommo delle cose; aduste spoglie e filamentosi bozzoli; eiezioni di gas, sommergenti vallette, orli sabbiosi e camminamenti d'arenaria; barbargli di sole; scintillii più deboli e pigri; granuli di sabbia e rive di suoni; percuoteva l'amorfa ghiaia e molli scie stellari.

Anche in questo terzo romanzo il lessico si caratterizza per l'accostamento di vocaboli indefiniti, fonosimbolici e onomatopeici a termini scientifici:

invertiva la geometria di fasci magnetici; moltiplicando con le mani i primi fotoni diramatisi dagli abissi extraterrestri; [...] e sottovoce ci diceva che in primavera né ciperi né giunchi crescevano ma il ghibli in vortici sorgente da meati e da corrotte selci; [...] Se le folate formavano centri vorticanti più forti, passando per urti maggiori di durezza pietrosa risgorgavano in flussi ottici dal piropo, o raddoppiati in granulazioni di calcio/alluminio/ferro; l'olibano spinoso, ginepri marini; [...] Gli alberelli erano cosparsi di screziate intumescenze in cui la linfa si coagulava in perle.⁷⁹

Ogni personaggio della storia è alla ricerca delle spoglie di un caro defunto, che si è metamorfosato in un'altra forma di vita o che si è disciolto nella materia cosmica dell'universo:

Il vecchio Ormazd cercava le vestigie della figlia sulle scorze e, aprendo le piante, nei nervi e alle basi in cerchi paralleli di venuzze; [...] Noi siamo abituati alla forma e non possiamo capire per quali ineguagliabili gerarchie ci perpetuiamo nell'invisibile. [...] per continui cambiamenti della natura; a causa del divenire delle cose. [...] e di là dalle agate e dai quarzi si amplificava sulle arboree distese sognanti, e sulle acquatici, trasfondendosi nel mabul e, in cuor quieto, nell'orbita del mondo. Fu allora che, in forza dunque del raggiunto vuoto intermundio, chiese e ottenne l'immortalità.⁸⁰

Il peregrinare del gruppo segue percorsi accidentati e incerti ed è ritmato, ancora una volta, dalle ansiose interrogazioni circa l'esito della ricerca:

Ma dove vogliamo arrivare? [...] Come faremo ad andare avanti? È la giusta strada per raggiungere il mare; [...] La cosa ci impediva di camminare speditamente; [...] Riusciremo ad andare avanti?⁸¹

⁷⁷ Ivi, pp. 51, 66, 71.

⁷⁸ Ivi, pp. 38, 54.

⁷⁹ Ivi, passim, p. 34.

⁸⁰ Ivi, p. 67.

⁸¹ Ivi, p. 33.

Sul piano stilistico si osserva una generale tendenza del lessico a farsi progressivamente sempre più rarefatto, evanescente e ricco di fantastiche evocazioni. Le analogie foniche, per esempio,

in contingenze impreviste trasportare dall'occhio all'olfatto i fluttuanti atti della mente [...]. Il segmento celeste si dipingeva, per archi convessi e susseguenti tempuscoli, di minuti traboccanti colori [...]⁸²

rendono sempre più immateriale la sostanza di cui si compongono gli universi fantastici dell'autore: luci, ombre, scoscedimenti, effluvi, propagazioni di suoni e di colori, scintillii e barbagli si susseguono nella narrazione.

Nessun elemento di questo universo resta statico, tutto scorre, anche le particelle più piccole coinvolte in processi di trasformazione incessante secondo la legge della metamorfosi che regola sia le microstrutture che le macroarchitetture narrative: «[...] e dopo con le mani proiettò infinite inclinazioni di lumi sui loro corpi».⁸³ Gli spazi così animati da turbolenze e frammentazioni della materia vibrano di vita e i pellegrini sviluppano una conoscenza di natura essenzialmente sensitiva:

Abu sottovoce si lamentava dell'assenza di rumori, ma Troos lo rinfrancava dicendogli che, essendo i nostri sensi rozzi, non potevano, al di là della luminosità delle cale visibili, percepire (per questo aveva raccolto acqua nel cavo delle mani) come una goccia in più aspetti si unisse ad altra goccia, e si scindesse in mille altre piccolissime in un gran numero di tremori solari.⁸⁴

I contorni di ogni oggetto svaniscono disperdendosi in bagliori e sparpagliamenti solari:

Pensai che ognuno, poiché il viaggio si faceva più opinabile, coglieva lusinghe e inganni dalla trasparenza delle cose. Sul mezzogiorno però vedemmo, a noi opposta in una sommersione luminosa, una terra dai contorni imprecisi.⁸⁵

La trilogia fantastica di Bonaviri esemplifica dunque un percorso di ricerca sperimentale, che mostra come il “realistico” trovi naturale rappresentazione in una “fantasticizzazione” linguistica. Lo stile evocativo e simbolico dell'autore, infatti, pre-

⁸² Ivi, p. 39.

⁸³ Ivi, p. 63.

⁸⁴ Ivi, p. 45.

⁸⁵ Ivi, p. 47.

dilige la via del “fantastico” per esprimere comunque un punto di vista su una realtà oggettiva e concreta, per denunciare il falso progresso della storia e per tornare indietro nel tempo, attraverso moduli narrativi in cui la memoria si proietta nel sogno e nella fantasia.

III *Il dottor Bilob*

Il sistema stilistico-poematico, che caratterizza i romanzi fin qui analizzati, si ripresenta negli anni successivi ne *Il dottor Bilob*, pubblicato nel 1994. È la storia di un anziano medico, Giovanni Bilob, con cui si identifica l'autore reale, il giorno del matrimonio della figlia Pina.

Il romanzo, narrato in terza persona, ha un *incipit* realistico: Bilob sta celebrando le nozze della figlia in una località lontana dalla caotica capitale romana, nelle fresche e boschive campagne dove abitano creature fatate. All'interno di questa cornice "realistica" prendono avvio gli incontri dell'anziano medico con creature sospese tra la realtà e il sogno. Il primo avviene alla stazione Termini, con un vecchio venditore ambulante di palloncini, Imru l-Qais, che si crede discendente dell'omonimo poeta del VI secolo. Con lui Bilob si intrattiene a condividere pensieri di morte: «...morte ...grande fiume sotterraneo negrissimo. [...] Tutto si perde nel pozzo del nulla».¹

Segue l'incontro in treno con un ragazzo diretto a un raduno rock, il quale espone una bizzarra teoria musicale con cui progetta di trasformare in musica tutti i suoni dell'universo:

¹ Bonaviri, *Il dottor Bilob*, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 16, 18. Come sappiamo, la memoria del padre morto, il dialogo con lui e l'idea della morte come immersione in una dimensione eterna senza mutamento sono i temi costanti della riflessione dell'autore, che incontriamo sia nei romanzi che nelle poesie. In alcune di esse – quali *Dialogo tra il figlio e il padre morto*, in *l'Asprura* – si legge «M'accorgo, figlio, che la mia memoria sfiochisce, / e vivo ininterrottamente in un giorno / che non ha confini» (Roma, Edizioni della Cometa, 1986, pp. 30-1). In *Il Ritorno*, «Andiamo avanti, figlio, per questa / immobilità di immensa superficie smossa / appena da increspio labilesonante / ... Padre, è un andare impossibile oltre / la vita alla ricerca di memorie vane / che tu ormai non hai. Tutto è finito» (ivi, pp. 40-1). *Preistoria* (ivi, p. 55) riassume la concezione della morte disincantata e priva di liriche consolazioni, con un linguaggio scabro ma denso e preciso, mai rarefatto. Così anche in *Viaggio astrale* (ivi, p. 56) dove addirittura i termini scientifici acquistano una leggerezza evanescente nelle immagini pervase da intenso lirismo «È una forza antigravitazionale che mi sospinge, figlio, / fuori dal diletto mondo, costretto io / ormai dall'espansiva ruota di galassie / e supergalassie, mari illimiti che rilucono / in distorsioni di tempospazio che ci intinge / e ci trasfigura, flusso di fotoni anch'io / in una equivalenza massa-energia / e in apparente simultaneità di ritmi stella-

Volendo possiamo trasformare gli ultrasuoni in onde musicali [...]. Per me la musica nasce da ogni angolo dell'universo. [...] il tuo progetto deve essere allargato agli abissi marini dove miliardi di pesci parlano attraverso la emissione di ultrasuoni e al sistema solare.²

Per ultima Bilob incontra la bellissima donna fatata, Angelica, che lo guiderà attraverso un itinerario onirico intervallato da fantastiche visioni.

L'atmosfera fatata che il romanzo ricrea predispone il lettore alle incantate apparizioni dei vari personaggi: «Là ogni cosa sembrava assumere una dimensione diversa».³ In un boschetto abitato da uccelli esotici e ricco di alberi frondosi che filtrano dai rami la luce solare, tra «fratte di tamerici e cespuglietti di bambù, e ginestre»,⁴ comincia il viaggio iniziatico di Bilob ammaliato dall'incantevole musica del luogo. La luce degli alberi crea un'atmosfera rarefatta, che polverizza i contorni netti del paesaggio fin quasi a smaterializzarli. Il realismo descrittivo del romanzo dunque trascolora nella rarefazione delle sagome quasi impercettibili e nelle allucinazioni sempre più frequenti del protagonista: «Nella largura bolliva un pulviscolo lunare. [...] stravedeva cose inesistenti».⁵

La dissoluzione del paesaggio corrisponde allo sciogliersi del linguaggio in colori e suoni. L'autore valorizza il potenziale lirico-sonoro dei fonemi, tralasciandone il valore semantico, come già era avvenuto nei romanzi precedenti. Egli fa compiere al linguaggio un'ampia oscillazione dai puri suoni desemantizzati: «sconosciuta... uta... uta... uta», alle onomatopее sostantivate: «l'acqua gorgogliava».

ri...Ormai, figlio, sei per me infitto / vacuo d'onde magnetiche che non hanno senso. / Né divelti dall'unica scaturigine, possiamo / ricostruirci, nemmeno in memoria, ondalunare / di dolcezza; è un perenne ondate / distorti e disintegrati, anche quassù, dove / è foschissima infinitezza di sistemi stellari/universo aperto in una corsa, non certo perno / del nostro lontanissimo centro, quando "amare" / erano i miei baci e le mie carezze. / Anche la Terra, scintillio scomparso / in queste voragini, non so dove sia, figlio; / è l'incorrotta condensazione di forze / che mi disumana per sempre, è l'arso / pendolare morto di elettroni e protoni / che chiude la mia metamorfosi, dentro cui / sciamerò, inutile polvere stellare, senza miti / quali acque, merli e cespugli di Fiumecaldo.

² Bonaviri, *Il dottor Bilob*, cit., pp. 23-4.

³ Ivi, p. 29.

⁴ Ivi, p. 36.

⁵ Ivi, p. 41.

Il dinamismo della Natura è riprodotto sul piano lessicale come quando, per esempio, è descritto il vorticoso moto delle microscopiche particelle che compongono l'aria o quello nebuloso e magmatico del pulviscolo lunare nelle sfumature cromatiche:

Imbruniva. L'aria si striava di nero. Il sole, già dietro le colline, per i cangianti riflessi, scomponeva la fisionomia dei presenti. I quali, sul trenino, sbuffante in una discesa, apparivano tremuli, senza testa, oppure slargati in buie propaggini mostruose. Soltanto gli orecchini di Pina, e le perline del suo velo, rifrangevano la poca luce rimandandola sulle viottole, sulle querce e sui pini.⁶

La sonorità del linguaggio è amplificata dai vocaboli suffissati: «largura, crescita, bassura, frescura, bluanza», dalle frequenti allitterazioni di suoni liquidi e velari: «quel leggero rotolare di onde perdeva le sfumature rosse per imbigirsi in merlettature di una bluanza di fondo»,⁷ dagli infiniti sostantivati: «ventare, aleggiare, rosseggiare», dai frequentativi con valore onomatopoeico: «squittio, oscillio, sussurrio, zufolio, barbaglio» e da espressioni vaghe e indeterminate: «la gola era d'un bianco perlaceo»,⁸ dove l'aggettivo, assumendo funzione nominale, valorizza il cromatismo delle immagini. Prevale ovunque una crescente atmosfera di incanto e di mistero:

meravigliata per il senso di mistero che aveva visto aleggiare nel parco. [...] La sua stessa ombra quando lei passava tra i tavoli, si faceva indefinibile e trasparente. [...] Nella largura bolliva un pulviscolo solare che formando strade aeree si dilungava nel bosco di ginepri, rare betulle e salici. Era un vero labirinto di interstizi, di incroci, di aperture, di chiusure, che di passo in passo si portavano in un orizzonte senza confini. [...] soffermandosi le palpebre a più riprese nel timore di stravedere cose inesistenti.⁹

L'apparizione della fatata Angelica e, insieme a lei, dei bambini cantori di Lemno introduce definitivamente il protagonista in una dimensione fantastica:

molti ospiti si erano incuriositi per quella apparizione [...] Angelica si era venuta a trovare in una scia di luna [...] Sembrava tremasse in una chiarezza

⁶ Ivi, p. 44.

⁷ Ivi, p. 51.

⁸ Ibidem.

⁹ Ivi, pp. 50-51.

d'argento. [...] Il corpo stesso di Angelica assumeva una sinuosa mollezza luminescente.¹⁰

Al loro apparire, come per incanto, tutte le creature vengono rapite dal suono ammaliante della musica che ad un tratto si diffonde. Il corpo di Angelica intanto comincia a trasformarsi, a perdere le fattezze del corpo umano e ad assumere la trasparenza di quelli lunari: «Bilob vide che Angelica si era fatta triste, e assumeva, nelle mani e nel volto, una insolita luminescenza che la rendeva quasi trasparente»,¹¹ per poi subire un susseguirsi di metamorfosi:

Angelica investita in pieno dalla luce, si disperse in una serie infinita di lunule [...] Si sentì confuso in quell'illusorio moltiplicarsi di Angelica, credette di abbracciare un corpo, ma si trovò tra le braccia un'abbagliante ombra che vibrava [...] Capi che Angelica era imprevedibile, sfuggiva a lui, sfuggiva a se stessa.¹²

La rarefazione degli spazi e delle persone investe anche la dimensione del tempo: «Aveva l'impressione che il tempo avesse perduto il suo usuale scorrimento, e non avendo, quindi, più il suo naturale corso, si era fuso e trasformato in un grande tempo che in sé addensava passato, presente e futuro». Bilob, perduto in visioni surreali, è ormai lontano dalla dimensione terrestre:

Questa ragazza mi sta ottenebrando la mente di illusioni. [...] Angelica mi disse svelta e suavisiva: – Ogni avventura è un uscir fuori di noi stessi per ritornare ad uno stato primitivo perduto.¹⁴

Il linguaggio lirico¹⁵ delle poesie è largamente riutilizzato nel romanzo nella descrizione dello scintillio dei riflessi lunari, dei fasci solari che filtrano attraverso i rami degli alberi e delle dan-

¹⁰ Ivi, pp. 53, 66.

¹¹ Ivi, p. 54.

¹² Ivi, p. 80.

¹³ Ivi, p. 86.

¹⁴ Ivi, pp. 67, 72.

¹⁵ Si vedano le seguenti poesie di *Quark: Luna tra le foglie, Luna, Contemplazione, Silenzio, Luna sul lago* (Roma, Edizioni della Cometa, 1982, rispettivamente pp. 15, 21, 28-9, 34, 36), pervase dal desiderio del poeta di ritrovarsi in sintonia perfetta, in simbiotico scambio, con le mille forme di esistenza dell'universo nella consapevolezza di essere polvere stellare, granello minutissimo del grande Cosmo immenso.

zanti fantasmagorie luminose che investono il paesaggio, dei profumi trasformati in note musicali, che incantano i sensi di Bilob alterandone le percezioni sensoriali.

Dal reale si genera una dimensione fiabesca che trasfigura l'aspetto di ogni cosa:

agli abissi marini dove miliardi di pesci parlano attraverso la emissione di ultrasuoni e al sistema solare. E da questo alla Via Lattea e alle tant'altre galassie; – Là ogni cosa sembra assumere una dimensione diversa. E voleva parlare delle tante dimensioni che la natura crea nei luoghi, marini, o montani, o lacustri [...].¹⁶

In questa atmosfera, resa magica dallo zirlare dei merli e dal cinguettio degli uccelli, la gioia si esprime in musiche incantate, in suoni e bagliori, in un'animazione costante di «particelle che si urtano, scintillano, suonano come piccolissime chitarre». ¹⁷ Attraverso il contatto col corpo di Angelica, che va assumendo una sinuosa mollezza luminescente,

Assieme ai cavalli veniva investita dall'alto della luna che si stendeva sui pioppi tremuli cresciuti a semicerchio sul ciglio del burrone. La giovane credeva di rinascere, o, meglio, di ritornare indietro in un tempo che gli uomini non conoscono.

[...] Sorrise in quanto non riusciva più a stabilire quale fosse la figura vera dell'amica. Si sentì confuso in quell'illusorio moltiplicarsi di Angelica, credette di abbracciare un corpo, ma si trovò tra le braccia un'abbagliante ombra che vibrava.¹⁸

Bilob, seguendola al galoppo di docili cavalli lunari, recupera la memoria di un passato familiare e si abbandona a visioni e a sogni:

[...] Si chiedeva se quella ragazza avesse più nature, o più anime, che lui non conosceva, e non riusciva a penetrare, oppure se un filo di pazzia ogni tanto le scoordinasse i pensieri.¹⁹

Di ora in ora il medico ha l'impressione che il tempo abbia assunto un'altra dimensione e che passato, presente e futuro siano contratti e fusi insieme in singoli istanti:

¹⁶ Ivi, pp. 24, 29.

¹⁷ Ivi, p. 28.

¹⁸ Ivi, pp. 73, 80.

¹⁹ Ivi, p. 78.

Aveva l'impressione che il tempo avesse perso il suo naturale scorrimento, e non avendo, quindi, più il naturale corso, si era fuso e trasformato in un grande tempo che in sé addensava passato, presente e futuro.²⁰

L'avventura fiabesca di Bilob diventa a questo punto un viaggio allegorico all'interno di se stesso, un'immersione in ricordi lontani mescolati a sogni e fantasie.

Sopraggiunta la notte, solo lui si accorge della metamorfosi di Angelica in creatura di cristallo:

Angelica si nutriva di lume lunare, immersa nella luminosità sconfinata della luna al tramonto, appariva bellissima. E traspariva come se fosse fatta di cristallo.²¹

A poco a poco, infatti, il corpo della giovane donna si smaterializza e si disperde in onde concentriche, dalle quali suoni e profumi si propagano a raggiera, ammaliando il protagonista:

Ben sapeva d'altronde che al di fuori dell'attività dello spirito, o dello psichismo, non esisteva che materia bruta senza orma di vita, e tutto intorno meccanicamente si distendeva in una successione di cosmi sconfinati che in tutto facevano un mondo morto, immerso nel nulla.²²

Bilob è consapevole che «il mistero avvolge la vita nell'universo e che unica certezza è che ogni cosa al mondo è vana, ed è inutile ricercare quello che è stato e che non sarà più».

Il romanzo, nello svolgersi della trama, coinvolge così anche il lettore nell'oscillazione continua tra sogno e veglia e, dunque, tra una conoscenza mediata dalla ragione e una fondata quasi esclusivamente sulla fusione sinestetica delle facoltà sensitive.

L'impressionismo cromatico è molto accentuato:

L'alba rigava di linee e punti bianchi l'oriente²³

e, tra tutti i sensi umani, la vista gode di una particolare priorità.

²⁰ Ivi, p. 86.

²¹ Ivi, p. 92.

²² Ivi, p. 129.

²³ Ivi, p. 97.

Rispetto alla stagione più sperimentale degli anni Sessanta, quando la innovazione stilistica era più accentuata, ne *Il dottor Bilob* sul piano linguistico si rinuncia in parte ai vocaboli suffissati, alle neoformazioni e alle agglutinazioni lessicali; tuttavia la prosa del Nostro ricorre ancora all'accentuazione fonico-timbrica delle allitterazioni, delle assonanze e consonanze, che riproducono fonosimbolicamente le danze della luce nel suo rifrangersi, comporsi e ricomporsi in mobili scintillamenti:

Anche i bimbi di Lemno svaniscono nell'incorporeo.²⁴

Lui, per primo, si accorse che in quella pianura secca, senza alberi, a causa della insolita luce, i loro corpi, ornandosi di un orlo luminescente, diventavano chiari e trasparenti [...] i bambini si fecero esili, veri sfilacci azzurrini senza forma. L'aurora che rosea sopravvenne, li assorbì in un arcobaleno di luce, cancellandoli a poco a poco da quella infinita landa per trasportarli nel mondo che fu.²⁵

Nel romanzo trovano posto tutti i linguaggi della Natura ma anche le diverse lingue umane, dall'arabo, all'inglese, allo spagnolo e al criptico idioma dei bimbi silvani.²⁶

Il dottor Bilob è un'operetta, come Bonaviri stesso la definisce, di un anziano uomo che vive in armonia cosmica con tutte le voci dell'universo e immerso in un proteiforme tempo che annulla lo sviluppo diacronico; un'opera in cui le tracce di "realistico" sono solo i contorni sfumati dei paesaggi naturalistici e l'onomastica dei personaggi che, tuttavia, svaporano nell'indeterminatezza e nel vago.

Attraverso l'analisi dei romanzi proposti si è tentato di tracciare e di seguire gli itinerari poematologico-fantastici dello scrittore siciliano, i quali arricchiscono la letteratura siciliana con modelli narrativi originali nello stile e nelle modalità espressive. Questo tipo di narrazione si caratterizza per la saldatura tematico-stilistica tra elementi arcaici, quali le tracce del retaggio religioso, culturale e linguistico dell'isola, e la modernità scientifica e culturale; l'esito di tale accostamento, solo in apparenza stri-

²⁴ Ivi, p. 92.

²⁵ Ivi, p. 123.

²⁶ Ivi, pp. 133-134.

dente, rappresenta simbolicamente l'adesione a una concezione del mondo di natura panteistica, in cui gli esperimenti fantascientifici e le fantasie più lontane dalla realtà trovano le proprie radici in un sostrato antropologico e archetipico ancorato alle radici più antiche di una civiltà, alle sue tradizioni religiose e alle sue matrici linguistiche.

La linea sperimentalistica intrapresa da Bonaviri nei romanzi analizzati costituisce un modello romanzesco che intende proporre la possibilità di un contatto tra due civiltà di pensiero e due tradizioni differenti, la prima storica, terrestre e radicata nel "realistico", la seconda invece alimentata dallo sguardo ora profetico ora apocalittico sul futuro dell'umanità e fondata sulla metamorfosi di forme e di linguaggi.

Il valore simbolico-onirico suggerito dai viaggi fantastici è spesso legato a modelli di femminilità diversi, le maghe incantatrici o le madri che intrattengono i figli con lunghe narrazioni davanti al focolare.

Sul piano dello stile narrativo, il recupero cioè del lirismo impressionistico pone Bonaviri nel solco di una tradizione siciliana anti-realistica e anti-mimetica che lo spinge nella direzione dello sperimentalismo linguistico-formale. Attraverso la metamorfosi del linguaggio l'autore riesce a trasformare spazio e tempo e a realizzare un modello narrativo in cui l'elemento fantastico delle avventure ha il valore di una alternativa possibile alla realtà.

Tra i romanzi di Bonaviri che più si avvicinano alla narrazione fantascientifica e che ibridano generi e tradizioni narrative eterogenee, va ricordato *Il dormiveglia*. Scritto nel 1988 e definito dall'autore stesso romanzo "fantabiologico", esso riapre la tradizione dei trattati scientifici a carattere divulgativo.²⁷ Il romanzo narra il viaggio di un gruppo di ricercatori, dai nomi esotici e fantasiosi (Mercoledì, Epaminonda, Joseph Cooper, Li Po, Zaid, Gutemberg, Ki fu, Wang Re, Rudra, Gutemberg,

²⁷ F. Zangrilli, *Sicilia Isola-cosmo. Conversazione con Giuseppe Bonaviri*, cit., p. 82: «*Il dormiveglia* riapre il discorso di una letteratura, oggi in disuso o dimenticata, con una forte carica fantastico-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».

Undajang), alla ricerca dei principi scientifici del dormiveglia, uno spazio indistinto di passaggio tra la veglia e il sonno e sede dei pre-sogni.²⁸ Come dichiara l'autore, il testo avrebbe dovuto essere un saggio vero e proprio se la vena romanzesca non avesse preso il sopravvento.²⁹ Il romanzo infatti si conclude con le *Osservazioni teoriche sul dormiveglia*, un saggio scientifico in cui sono esposti i nuclei principali della riflessione teorica, disseminati nell'intreccio romanzesco.

Nato dopo otto anni di attente osservazioni, il *Dormiveglia* coniuga scienza e fantasia realizzando una perfetta commistione tra generi letterari diversi e registri linguistico-stilistici altrettanto differenti. La contaminazione tra il genere romanzesco e quello saggistico suggerisce la sintesi tra scienza e letteratura e la loro cooperazione a fini didattici propria della trattatistica scientifica di origine 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, articolando 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).³⁰ Il primo, membro dell'Accademia della Crusca, medico, scienziato, studioso di scienze naturali e anche poeta, nonché protomedico alla corte medicea, scrisse il ditirambo *Bacco in Toscana* in cui,

²⁸ 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».

²⁹ 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 (che doveva essere un vero saggio se la mano narrativa non mi avesse preso) [...]».

³⁰ 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, Malpigli, 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».

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 secolo successivo. Insieme al Magalotti, membro dell'Accademia del Cimento, seguace del modello galileiano delle *Lettere scientifiche ed erudite*, il 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 presente nel *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 nelle neoconiazioni lessicali, al rigore dell'esattezza nomenclatoria con cui l'autore, catalogando ogni specie vivente in natura, nomina tutto il visibile. Il lessico scientifico, infatti, si alterna a quello lirico così come la precisione definitoria alla dissoluzione dei significanti in suoni e colori, realizzando un'armonica dissonanza. L'eleganza stilistica e la precisione scientifica caratterizzavano anche la prosa scientifica galileiana, per la quale Italo Calvino, nelle *Lezioni americane*, usa la metafora del cavallo in corsa per indicare la rapidità e l'agilità del pensiero.³¹ Calvino condivide con Leopardi l'ammirazione per la «precisione e l'eleganza congiunte»³² della prosa letteraria dello scienziato e scrive: «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».³³

Al modello del trattato scientifico si rifà, dunque, anche Bonaviri nel *Dormiveglia*; qui il rigore dell'argomentazione conferisce alla prosa un tono controllato, privo degli eccessi sperimentali esibiti invece nei suoi precedenti romanzi, *La divina foresta*, *Notti sull'altura* e *L'isola amorosa*. In essi l'esuberanza

³¹ 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».

³² Id, *Due interviste su scienza e letteratura*, in "L'Approdo Letterario", n. 41, gennaio-marzo, 1968, ora in *Una pietra sopra*, cit., p. 225.

³³ Ivi, p. 226.

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, come sopra ricordato.

La cifra orfico-onirica caratterizza il barocchismo sperimentale degli anni Sessanta quando l'autore abbandona il modello neorealistico e approda a un romanzo in cui l'invenzione si fonde con la precisione del dettaglio. 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.³⁴

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. Il ritmo narrativo è rallentato dalla sintassi nominale e dalla abbondante aggettivazione.

I ricordi sono veicolati dall'imperfetto, il tempo della ripetizione e della memoria: «Dall'altura arrivava un canto; Epaminonda aveva sessant'anni»,³⁵ mentre le azioni puntuali sono rese dalla serie di passati remoti: «Arrivammo; ripartimmo; andammo avanti; scansammo; decidemmo di inoltrarci; ripren-

³⁴ Bonaviri, *Il dormiveglia*, cit., p. 161.

³⁵ Ivi, p. 7.

demmo la salita; dopo un'ora di cammino sboccammo; attraverso regioni aride passammo; sull'alba arrivammo»,³⁶ il presente, invece, è riservato alle pause argomentative in cui, attraverso il dialogo tra i personaggi o in forma indiretta attraverso la 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; in questi sogni bisogna vedere».³⁷

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».³⁸ Come negli altri romanzi, anche nel *Dormiveglia*, la storia è raccontata da un narratore che media tra i vari punti di vista degli altri personaggi, i quali esprimono diversi aspetti del suo pensiero.³⁹ L'ingombrante presenza autoriale è poi confermata dalle innumerevoli digressioni autobiografiche: «mi ricordai, mi fece ricordare, il filo dei miei ricordi, ricordo che»,⁴⁰ dai ricordi del padre che riappare come un fantasma nei labirinti sotterranei della Stazione Termini in un viaggio allegorico nel regno dei morti,⁴¹ e anche della madre «coperta di un trasparente lino funebre blu brillante».⁴² Tuttavia si tratta di digressioni di natura fantastica che perdono subito in verosimiglianza e in realismo.

A differenza del *Dialogo* galileiano in cui il realismo e la concretezza del linguaggio derivavano dalla finalità divulgativa del trattato, nel *Dormiveglia* la cifra stilistica prevalente oscilla tra la

³⁶ Ibidem, passim.

³⁷ Ivi, pp. 64, 77, 79, 17, 89, 90.

³⁸ Ivi, p. 187.

³⁹ Sul ruolo della voce narrante cfr. G. Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, trad. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, in particolare il cap. *Voce*, pp. 259-310.

⁴⁰ Bonaviri, *Il dormiveglia*, cit., pp. 125, 126, 131, 148.

⁴¹ Ivi, p. 44.

⁴² Ivi, p. 57.

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»⁴³ i paesaggi autobiografici e, tra questi, in primo luogo Mineo, di cui viene ripercorsa la storia in una fanta-archeologia:

Di fronte a noi, Mineo 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, calzolai... Mi capitava sentirli parlare, sottovoce, del dolore di vivere, e del desiderio di morire.⁴⁴

Per quanto dunque il cronotopo romanzesco sia ben individuato: «Arrivammo a New York il 23 maggio alle 16. Ripartimmo il giorno dopo»,⁴⁵ tuttavia tempo e spazio svaniscono e si trasfigurano acquistando una dimensione onirico-simbolica; è un viaggio all'interno dell'Io negli abissi della propria anima e volto a recuperare dall'oblio i pensieri del padre e della madre defunti, attraverso il fantascientifico progetto dello scienziato J. Cooper di

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”.⁴⁶

La ricerca si snoda attraverso luoghi anche distanti fra loro, Roma, New York, la Cina, il Pakistan, gli abissi terrestri e oceanici; ancora una volta, però, essi sono rappresentazioni simboli-

⁴³ Ivi, p. 27.

⁴⁴ Ivi, p. 25 e sgg.

⁴⁵ Ivi, p. 159.

⁴⁶ Ivi, pp. 173-4.

che, dell'universo psichico dell'autore.⁴⁷ Espressioni quali: «ci internammo», «internandoci»; «mentre calavamo nell'abisso»; «ci abituiamo a quella discesa nei fondali»; «durante la discesa»⁴⁸ alludono infatti all'internamento e inabissamento in cunicoli sotterranei come allegorie di esplorazioni intrapsichiche.⁴⁹ Si tratta, pertanto, di veri itinerari allegorici con strade che si biforcano e sentieri tortuosi,⁵⁰ 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 stilistica di carattere lirico-evocativo, che fa da sfondo sia alla componente autobiografica che a 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»⁵¹ svapora all'improvviso nella vaghezza sognante di un linguaggio arcaico e senza tempo che recupera tutta la musicalità delle onomatopée, dei fonosimbolismi e delle allitterazioni. Allo stesso modo, nel dormiveglia il passato, il presente e il futuro si fondono privi ormai di una ordinata scansione temporale e domina la logica simmetrica dell'inconscio.

⁴⁷ F. Zangrilli, *Sicilia Isola-Cosmo. Conversazione con Giuseppe Bonaviri*, cit., pp. 86-7: «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».

⁴⁸ Bonaviri, *Il dormiveglia*, cit., pp. 120, 135, 93, 97, 82.

⁴⁹ 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*, Bari, Dedalo, 1972, in particolare il cap. *I simboli catamorfici*, pp. 105-118 e il cap. *I simboli ascensionali*, pp. 123-142.

⁵⁰ Bonaviri, *Il dormiveglia*, cit., pp. 57, 61, 113, 120: «L'ignota strada si divideva in quel punto in due sentieri di cui seguimmo quello di destra, meno ciottoloso. [...] Smarrire il sentiero; Intanto continuavamo il nostro viaggio lungo strade tortuose».

⁵¹ Ivi, pp. 32-4, 48, 82, 140, 231.

Abbondano le allitterazioni e i vocaboli risuffissati: «Nibbi immobili. Gore di neve. Luminescenza»; «lavature giallastre; largure marine»; «negro brillore; l'infinitezza di stelle»; «Infinitudini; negra bianchezza»; «detumescenza»,⁵² i deverbali fonosimbolici: «rullio di barche»; «sciacquo del torrente; gridio confuso»; «Scampanio; Sfavillio»; «Le foglie erano in preda ad un continuo brillo, a crepitii frastornosi e ad un fruscio lamentoso»;⁵³ le onomatopee «quacquarioso; i palazzi barbugliavano»;⁵⁴ gli infiniti sostantivati e i vocaboli astratti con specificazione del concreto «biancore di nubi; lumeggiare di ceri; un ventare propulsivo; un fiatar di nebbia; il biancheggiare del giorno»;⁵⁵ i parasinteti denominali con suffisso *in* o *s*: «Il buio si intramava al primo biancheggiare del giorno»; «Sgranellio di gocce»;⁵⁶ i sintagmi allitteranti con forte cromatismo iconico: «Giardini pensili di fichidindia, fichi e rose rodie, blu brillante»;⁵⁷ gli ossimori: «oscura luminosità»; le sinestesie: «Un caldo vento accendeva i fiori rossi degli oleandri. Universi di silenzi; fiumi d'alba»;⁵⁸ i latinismi e il lessico letterario: «insenature viciniori, forre»⁵⁹ con echi pascoliani «tamerici e erba sisimbria». ⁶⁰ La lingua esibisce una forte componente sensoriale-evocativa in cui la vista e la luce occupano una priorità particolare. Si tratta di una lingua che recupera i valori timbrico-fonici del significante e li potenzia al massimo della loro espressività; essa conferisce alla narrazione un'aura sognante e un lirismo diffuso e, pur nascendo da una

⁵² Ivi, pp. 138, 8, 14, 29, 67, 167.

⁵³ Ivi, pp. 67, 117, 133, 163, 173.

⁵⁴ Ivi, pp. 163, 200.

⁵⁵ Ivi, pp. 117, 155, 144.

⁵⁶ Ivi, pp. 76, 85.

⁵⁷ Ivi, pp. 200, 57.

⁵⁸ Ivi, pp. 30, 73.

⁵⁹ Ivi, p. 85.

⁶⁰ Questa rapida rassegna di fenomeni lessicali e linguistici ricorda l'uso di una lingua pre-grammaticale e fortemente fonosimbolica fatto da G. Pascoli che usa sintagmi allitteranti 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» (*L'assiuolo*, 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 già citato di G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 219-246.

volontà mimetica di dar voce alle forme della Natura, approda poi ad esiti trasfigurati e simbolici. La stessa contaminazione tra scienza e lirismo caratterizza il saggio conclusivo, *Osservazioni teoriche sul dormiveglia*, dove l'impersonalità è funzionale all'oggettività dell'argomentazione, frutto dell'ordinata ipotassi, che segue la gerarchia logica del pensiero,⁶¹ 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»⁶² e della terminologia scientifica, tuttavia a tratti riaffiorano squarci lirici che veicolano i ricordi. L'insistita presenza dei pronomi personali e dei possessivi di prima persona: «Il mio intento; mi rifaccio; a me piace»,⁶³ le memorie autobiografiche: «mia figlia Pina, [...], mi dice»⁶⁴ e una certa letterarietà lessicale: «insembrare le corolle, ventilandole»,⁶⁵ consentono di misurare l'oscillazione tra i diversi codici stilistico-espressivi e le diverse tipologie testuali compresenti nel romanzo. La stessa alternanza fra registri lessicali e stilistici differenti riflette la varietà del pensiero dell'autore, sempre pronto a oltrepassare gli angusti confini di ogni disciplina, poiché attinge alla fisica, alla filosofia, alla scienza, alla religione, alla medicina, alla magia; in questo modo, intercalando memorie e utopie di sogni irrealizzabili, si crea una armonica fusione tra scienza e poesia.

L'analisi del *Dormiveglia* mostra, ancora una volta, la vocazione del Nostro all'eclittismo tematico e allo sperimentalismo stilistico; Bonaviri ricorre, infatti, a un linguaggio sempre in bilico tra senso e suono, tra denotazione e vagheggiamento, che diviene il fulcro della trasfigurazione utopica e fantastica della realtà.

⁶¹ 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); «Si può supporre che» (p. 209); «A questa prima fase ne subentra una seconda» (p. 212); «Considero che; [...] Nella regione A includiamo» (p. 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).

⁶² Ivi, pp. 101-3.

⁶³ Ivi, pp. 208, 213, 230.

⁶⁴ Ivi, p. 215.

⁶⁵ Ivi, pp. 227-8.

IV L'itinerario lirico-fantastico di Bonaviri

Anche la produzione lirica, considerata dallo stesso Bonaviri una naturale prosecuzione di quella in prosa, è rappresentativa della inesauribile facoltà immaginativa. Nelle forme della poesia la varietà delle immagini si accompagna a una escursione linguistica altrettanto ricca e, come nei romanzi sopra analizzati, così anche nelle liriche l'enciclopedismo panteistico dell'autore spazia dalle forme dell'arcaico fiabesco a quelle dello scientismo visionario abolendo le soglie del tempo e dello spazio.

Dispiegate lungo la seconda metà del Novecento, dal dopoguerra ai giorni nostri, le raccolte liriche rivelano una vocazione narrativa che le assimila alle tendenze antinovecentiste della poesia italiana della seconda metà del secolo. Il rifiuto del modello ermetico e neorealistico comportava la rinuncia alla parola pura ed evocativa, ma anche alla cronaca della realtà e alla necessità di testimonianza.¹ Lontana dalle illuminazioni simboliste o dalle salvifiche "occasioni" montaliane, la poesia italiana dagli anni Quaranta in poi approdava a una estensione metrica che le consentiva di raccontare in versi e, valicandone i limiti, di lambire i territori prosastici della realtà.

Dalle prime raccolte (*Quark* e *Di fumo cilestrino*), pubblicate tra il 1943 e il 1955, a quelle risalenti agli anni Sessanta, più sperimentali e innovative anche in campo narrativo (*L'asprura*, *Il dire celeste*), a quelle degli anni Ottanta (*O corpo sospirato*,

¹ Diverse in Italia erano le linee poetiche negli anni Quaranta e Cinquanta: dall'opzione dei poeti di Officina (maggio 1955-aprile 1958) che, guardando ancora alla tradizione lirica fra otto e novecento, promuovevano una poesia sliricizzata ma tuttavia ancora espressione di un Io fortemente centralizzato, radicata nella memoria e ancorata a scelte formali tradizionali, all'opzione invece dei poeti *novissimi* che rifiutavano il monotonismo dell'Io lirico attraverso la contaminazione dei generi e il montaggio di tutti i registri lessicali come risposta provocatoriamente ideologica all'imperante omologazione dei linguaggi e della cultura di massa. Sia i poeti di Officina che i *novissimi* però concordavano sulla necessità di un irreversibile processo di prosasticizzazione della poesia che si traduceva nella scelta di una linea oggettiva e metafisica (la poesia montaliana), discorsiva e narrativa quando non addirittura autobiografica e diaristica (quella di Saba, Pavese, Caproni, Bertolucci, Penna e Sereni), terrestre e radicata nell'orizzonte di realtà antropologico-sociale e non più evanescente rarefatta e allusiva.

L'incominciamento) – che segnano il ritorno alle forme metriche tradizionali e alla poesia memorialistico-autobiografica –, fino all'ultima raccolta, *Cavalli lunari* (2003), le scelte formali e stilistiche di Bonaviri e la sua cosmografia narrativa seguono direttrici terrestri e celesti, autobiografiche e fantastiche che da un lato la ancorano alle radici mnemoniche di un nucleo originario e privato, dall'altro la proiettano negli infiniti spazi celesti investigati e interrogati senza posa dall'Io.

Se è vero che «la poesia è un itinerario di ricerca»,² quella di Bonaviri è l'infinita *quête* di un soggetto proteso a svelare un enigma e che, superando i confini soggettivi e quelli della realtà empirica, sconfinava nel metafisico e nell'onirico. La ricca produzione in versi insieme a quella in prosa segnano dunque le tappe di un itinerario poematologico caratterizzato dall'invenzione di un vocabolario lirico-scientifico nuovo e di una tessitura di nuclei tematici incentrati nel fulcro primigenio della cosmogonia familiare, del novellare matriarcale e del culto dei morti, e proiettata nelle sconfinite periferie celesti attraverso itinerari fantastici e metamorfosi incessanti, che celebrano il panteismo universale e una moderna visione del *panta rei* eracleo.

Le due anime dell'espressività lirica di Bonaviri sono la vocazione post-simbolista nelle scelte lessicali e ritmiche e quella gnoseologica, erede di una tradizione letteraria assai antica che dal poema scientifico di Lucrezio giunge al canto filosofico leopardiano e che unisce la preziosità e la ricercatezza delle scelte formali e lessicali alla profondità dell'argomentazione filosofica.

La compattezza formale delle unità strofiche oppone fragile resistenza al periodare e cede all'incalzare di una sintassi accumulativa che intende principalmente narrare, intrecciando la memoria in versi la cui misura è di continuo surclassata da *enjambements*, iperbati e ampie arcate sintattiche. Il delirio nomenclatorio e l'interrogazione ansiosa del reale nutrono la poesia di Bonaviri di memoria e di passato, che si riannodano all'esperienza di un presente realistico eppure trasfigurato nelle visioni fantastiche dell'arte.

Quello dell'autore è un fitto e ininterrotto dialogo con tutta la tradizione lirica, dai rimatori siciliani, ai cantori epico-cavallere-

² A. Porta, *Che cos'è la poesia*, in *Il progetto infinito*, Quaderni Pier Paolo Pasolini, Milano, Garzanti, 1991, p. 56.

schì, dai filosofi naturalisti del Cinquecento agli scienziati contemporanei, alla ricerca di una infranta unità primordiale e di un Tempo la cui rete infinita racchiude ogni parte dell'universo.

Le prime due raccolte – *Quark* e *Di fumo cilestrino* (1943-1955) – non risentono del clima neorealistico se non per la notazione diaristica delle date di composizione poste in calce a ogni poesia, che rivelano la volontà di registrare la cronaca privata di una autobiografia trasfigurata liricamente, di incidere un segno indelebile nel corso fluttuante del tempo. Le poesie, per lo più brevi, in versi sciolti con rime interne, riecheggiano versi ungarettiani e leopardiani, sia per le scelte metriche e formali, che per la scarnificazione della parola spogliata degli orpelli e «scavata... come un abisso». ³ Nei versi di Bonaviri:

e il viso mio fu di merda secca / dove / non esisteva nemmeno il silenzio⁴

risuona l'eco dell'Ungaretti dell'*Allegrìa*:

Il volto / di stanotte / è secco / come una / pergamena⁵

Così come nei seguenti:

V'immersi gli occhi. Tra ghiacci silenzi / interminabili splendeati spersi / in cupi abissi sempre più lontani / fissi nel tempo e nell'infinità⁶

e nell'infinito «morto lontanar dei mondi», in posizione centrale nell'endecasillabo, risuona l'eco della dilatazione all'infinito, nel vago e nell'indistinto, delle sensazioni leopardiane recuperate attraverso un Ungaretti che ritorna ad appellarsi confidenzialmente alla luna:⁷

Lenta luna, fantasma quotidiano / del triste estremo sole, / Quale grido ridesti?⁸

E ciò accade in molte occasioni liriche di Bonaviri:

³ G. Ungaretti, *Commiato*, in *L'allegrìa*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969, p. 58.

⁴ Bonaviri, *Annientamento*, 1943, in *Il dire celeste*, Milano, Mondadori, 1993.

⁵ G. Ungaretti, *Dolina notturna* 26 dicembre 1916, in *L'allegrìa*, cit., p. 63.

⁶ Bonaviri, *Strazio*, in *Il dire celeste*, cit., p. 28.

⁷ Ungaretti, *Preludio*, in *Sentimento del tempo*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 192.

⁸ *Quale grido*, ivi, p. 193.

Una grande luna d'argento / la città che dorme / tinge di luci e d'ombre.
/ Come tremulo mare di gemme / i tetti e le guglie / rilucono, e tante lune / hanno i vetri. / In quella bianca città del silenzio / passa un'ombra / e tocca il cielo⁹

Altrove è l'eco del male di vivere montaliano che risuona nei suoi versi:

Ma dimmi / non seppi chi ero, donde mai venivo, / perché esistevò: ed allor sentii / me: un sanguinante attimo smarrito¹⁰

o suggestioni ungarettiane in:

M'illumino / del mio pensiero acuto;¹¹

Il mio cuore batte il ritmo / d'una canzone di morte;¹²

M'illumina / nel giorno che nasceva / e vidi la terra nostra / d'argento rugiadosa¹³

Ma io ero il solo atomo pensante / in quello stuolo innumere di mondi¹⁴

Il campo semantico delle poesie delle prime due raccolte è dominato dal senso di morte e di contemplazione di abissi e vortici cosmici dai quali si stacca la Terra come grumo di arida materia; la scelta lessicale è infatti caratterizzata da suoni aspri e scabri:

alberi stecchiti, rami ossuti, diti d'uno scheletro, terra scabra come scorza, aria senza tempo e senza colore, croste, piaga, merda secca, morto lontanar di mondi¹⁵

Lividi i fiori e senza profumo, alberi cinerei, il ruscelletto di ghiaccio, bianco il sole¹⁶

⁹ Bonaviri, *Luna sulla città*, 13 gennaio 1944, in *Il dire celeste*, cit., p. 36.

¹⁰ *Strazio*, ivi, p. 28.

¹¹ *Disperazione*, ivi, p. 48.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Prima luce*, ivi, p. 61.

¹⁴ *Strazio*, ivi, p. 28.

¹⁵ *Annientamento*, ivi, p. 23.

¹⁶ *Primavera*, ivi, p. 34. Numerosi possono essere gli esempi: «terra nera, viaggio di morte nell'infinito» in *Corteo* (ivi, p. 37); «Il mondo altro non è che la mia enorme orecchia suppurata» in *Il Mondo* (ivi, p. 39); «La sua ombra, gobba, strideva» in *Luna tra le*

Il registro stilistico è dominato dalla essenzialità e dall'economia lessicale ottenuta dalla giustapposizione per asindeto dei *cola* metrici, dai versi nominali e da un periodare ellittico e scabro. Prevale nei versi la assoluta distonia del soggetto lirico rispetto al mondo fisico che lo circonda e su cui egli proietta una irridimibile desolazione e una forte voluttà luttuosa.

La Natura partecipa, investita dalla disarmonia cosmica, come dimostrano anche i legami sintattici di comparazione così frequenti nei versi:

Sono piccolo come stella / chiuso / nel silenzio breve / che fa uno sterpo:
/ e non so nemmeno di esistere¹⁷

Le pene degli uomini / si trascolorano leggere/come l'aria che mi tocca, /
ed il mio / desiderio di pianto / è fine come questo vento [...] ¹⁸

Ma al di là delle ricorrenze lessicali e del simile contesto storico che le ha generate, è la sintassi metrica che accosta l'esperienza bonaviriana a quella di Ungaretti: lo smembramento della compattezza strofico-ritmica, infatti, e l'assolutezza dei versi nominali sono il segno della disperata ricerca di primordiale unità e di innocenza che accomuna i due poeti, della nostalgia per una ripristinata simbiosi con l'Origine cosmica che non spezzi i ponti con la memoria dell'antico passato.¹⁹ Echi les-

foglie (ivi, p. 40); «E vorrei morire sotto questo gelso / che s'imbianca, morire» in *Luna* (ivi, p. 46); «Come un serpe schiacciato / mi contorco, Inutile rottame, forato rugginoso il Tempo. Senza significato come un rospo morto / fradicio fra i cardi secchi [...] mi consumo. [...] m'ammazzo nel buio fitto[...] folle nel cimitero del cielo e di stelle morte, [...] nelle voragini dell'infinito» in *Disperazione* (ivi, p. 48); «Il mio viso aguzzo / si protende nei pozzi del cielo / e si colora di stelle morte / e d'ombra: / la marcia funebre che nasce / dall'oscillio del cosmo / s'accende / nei miei occhi pazzi» in *Follia* (ivi, p. 47); «Ma intanto tu, vecchia Terra, / rugosa e scarna / rotoli in alto / illuminata dalla luna» in *Contemplazione* (ivi, p. 53).

¹⁷ *Silenzio*, ivi, p. 66.

¹⁸ *Luna*, ivi, p. 46.

¹⁹ Il dialogo con la Natura in Bonaviri è costantemente rinnovato dall'appello del poeta alla Luna, protagonista di molte sue poesie: *Luna tra le foglie*, *Luna*, *Sera di luna*, *Crepuscolo*, *Luna sul lago*, *Prima luce*. Il poeta torna a dialogare silenzioso con il satellite e ne contempla i bagliori vorticanti disseminati sulle superfici riflettenti: «Nella città brillavano / tanti quadratini / tremuli di luce» (*Luna tra le foglie*). L'attenzione alle iridescenze dei fasci luminosi, al pulviscolo di atomi impercettibili che in esso vortica, caratterizza infatti la poesia bonaviriana che ospita e dà voce a tutte le percezioni sensoriali collegate sinesteticamente. Si legga come esempio la brevissima poesia *Corteo*

sicali del vocabolario petrarchesco,²⁰ leopardiano,²¹ ungarettiano²² e pascoliano²³ denotano una scelta lessicale volta al recupero di forme auliche del linguaggio lirico della tradizione,²⁴ che veicolano i nuclei tematici più ricorrenti dell'autore, quali l'ansia di ricerca «di qualcosa che mai non trovo»,²⁵ lo sguardo proiettato oltre i confini terrestri negli abissi dell'universo dove «enorme, s'allunga / la mia ombra».²⁶ «Il mio viso aguzzo / si protende nei pozzi del cielo / e si colora di stelle morte / e d'ombra»,²⁷ e il senso dilagante di morte:

(1944), metafora del cosmo chiaroscurale dell'autore: «Le stelle, tante candele / Che accompagnano la terra, nera, / lungo il suo viaggio di morte / nell'infinito».

²⁰ «aer dolce» (Bonaviri, *Settembre*, p. 60); «l'aura» (Id., *Il bacio*, p. 32); «Lividi in ogni piaggia i fiori e l'erbe / sorgevan, senza profumo» (Id., *Primavera*, p. 34).

²¹ «nel morto lontanar dei mondi» (*Annientamento*); «Tra ghiacci silenzi / interminabili splende spersi / in cupi abissi» (*Strazio*); «Esile luna» (*Silenzio*).

²² «M'illumina» (*Prima luce*, in *Il dire celeste*, cit., p. 62).

²³ «C'è un gracidar sottile / e un'onda di vento traspare / su un colle» (*Luna sul lago*, ivi, p. 69).

²⁴ Il linguaggio aulico della tradizione riappare per esempio nelle assimilazioni sintetiche delle preposizioni «pei», in quelle analitiche «ne la sera» (Bonaviri, *Il tempo*), apocope e sincopate «scaldavan; splende; fan; rigavan; correvan» (*Strazio*, *Principio d'inverno*, *Primavera*, *Prima luce*); nell'uso di suffissi e prefissi arcaizzanti «me ne disfaccio, chiarezza, scurità di foglie; s'abbuia; si scolora [...] un umidore» (*Insoddisfazione*, *Luna tra le foglie*, *Crepuscolo*, *Mineo*), in quello di sintagmi nominali astratti «chiaror dolce; in un tepor di sogni dolci; il biancheggiar; in un laminar di luce e d'ombra; il fiammeggiamento della vaporiera; il ruminare lento / dei cavalli» (*Luna*, *Prima luce*, *Crepuscolo*, *In treno*, *La morte della vecchia*); nelle verbalizzazioni di nomi o aggettivi «biancheggiano, fiammeggianti, brividò nel silenzio» (*Febbraio*, *Kitzscü*); nelle enallagi e sinestesie «il freddo rosso fra le dita; bianchi di rugiada e di luna» (*Ragazzo che compra ulive*, *Luna sul lago*).

²⁵ *Ricerca*, ivi, p. 35.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Follia*, ivi, p. 47. *Follia*, come si ricorderà per averne parlato nelle pagine precedenti, è il titolo di un poemetto lirico, una prima prova teatrale risalente al 1946, agli anni immediatamente post-bellici. Nell'introduzione (pp. 15-17) all'opera Giorgio Barberi Squarotti sottolineava: «Il carattere visionario della scrittura di Bonaviri, [...], la sua prepotente tensione alla scrittura, [...], che è quanto di più lontano si può immaginare dalla 'sicilianità' (tanto per usare, a titolo didascalico, questo infelicissimo termine). Scrittore magico e metafisico, [...], testimonia l'insistente presenza, di quelle idee e di quei motivi strutturali, sia pure in forme liriche e immaginose che attraverso simboli fantastici e narrativi, come accadrà nei romanzi successivi». Il critico coglieva anche la cifra musicale del linguaggio, la sua evocatività ritenendo *Follia*: «incunabolo dell'autentica vocazione inventiva e fantastica dell'autore di Mineo, così costantemente inteso a una trasfigurazione del reale che gli permetta di trovare la verità della vita e delle cose al di là della loro apparenza, nella magia della visione [...], ivi, p. 13.

E gli alberi si fecero stecchiti / [...] e la terra / non pulsò più, e si fermò e s'aggrinzì / [...] e si spensero le stelle; / [...] nel morto lontanar dei mondi dove / non esisteva nemmeno il silenzio.²⁸

Emblematici sono, a tal proposito, i versi di *Insoddisfazione*

Guardo il creato / e rido. [...] l'anima / mi soffoca. [...] Caro gingillo, la terra / [...] nel fondo del taschino / con cautela ripongo. / Gli uomini, in gran rimestio / come un inquieto nugolo / di moscerini, / dentro un guscio di noce / ho rinchiusi. / sul pallido musino della morte / rido, / mentre sorgo e ingombro l'Immenso.²⁹

Infine anche il panteismo cosmico e la vocazione gnoseologica, distesi in versi brevi cui si alternano unità metrico-strofiche di più ampio respiro, quali quartine di endecasillabi o di senari, sestine di versi vari o narrazioni in versi molto più estese (*Sera di luna*),³⁰ completano il catalogo tematico bonaviriano.

L'immensa Natura terrestre, celeste e marina con i suoi colori e i suoi odori si mescola sinesteticamente nella immaginazione visiva dell'autore e si trasforma in musica, al punto da rendere il linguaggio visivo e olfattivo, fonosimbolico e onomatopico:

Odorava il silenzio / nella sera;³¹

Cigolan le ruote nella strada che riflette le stelle³²

Il lessico è attentamente selezionato:

Coprì le stelle / che in ciel tinnivano / come tante monetine fredde. / [...] Le strade del paese ondeggiarono³³

²⁸ *Annientamento*, ivi, p. 23.

²⁹ *Insoddisfazione*, ivi, p. 26. La poesia è inserita nel dramma *Follia*, sopra citato.

³⁰ La circolarità vorticante del cosmo («nel gran giro del mondo; con un giro perenne come di morte e di vita»), il desiderio di reinserimento nel Grande tempo cosmico e la comunione col Tutto («vorrei essere grande / come l'ombra del cielo, / come l'Eternità. E vivere sempre / [...] e sarò coinvolto nella grande / ritmica danza della morte»), la nullità della sfera terrestre a confronto degli illimitati spazi cosmici («in questo mondo piccolo / e stupido come la pallottola di sterco / che impasta lo scarabeo. Non so rompere / il circolo del mio io che ha chiara / la sua posizione cosmica / fra gli astri che pendono / come pere verdi dall'albero, [...]»).

³¹ *Luna tra le foglie*, ivi, p. 40.

³² *Carrettieri*, ivi, p. 41.

³³ *Nebbia*, ivi, p. 42.

ricorrenti sono le sinestresie:

c'è odore di sole;³⁴

lo stridore dei soli;³⁵

e gli equiseti della riva / son bianchi di rugiada e di luna. / [...] C'è un gradicar sottile, / e un'onda di vento;³⁶

odore di erbe e di canti lontani³⁷

gli astrattismi con specificazione del concreto:

in un grande sbattere d'ali sui tetti;³⁸

in un continuo tinnire di monete;³⁹

in un lampeggiamento perenne di luce / [...] in una verticalità di linee;⁴⁰

il fiammeggiamento della vaporiera;⁴¹

in un laminar di luce e d'ombra⁴²

i deverbali fonosimbolici iterativi:

sciacquo, rullio, oscillio, limio, calpestio. Mormorio, brillio

le verbalizzazioni di nomi: «fiammeggiarono» e di aggettivi: «biancheggiano, nereggiano, rosseggiano», che potenziano l'intensità cromatica e sospendono al di là del tempo le visioni impressionistiche. Sebbene infatti in certe poesie prevalga una visualizzazione geometrica e lineare:

rotaie che come fili senza principio / si dipanano sulla terra. / [...] la sua lingua s'ingrandisce al vento della corsa. / [...] in un fumo / che è fermo in tante linee orizzontali. / [...] gocce di pioggia rigano i vetri⁴³

³⁴ *Settembre*, ivi, p. 60.

³⁵ *Crepuscolo*, ivi, p. 63.

³⁶ *Luna sul lago*, ivi, p. 68.

³⁷ *Vecchio prete*, ivi, p. 82.

³⁸ *Per la morte di Pino Scatà*, ivi, p. 85.

³⁹ *Le sorelle Pèpulin*, ivi, p. 77.

⁴⁰ *La città*, ivi, p. 75.

⁴¹ *In treno*, ivi, p. 73.

⁴² *Crepuscolo*, ivi, p. 63.

⁴³ *In treno*, ivi, p. 73.

che altera le proporzioni naturali ingigantendole in una coincidenza sineddotta tra la parte e il tutto: «sorgo e ingombro l'Immenso», di solito il ritmo veloce dei versi riproduce la corsa degli atomi vorticanti in abissi stellari, nei «silenzii / interminabili». ⁴⁴

Altre volte si assiste a una dilatazione massima di ogni tratto pittorico che si distorce fino a toccare punte di un certo espressionismo visivo:

Nel fumo del crepuscolo / [...] i palazzi si dilatano / sulle strade umidiche che fluttuano. / Il corteo d'un morto / [...] sfilava [...] / tra le automobili che gridano / [...] Dai portoni che l'ombra gonfia, / i guardiani, [...] si incurvano / sul mio corpo appuntito [...] / Ma nessuno può vedere nessuno / [...] in un lampeggiamento perenne di luce. [...] ⁴⁵

Alle prime due raccolte segue *L'asprura* (1964), un poemetto mnemonico che della memoria fa il vettore principale degli itinerari fantastici e dei disperati dialoghi col padre morto nella consapevolezza che «Le nostre misure non coincidono più» ⁴⁶ e che un'altra sarà la dimensione del tempo a riunirli, una volta spezzati gli amorosi fili che intrecciavano in terra le loro vite. La ricerca stilistica trova in questa raccolta modo di esibirsi in un ventaglio lessicale più eccentrico rispetto alle due raccolte precedenti, percorrendo le strade dell'arcaico: «spetrare, rumare, disumanavi» ⁴⁷ e del futuribile anche attraverso sostantivi che oscillano tra l'antico e il moderno, tra il poetico e lo scientifico: «dolciura», «foltura», «grigiura», «rameggio», «fossa piovorona», «tenebrore, non chiarezza [...] tenuità», ⁴⁸ mentre il lessico specialistico botanico e chimico elenca dettagliatamente ogni essere vivente dell'universo:

sommacco, eliotropo, asfodeli, carrubo, elettuario di cannella, origanelle, elettroni, protoni, il pero, il melo.

⁴⁴ *Strazio*, ivi, p. 28.

⁴⁵ *La città*, ivi, p. 75.

⁴⁶ *Spetrare*, ivi, p. 92.

⁴⁷ *Ibidem* e p. 119.

⁴⁸ *Giovinanza*, ivi, p. 94; *Giochi*, p. 96; *Altri giochi*, p. 100; *Scorribande*, p. 105; *Ciotoli*, p. 108; *Dialogo tra il figlio e il padre morto*, p. 114.

Non mancano fonosimbolismi, onomatopoeie e grammaticalizzazioni di voci naturalistiche: «coccodiavano, era un murmure di voci», «pispolio», «ninnandomi», ⁴⁹ che animano ogni regno dell'universo:

ondio, rodio, chicchìo, svolio, leggero ventare, sfarinio, e rivolando si impigliavano, si spiumava, secco sgocciare sui tetti, ruscellare, sciamare, biancolio, svampio ⁵⁰

e altre che subiscono una intensificazione espressionistica che ne dinamizza i significati: «frammentio, rosseggiavano, storreggiamento, verdeggianti, immielava», anche grazie all'uso di prefissi e suffissi arcaizzanti:

sgocciare, disumanavano, ci smurava dalla notte, mi dilacera la memoria, si spiumava, diluvio, immillate foglie.

In un certo senso *L'asprura* costituisce il contrappunto lirico a *Notti sull'altura* (1971), romanzo fanta-biologico la cui prosa narrativa riproduce la corsa itinerante e divagante della sintassi rapida e giustappositiva delle liriche in una analogia di scelte tematiche e lessicali. ⁵¹ È poesia di memoria

e di te / mi resta lo strazio d'una memoria che è / corsa indietro, negli anni, alle tue radici ⁵²

riconquistata narrativamente dall'uso dell'imperfetto e dall'affastellarsi di ricordi nell'impressionismo sonoro di fonosimbolismi e sostantivazioni astratte. I ritmi mnemonici veicolano il

⁴⁹ *Ivi*, *Festa*, p. 112; *Il Vento*, p. 119; *Neluccio*, p. 136.

⁵⁰ *Ivi*, *Scorribande*, p. 104; *La mela*, p. 121; *Viaggio astrale*, p. 134; p. 142, *Altri giochi*, p. 101, *Neluccio*, p. 137.

⁵¹ «sgocciare» è voce lessicale presente sia in *Notti sull'altura* (p. 21) che in *Pioggia di novembre* (*L'asprura*, p. 121) così come il verbo «interrarsi» (in *Notti*, p. 23). Il prefisso *-in-*, anteposto a molti verbi quali «ti inscuri» (*Non più canterà il gallo*), «si incordoglia / si in cerchia / si intenebra» (*Duetto*), «si inanella / si inacqua» (*Variante sul Venerdì*), «si incurvavano» (*Quiz*), «si intomba» (*Venerdì santo*) indica il fisicizzarsi dell'essere nella materia, il suo continuo metamorfosarsi e il suo roteare spiraliforme. Le sinestesie, «una leggerezza piumosa» (*Albicocco in fiore*, in *L'asprura*, p. 130), e la grammaticalizzazione delle onomatopoeie, «chicchìo» (ivi, *La mela*, p. 135), testimoniano la presenza di un primordiale contatto con il mistero della Natura di sapore prettamente pascoliano.

⁵² *Giovinanza*, ivi, p. 94.

ritorno a un'infanzia in cui Mineo era sentita il centro propulsore del mondo, in una spirale di sentimento-cuore: «Ricordo quando, padre, le mattine / di maggio andavi [...]».⁵³

I brani lirici possono definirsi vere e proprie narrazioni in strofe di paesaggi della memoria la cui prosasticità è qua e là impreziosita dall'inserimento di vocaboli arcaizzanti che accentuano l'aulicità del registro lessicale: «dolciura, grigiura, lontananza, chiarezza», di onomatopoeie: «pozzo quacquariante», di frequentativi fonosimbolici:

piccolissimo / scintillio seguiva; un ultimo svolio biancolio, in uno sfarinio piumoso; il becchettio di un merlo; negli spilli tersi / della corrente blanda, mai ferma fiumememoria / di un'infanzia di padrèluna riscintillante; in un frammento di spere

di infiniti sostantivati:

Nel tenue ballar d'aria; alto gorgare di luna; secco sgocciare sui tetti; / in bilanciato ruscellare; rugginoso variare d'acque

e di intrecci fonici allitteranti:

sono venuto a questa curva riva / inviolata; il vento brancicante tra scie di stelle/fumose riprendeva la tarantola / di suoni smorti.

Il vocabolario scientifico,

grumi di galassie / immutabile invalicabile buio/nero fiume che vortica / svampio di lucciole / vacuità di cielo⁵⁴

che proietta la tensione gnoseologica dell'io lirico al di là dei confini terrestri, lega queste poesie a quelle del *Il dire celeste*, dove la metafisica terrestre e materialistica dell'autore si sposa con quella celeste e stellare e dove, ancora una volta, il vocabolario metafisico e astratto convive con quello scientifico e analitico. È poesia geologica, chimica e primordiale, fatta dei quattro elementi primigeni; è lirica empedoclea, scaturigine del mondo, ma anche alchimia e magia.

La simbologia del centro e del cerchio traduce il panteismo universalistico di Bonaviri, mentre quella del labirinto è l'em-

⁵³ *Non sarà più primavera*, ivi, p. 98.

⁵⁴ *Ibidem*.

blema di un pensiero divagante che ama naufragare nell'irrazionale, ma è anche la sfida dell'intelligenza al caos.

Nelle poesie de *Il dire celeste*, quasi prive di strutture metriche tradizionali, a parte quelle brevi consistenti in una o al massimo due sestine o quartine, si stempera l'eccentricità lessicale degli arcaismi e degli scientismi e prevale una sintassi meno marcata. La preponderante componente magica intreccia la lirica metafisica del *Dire celeste* con la materia fantastica dei romanzi scritti negli stessi anni, *La divina foresta* (1969), *Notti sull'altura* (1971) e *L'isola amorosa* (1973), cui rimanda anche l'omonimia di molti personaggi.⁵⁵

La sostanza delle poesie del *Dire celeste*, pur descritta con la precisione del dettaglio scientifico:

Nella brughiera, [...] lavorò tele dipinte / in melograni e cinnamomo in boccio. / Con acqua lunare, zaffiro / e creta azzurra impastò / un Luglio gigantesco / e duecentonovantadue mila / anni abbaglianti che nei pianeti / segnarono gorgonie, silenzi, / inestricabili sentieri del tempo⁵⁶

⁵⁵ Ormazd è il rimatore ne *L'isola amorosa*, romanzo in cui l'escursione lessicale raggiunge la stessa intensità delle poesie de *Il dire celeste*; si vedano per esempio le pp. 11, 12, 17: «rarefatta bianchezza d'oriente», p. 19: «geometria dei fasci magnetici», p. 28: «biancheggiare / squittio / stridìo»; p. 31: «tuttoènulla», p. 33: «ciezione di gas», p. 37: «intumescenze», p. 51: «ci internammo nell'isola» espressione che ricorre anche nelle poesie, p. 65: «luminoso bollimento di fotoni», p. 81: «maturanza», p. 84: «nerreggianti in spicchi di salnitro», p. 85: «liquescenza / abissi stellari», p. 88: «per nutrire ricordi era necessario sentire il suono delle sfere celesti». La campionatura lessicale potrebbe continuare ma è già sufficiente a mostrare l'analogia di uno stile che sia in prosa che in poesia ricorre a sintagmi astratti con alternanza di arcaismi e scientismi, al fine di rendere evanescente e impalpabile la materia concreta. A p. 89 si legge: «aggregati galattici», e ancora p. 90: «rose di idrogeno e nucleoni», p. 93: «brillii», p. 103: «bui intergalattici / fughe di elettroni / bassure», p. 133: «voglio chiudere in un grafico l'inconcepibile», p. 146: «tutto è discontinuo»; nell'*Isola amorosa* si narrano, come abbiamo già visto, gli estremi tentativi di una stirpe di maghi e poeti, abitanti di Camuti-Tjmucah, di imbrigliare l'invisibile, di cogliere il mistero dell'universo, fermare la circolazione eterna dell'essere e tradurlo in formule e principi. Elfi e fate, come i bimbi Oribal, Alifio e Sàmir, vivono in perfetta simbiosi con i ritmi naturali e abitano gli spazi precosmici immersi nel Grande Tempo primordiale al di là dei confini umani. Come le alchimie dei filosofi del Cinquecento che scrutavano l'universo per scioglierne gli enigmi cifrati in linguaggio numerico e misterico, inscrivendo il disordine cosmico nell'ordine logico della matematica, così anche quelle dei poeti-maghi di Camuti interrogano lo spazio e gli elementi della Natura.

⁵⁶ *Il vasaio Zèphir*, in *Il dire celeste*, cit., p. 185.

e pur dispiegata in cataloghi enciclopedici in tutti i campi della scienza naturale

gufo, elleboro, nero fiume degli asfodeli;⁵⁷

oscillografi, colonne zoofore, sodio, potassio, cineree rose campeggianti;⁵⁸

ardesia, diaspro, calcedonio, zolfi e faville stellari, foglia d'aloë⁵⁹

si smaterializza in pulviscolo stellare e in bagliori luminescenti. L'universo primigenio della *Divina foresta* ritorna dunque in queste poesie con la magia della sua impalpabile materia:

vapori pendenti su dune, coralli limonati, cavallucci d'ambrosia, mare somniorum, galattici, la rifrazione lunare sulla curvatura terrestre;⁶⁰

infinitesimo sistema inerziale mosso dal tempo;⁶¹

eccentriche orbite lunari, oceano Tenebroso, ellissi parabole e cerchi, chiocci sui neri picchi;⁶²

i quattro muratori intarsiarono nel labirinto del dio Rajhin una città celeste dove tra sassetti rossi predominarono il Numero elettissimo, l'albero senziente;⁶³

Irro città di bronzo, regione di olibani, l'archetipa infintà di quanto è morto⁶⁴

e dei suoi paesaggi immaginari in cui la ruota della vita è retta dalle infinite metamorfosi.⁶⁵

La proiezione nell'“infinito lunare” è però controbilanciata dal ritorno all'arcaico, come suggeriscono i prefissi e i suffissi arcaizzanti (-*dis -de -in -ab*), ampiamente usati anche in poesia:

⁵⁷ *La sotterranea Alcamub*, ivi, p. 195.

⁵⁸ *Il corpo*, ivi, p. 196.

⁵⁹ *Le pietre*, ivi, p. 201.

⁶⁰ *I due eremiti*, ivi, p. 215.

⁶¹ *Il sasso grigio*, ivi, p. 217.

⁶² *L'oceano tenebroso*, ivi, p. 221.

⁶³ *I quattro muratori*, ivi, p. 224.

⁶⁴ *Immanuel*, ivi, p. 226.

⁶⁵ *Come brilla il mattin!*, p. 275; *Zèphir*, p. 229: «Zèphir ebbe tre rinascite / [...] fu bue aratore / tra ciottoli e ginestre; cavallo / che meditò sulla ruota della vita / [...] luni-corno / nato dal lunare mare imbrum / [...]».

desponsata-indurato

-anza -ura -ità -ezza:

chiarezza, verzura, tenebria, delectanza, aspettanza, allegranza, dubetanza, affrantura, temenze, abbrividamenti, vecchiezza, chiarezza, albore, danneggiamento di luglio; aulenza, chiarezza, stormeggiamenti, doglianza, insemenzati, brillamenti di filiere di stelle, viandanza, languenza, soperchianza, luminamenti, vaghezza⁶⁶

e anche grazie alle assimilazioni: «pei» o agli arcaismi: «si inluna, possanza, imbrillano, inacquano, allumano».⁶⁷

Ma la raccolta che forse meglio sintetizza la parabola stilistico-tematica di Bonaviri è *O corpo sospirato* (1982). Attraverso la ripresa di strutture metriche tradizionali (ballate, strambotti, canzoni e semplici quartine o coppie di sestine) e in versi liberi o internamente rimati, rivivono i modelli illustri della tradizione letteraria, dalla lauda drammatica di Jacopone da Todi, *Donna de Paradiso* – riecheggiata qui da *Non più canterà il gallo* –, a echi danteschi, petrarcheschi, pascoliani e leopardiani fino alle ottave dei cantari cavallereschi già incontrate nelle precedenti raccolte.

Non più canterà il gallo è per esempio una ballata di sette sestine di settenari, con un distico rimato (-oso / -oso) in apertura, *incipit* anaforico: «O corpo / o corpo», rime interne: «sciacquare / acque» e un'alternanza di lessico duecentesco:

infinitezza, soperchianza, tenebrore, morte moritura, dipinture, tenebria, spogliature, rososa devianza, chiarezza del giorno

e vocabolario astronomico scientifico in armonico equilibrio: «elettroni, spin, mesoni, fiumi di galassie». La lauda religiosa si laicizza in queste rime dove la Sacra Famiglia è sostituita da quella privata del poeta. Tra le forme liriche dialogate

⁶⁶ *La partenza*, ivi, p. 239.

⁶⁷ «Nel pozzo di stelle profondo, imbuto nelle cui viscere terrestri si riflette la volta stellata, si riflette anche il cielo infinitamente vasto, in un vicendevole rispecchiamento dardeggiante di bagliori» si legge nel poemetto *Il labirinto* (p. 253); qui l'io del poeta si inoltra nell'intrico di viottoli sotterranei per cercare un centro originario e progetta la nascita di un essere immortale (come avviene in *Notti sull'altura* e in *Dolcissimo*), che superi le barriere del tempo-spazio.

Bonaviri, in *Duetto tra madre e figlio*, riprende anche il genere del contrasto, sostituendo anche qui alla madre santa la propria e al Cristo se stesso,⁶⁸ dispiegando un ampio ventaglio di vocaboli duecenteschi:

incordoglia, svoglio, negrore, biancore, in cerchia, allegranza, allumamento, costumanza, splendenza

e di sintagmi nominali volti a fissare sentimenti e visioni dal forte sapore impressionistico: «nel lumeggiare d'ombre, in negrore e in biancore».⁶⁹

Domina ovunque la simmetria cosmica, l'analogia tra gli esseri viventi e la legge della metamorfosi che, norma costante dell'universo, diviene anche regola sintattico-grammaticale nell'uso di verbi e di sintagmi lessicali.⁷⁰

L'attenzione alla Natura, mai generica e corredata della sua esatta e circostanziata nomenclatura enciclopedica, rimanda al canto leopardiano e pascoliano, il cui sguardo non si posa mai distrattamente su piante e fiori ma li nomina ognuno col proprio nome

nepitello, coriandolo, fringuello, cuculo, grifone, granelli, finestrella, pappi, lucertole, calabroni, grilli, storno, ornello, chiurlo, melandrio, irco, chelidonio, azotello, papavero, sodio, blàndula, coralli, cavalli bluvioletti, passera, equiseti, eliotropo, Langevin, Aldebaran, serpillo e timo, limoni zucherini, mandorle e pistacchi, miele, arcano silfio e ruta, isole galattiche, tritio, criptio, polonio, croco, civetta, mesoni, gnomoni, mandragore, elio, adrone, etc.

animando anche l'indefinito e l'inanimato, il vento, i suoni, i colori e il fruscio delle erbe

⁶⁸ *Duetto*, ivi, p. 264.

⁶⁹ In *L'alba* si legge: «tutto lo mondo è in sepoltura. / [...] I tuoi sogni in culminazione / per onde quantiche sono doglianza» (p. 267), due ottave in cui un Giuseppe laicizzato diventa uomo moderno avvolto in spirali di sogni e nebulose quantiche. «La sostanza curva del tempo si inanella» si legge in *Variante sul venerdì* dove ogni elemento dell'universo si metamorfizza in infinite altre essenze. In *Quiz* (p. 270) la madre chiede al figlio cosa sia il tempo ed egli le risponde che è «il Nulla» o «il mare in morenza».

⁷⁰ Giacinto Spagnoletti nell'introduzione a *O corpo sospiroso* (pp. 9-13), scrive: «Trattandosi di un libro di metamorfosi, è questa la forma che viene ad assumere l'analogia [...] fulminea, di cui Bonaviri è maestro» (p. 13) e aggiunge sulla qualità dell'opera: «È difficile collocare questo libro nel quadro della poesia contemporanea. Allo stes-

Il tuono parlava a Zaid / orecchio di corallo [...] Ignaro, il vento bussò alla porta, / di Zaid c'era l'eco; alla finestra / la chiamò il basilico, [...] Il capro / di roccia in roccia gridò⁷¹

e captando a volte improvvisi fenomeni atmosferici restituiti alla loro primitiva origine celeste:

Rimbombò solingo il tuono nella valle; / sulla roccia / tra morte conchiglie si piegò / l'asfodelo in pensiero. Verso / il burrone per lucentissima pioggia / camminavano l'ulivo in ombrella, / la pietra calcarea in Fiorenza, e / in meraviglia / su nubi il girfalco⁷²

La poesia "luministica" di Bonaviri riflette i balenii di luci e i riflessi lunari e si anima dei luccichii argentati della Luna

O astro in seta bianco, / o bei dardi d'argento, / o dolce sorella piacente, / i 40.000 cavalieri / per viottoli e burroni / t'ingrandiscono con scudo / di molibdeno azzurro⁷³

intrecciata com'è dai suoni che fonosimbolicamente inteso di richiami e di corrispondenze analogiche ogni parte del Cosmo:

Gocciava per l'occipite / al morto soldato il cervello / il suo pensiero in quanti s'univa / per onde al grano, alla chiocciola / chiusa, al girar d'elettroni / tremanti / sul piano in giallanza di fiori⁷⁴

Le sinestesie armonizzano la Natura:

so modo del linguaggio di scoppiettante vitalità (un conglomerato di effetti fonici, di richiami lontanissimi, di neologismi arditi), la dolcezza e il furore che esprimono i suoi temi cosmici non hanno riscontro nella nostra tradizione» (p. 15).

⁷¹ Bonaviri, *Gelosia*, in *O corpo sospiroso*, in *Il dire celeste*, cit., p. 327.

⁷² *Il tuono*, ivi, p. 289. Bonaviri investigante scopre che «ogni cosa in nadir, e nel zenit d'astri / muore nell'infinito andare», ma non smette di peregrinare «da un punto all'altro dell'universo, tra svolazzi di bagliori luminosi e scagliole di luna rotolanti sui tetti e sui tetti / rotolava la luna / in biancore tremebondo [...] Scaglie scarlattina di luna / nei vortici ruotavano, la pioggia / era infinitamente storta / dal vento in gran forza!» (*La tempesta*, ivi, p. 293).

⁷³ *Il sorgere della luna*, ivi, p. 297.

⁷⁴ *Chi ha ucciso il soldatino?*, ivi, p. 298. Ma si legga anche *Gli ossi sonanti*, p. 333, dove ogni osso diventa uno strumento musicale, trasformando la morte in suono diffuso in ogni angolo dell'universo: «[...] Il capraio trovò / l'ulna di frate Giuseppe. / Ne fece zufolo volto al nord / [...] l'osso scapolare [...] in chitarra in infinita pena. / [...] A quel suonare, la luce / sospirosa degli asfodeli / languì sui sassi; [...]».

Oh, universo / infiorato per bianchezza d'ossi di sarti!⁷⁵

dove il bianco, colore anche della morte, ricollega il padre morto al figlio attraverso il ricordo disciolto negli spazi cosmici.

E così, la cosmogonia metafisica del poeta, fino alle sue ultime prove, si iscrive in uno scenario di Natura rigogliosa secondo moduli estranei tanto al manierismo arcadico quanto alla mimesi naturalistica. La Natura di Bonaviri è la stessa di Lucrezio e di Leopardi, i due poeti cui forse lo spirito lirico dello scrittore siciliano può essere più facilmente assimilato per gli analoghi elementi scientifico-filosofici disciolti nell'impalpabilità dei colori, dei suoni e delle voci. Il cosmo poetico di Bonaviri si alimenta dunque di due componenti costanti, quella fanta-scientifica⁷⁶ e quella lirico-poetica, e dei loro corrispondenti linguaggi, l'enciclopedico e l'impressionistico, il pre-grammaticale e il post-grammaticale, dettagliato ed esatto il primo, fluttuante ed evanescente il secondo, nel cortocircuito di una fantasia onirica.

Rivive nei versi di Bonaviri una miscela eclettica che abbraccia l'enciclopedismo medievale con il suo gusto di nominare e catalogare lo scibile universale, la linea popolaresca e giullaresca dei cantari in ottave con le saghe private e il novellare matriarcale, la commistione lirico-scientifica del lessico e della materia lirica secentesca,⁷⁷ che alterna scienza e alchimia, gioco e turbamento, e anche la tensione filosofico-lirica del canto leopardiano disciolta nell'indefinitezza del suo vocabolario poetico, il

⁷⁵ *Universo, ovvero infiorata d'ossi*, ivi, p. 299.

⁷⁶ Si veda il catalogo di volatili di *Ditirambo della paura*, ivi, p. 395: «la gazza, la passera mattugia, la marzaiola, l'allodola, la cornacchia, la pavoncella; [...] il pettirosso dalle dodici penne (nella coda); il fringuello montanino; il bellissimo ciuffolotto; lo storno; il chiurlo; il gufo pensatore; [...] la chiocciola rossa in concentrici giri / nella zolla s'intenebrò. [...]» in cui protagoniste sono le voci del lampo, delle onde del ruscello agitate, il vento di scirocco e l'eco nelle valli.

⁷⁷ Il vocabolario poetico di Bonaviri comprende, come si è visto, termini con prefissi in *-dis* che appartengono anche al repertorio lessicale secentesco. In *Belle guance* di Gabriello Chiabrera (in *Canzonette, rime varie, dialoghi*, a cura di L. Negri, Torino, 1952, pp. 95-6) si legge: «Bella guancia che disdori / gli almi onori [...]» e ancora: «discolora in vaga su spina ascosa» in cui riecheggia il *topos* cortese del motivo della rosa di tradizione umanistico-rinascimentale che si ritrova in Poliziano e Ariosto. Accomunano ancora la lirica di Bonaviri a quella della tradizione poetica più antica gli aggettivi «vago, vermiglia, odoro-

tutto concentrato in un vortice che ha il suo centro nell'*omphalos* di Mineo e la sua periferia nei confini in espansione dell'universo stesso.

La matrice poetica di Bonaviri non è di natura simbolistica perché la componente metafisica è predominante e nasce dall'interrogazione sul mistero del cosmo. Esprimendosi in moduli e ritmi lirico-narrativi, è animata da una tensione meditativo-gnoseologica radicata nel tempo-spazio storici e reali e non si risolve, né si esaurisce, nel gioco allusivo delle libere associazioni simboliche ma costituisce invece l'approdo a una più completa dimensione dell'*essere*, a un allargamento della limitata visuale umana.

Le poesie di Bonaviri costruiscono configurazioni fantastiche del pensiero, geometrie dell'immaginario poetico partorite da un *essere* in sintonia con l'universo e nel rispettoso ascolto di ogni sua forma vivente.

Sul piano lessicale e metrico si sente l'eco della lirica delle Origini, tra cui il ritmo del contrappunto dialogato del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo; o quello della tradizione barocca, in particolare dei poeti metafisici inglesi elisabettiani, a cui la poesia dell'autore mineolo può assimilarsi per la vocazione esi-

sa», le epitesi «beltate, pietate», le rime ravvicinate «rosa-odorosa», i diminutivi «O begli occhi, o pupillette, / che brunette [...]» (versi della poesia di Chiabrera, *Che ben mirato loderà, e mal mirato biasimerà gli occhi*, in *Antologia della poesia italiana. Seicento*, a cura di V. Branca e C. Ossola, Torino, Einaudi, 1997, p. 9) e lo smembramento frammezzato del corpo femminile nelle sue diverse parti, cui corrisponde sul piano metrico-formale l'assottigliamento progressivo delle unità metriche in versi brevi e brevissimi, come avviene nella lirica secentesca, avendo rinunciato al tradizionale endecasillabo bembesco. Analoga attenzione al ritmo veloce delle sonorità troviamo nei versi di Bonaviri che rapidi si susseguono nel vorticante caleidoscopio delle visioni trascinando il lettore nella meraviglia dei giochi fonico-ritmici basati sull'eufonia della catena verbale e sorretti anche dagli *enjambements*, dalle rime bacciate a ritmo serrato. Il ritmo veloce dei versi nella lirica secentista traduce in misura ritmica la dinamica, altrettanto rapida, delle prospettive e delle linee di fuga che uniscono e, contemporaneamente, misurano la distanza tra un punto e l'altro dell'universo. L'invenzione del cannocchiale all'inizio del XVII secolo aveva permesso di vedere l'infinitamente lontano capovolgendo le naturali prospettive. L'uomo del Seicento relativizza proporzioni e distanze e ciò si traduce in metafore visive, ritmi fonici di grande arguzia nella lirica del tempo. Giochi d'acqua, fontane, onde circolari e dardeggiamenti di bagliori tra gli occhi dell'amata e il sole, pianeta ardente, tra il viso della donna e lo specchio sulla cui superficie si riflette anche l'infiammata stella, sono i tratti più ricorrenti della lirica del tempo e rendono conto della centralità dell'esperienza visiva consentita e potenziata dalle recenti invenzioni tecnologiche.

stenziale e gnoseologica, nella consapevolezza del relativismo dell'uomo al centro di un mondo sconfinato e ignoto.

La stessa comunione di universalismo scientifico e spiritualità animistica, che caratterizza l'immaginario simbolico dell'uomo barocco e il senso fuggevole del tempo, si ritrova in molte sue liriche dove il mistero dell'ignoto produce infinite catene di metamorfiche e cangianti trasfigurazioni del reale. La concretezza delle verità scientifiche e l'esattezza della corrispondente terminologia si stemperano nella disseminazione fonica dei significanti. In un equilibrio precario e labile il mondo bonaviriano è composto da sottili fili magici che mescolano alla precisione scientifica dell'oggetto l'alchimia e l'imprevedibilità del potenziale alchemico e visionario.

I suffissi arcaizzanti, ereditati dal vocabolario lirico medievale, attestano la vocazione all'astrazione e all'impressionismo descrittivo dell'autore, anche attraverso infiniti e aggettivi sostantivati seguiti dalla specificazione del concreto, e di suffissi astratti quali *-ità, -ore, -ezza, -ura, -anza*.⁷⁸

I participi presenti in funzione attributiva sintattica traducono – sul piano grammaticale – l'inarrestabile dinamismo universale: «fu stornente violino; mandorle ardenti» (*Universo, ovvero infiorata di sassi*), «tremante ramello» (*Gli uccelli*).

Come più volte ormai si è sottolineato, nella poesia di Bonaviri può capitare che nella stessa espressione lirica si trovino «gnomoni; orologi; immisurabili mesoni; congegni

⁷⁸ «soperchianza di Dio; infinitezza di elettroni; in tenebre; sfogliature; rososa devianza; chiarezza del giorno; Ricordanza; dipinture d'aghi; tenebra» in *Non più canterà il gallo*; «nebula; in negrore e in biancore; allegrezza; allumamento; costumanza; splendenza» in *Duetto*; «doglianza; terra malinconiosa; filiere di nebulose a spirale; riempitura» in *L'alba*; «in bianchezza violetta di fave novelles» in *Venerdì santo*; «Il mare era in morenza» in *Quiz*; «In languenza» in *Il vento*; «in chiarezza; in splendenza; per alture; in giallura» in *Ribèca*; «in verdezza era; in chiarità; in ardenza» in *I sette savi*; «in smarrenza; in negrore; in pesanza» in *Temporale a Camuti*; «il patimento del giorno; in danneggiamento; senza amanza di vita; in mutamento di sassi» in *Estate alla Nunziata*; «in biancore tremebondo; fortezza» in *La tempesta*; «affrantura» in *Il Lampionario*; «in giallanza di fiori; al girar d'elettroni tremanti» in *Chi ha ucciso il soldatino?*; «infinita scurità; per bianchezza d'ossi» in *Universo, ovvero infiorata di sassi*; «in nigrore; in sospiranza» in *Solitudine grandissima*; «smisuranza; costumanza» in *Primavera avanzata*; «in aulenza; in chiamanza» in *Gli uccelli*; «in cantare d'uccelli» in *Come serpillo*; «in fregagion» in *Ballatela in laude dell'uomo*; «in fuggenza» in *Magaria*; «germogliatura; quel Visibile; in dolenza» in *L'eremita*.

opalini; pulegge» accanto a «ombre di ago; in languire gravanza; desio di morte; nell'errante alba; in somiglianza di Dio; chicchirichì; un giardino di fiori» (*L'orologiaio*), per non dire di figure retoriche foniche quali allitterazioni, fonosimbolismi, assonanze e consonanze interne, che assicurano al testo poetico l'indispensabile compattezza sonora e la tessitura fonica.

Immagini astratte «L'universo rigonfio / di milioni di anni luce / fluiva per gravitoni e clarini», in *Gli ossi sonanti* sono costruite attraverso ridondanze sonore generate da un lessico scientifico la cui esattezza però svapora nella dispersività vaga e indefinita delle figurazioni fantasiose. Ecco perché la vocazione scientifica di Bonaviri rievoca la fantasia immaginosa dei lirici secentisti, perché sa unire il vago e il definito, la precisione scientifica e la voluttuosa dispersione magica nell'infinito e nel misterioso.

Sul piano tematico il nucleo centrale di pensiero che coagula attorno a sé tutti gli altri è la riflessione sulla morte e sul tempo nelle sue molteplici dimensioni. L'universo è regolato da un ritmo inarrestabile di cicliche metamorfosi, che garantiscono la permanenza dell'essere; così le immagini del tempo ciclico e della circolarità sono disseminate ovunque: «corpo sferico immortale» in *Arietta*; «Con spada vado per monti e burroni / dove in infinitezza si specchiano i mondi» in *Magaria*, dove si ritrova l'immagine dell'infinito riflettersi del macrocosmo nel microcosmo; «rutilante; intermundio; ritomba; rotolante» *Ballatela in Laude dell'uomo*; «mentre la luna / in culminazione, s'aggrinziva, / la morte senza giallissimo fior d'iperico / fu inghiottita dalla stellare infinità» in *Alì predica la non-vita*.

Prosa e poesia si integrano perfettamente nei versi dove infatti si coglie una forte istanza narrativa suggerita sia dalla sintassi paratattica e descrittiva che dalle congiunzioni temporali: «Quando», «mentre»,⁷⁹ così la prosa dei romanzi conserva fortissima la tessitura fonetica e la disseminazione sonora propria dei versi. Frequenti le figure del suono quali le onomatopee: «Zzzùm, zuzzùm, zuzzum», le disseminazioni fonetiche, le allit-

⁷⁹ *Emigrazione*, ivi, p. 307: «Ora avvenne che venuta sottileta/pioggia d'ottobre».

terazioni e i fonosimbolismi, e anche gli schemi simmetrici quali i palindromi fonici.⁸⁰

Nell'edizione aggiornata della sua monografia su Bonaviri,⁸¹ Di Biase insiste sul modulo "fabulistico" del suo scrivere e sull'inesauribile vena creativa che oscilla tra reale e fantastico, tra sogno e realtà. In Bonaviri la parola riconquista il ruolo fondamentale di nominare il reale restituendogli un'identità possibile. Nello scarto tra linguaggio e realtà, tra parole e cose, nell'autore siciliano le prime si definiscono in un autonomo valore di significazione e di definizione del "reale", anche grazie al potere magico che da esse si sprigiona:

Scrivere è un modo come un altro per aggredire la realtà [...]. Io penso che c'entri il pozzo della memoria, il risentire dentro di sé, che so il fruscio degli alberi, una cantilena della madre, e poi captare sensazioni gustative, sensoriali da cui si ha una contropartita in un fatto musicale [...]. Scrivere è corporalizzare il mondo esterno che si porta dentro, nella memoria, e anche la parola scritta se la proietti fuori diventa tridimensionale.⁸²

Lungo tutto l'arco della sua produzione letteraria la parabola descritta dalla *quête* bonaviriana oscilla tra un centro propulsore reale e circoscritto nel tempo e nello spazio e il cerchio infinito del Cosmo. Si misura pertanto la circonferenza di una prospettiva radicata nei due estremi opposti, il centro del paese natale, Mineo in Sicilia, e gli spazi cosmici incommensurabili dove particelle atomiche, neutrini, positroni, quarks, fluttuano incessantemente in un tempo infinito e dove anche la materia corporea di cui sono fatti gli uomini subisce metamorfosi e dispersione infinita.

⁸⁰ Come esempio di perfetta coincidenza tra livello semantico e livello sonoro del testo, si legga *Piccola sinfonia* che già nel titolo sintetizza e racchiude forma e contenuto: «chitarra suonava fanciullo / nel paese in meriggio addormentato; / in eco, zufolo sul monte. / In ghirlanda di roselle / E giacinto girava l'equatore; / senza gas e idrogeno era / piano piano in espansione il mondo». La lirica è un'esemplificazione degli schemi retorici, formali e semantici più caratteristici della poetica bonaviriana: disseminazione fonica del suono *g*; indeterminazione di cose e luoghi per l'eliminazione degli articoli; tematica cosmica e scientifica, sfericità circolare del tempo-spazio; *enumeratio*, allitterazioni e ritmo cantilenante.

⁸¹ C. Di Biase, *Bonaviri e l'oltre. L'opera intera*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.

⁸² F. Zangrilli, *Sicilia isola-cosmo. Conversazione con Giuseppe Bonaviri*, cit., p. 68.

Ricordiamo nuovamente quanto Giorgio Manganelli, che aveva curato l'introduzione al romanzo *La divina foresta*, aveva scritto in proposito:

Bonaviri è nato in o da un luogo che è anche ombelico; ora, ombelico è centro non geometrico, ma corporale, simbolico, organico; e il mondo capace di portare con sé un ombelico, non è un sistema di volutanti geometrie, ma cosa corporale secondo le regole di una corporalità fittamente simbolica e sacra.⁸³

Si aggiunga poi quanto Bonaviri stesso dichiara sul nucleo da cui promana tutta la sua poetica cosmica:

In me è forte l'afflato di un'universalità di paesaggi e uomini che si possono racchiudere in un villaggio, o paese: Mineo che ha avuto, fra l'altro, tante storie. Mineo, dove sono nato, per me è l'*omphalos* greco, il dio-tutto.⁸⁴

In questa prospettiva, dunque, il tempo acquista una perfezione data dalla sua sfericità e polidimensionalità:

Se l'idea del tempo – dal Timeo platonico a Sant'Agostino e, da questi, a Kant e a Newton – ci porta, lungo i secoli, al senso progettuale di Heidegger e alle relazioni dei moti e alle variazioni elettromagnetiche di un campo secondo Einstein, per me resta legata alla memoria d'un tempo immobile e sferico di cui mi parlava mio padre.⁸⁵

Il finito è assorbito nell'infinito, il punto è proiettato nelle periferie dello spazio e del tempo e lo sguardo oscilla tra questi due estremi in un dinamismo che si origina nel *panta rei* eracliteo. Lo scorrere del tempo è scandito in una musicalità eterna, «piccoli granuli di sabbia, inondata e sommossi dal vento»,⁸⁶ di vibrazione in vibrazione si dissemina su onde elettromagnetiche e raggiunge le estremità dell'universo:

O Tempo, amoroso fuoco, ora vermiglio / e biondo nel tarassaco fiore, o tempo / smarrito e oscuro in bracci di galassie-nord / o miliardi di tempo-spazio piangenti / in sassifraga e cardi, o figlio / nostro smarrito, ora concentra-

⁸³ G. Manganelli, introduzione a *La divina foresta*, cit., p. 5.

⁸⁴ F. Zangrilli, *Sicilia isola-cosmo. Conversazione con Giuseppe Bonaviri*, cit., p. 87.

⁸⁵ G. Bonaviri, *L'incominciamento*, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 54-55.

⁸⁶ Id., *L'isola amorosa*, cit., p. 34. Per le riflessioni sul tempo si vedano: F. Zangrilli, *Bonaviri e il tempo*, A. Marino, Catania, 1986 e C. Di Biase, *La categoria "Tempo" in Giuseppe Bonaviri*, in "Misure Critiche", VIII, gennaio-giugno, 1978, pp. 199-208, oltre al saggio monografico dello stesso autore sopra citato.

tissimo in buco / nero, ora piccolissimo in tortile chiocciola, / o tempo giglio senza principio e fine!⁸⁷

Non posso sovvertire la ruota incantata del tempo. Per me i suoi raggi sono impenetrabili.⁸⁸

Le immagini della ruota e della raggiera infatti ritornano in quasi tutta la sua opera, in versi e in prosa:

Alcuni infatti ebbero voglia di tornare all'inizio di un tempo che scorrendo a raggiera creava tutti i tempi⁸⁹

in corpiccioli magnetici scarlatti / la sostanza curva del tempo si inanella / sui teneri Dii dormienti tra giunchigli⁹⁰

Si incurvavano nel sasso; erano, tapinelli, / curvi il merlo, fanciulli e donzelle. / In catena gli Dii, con mente / come fior d'anagallide, erano generati / dalla madre in canto ingannatore,⁹¹

Si sentivano nel vortice magnetico / in ombra per il fuggevole tempo, / ma per mutare soffio e corpo / in chiarezza si univano / fuochi⁹²

In tempesta fischiava il vento [...] Dalle interrate pietre nere uscivano / con svolazzi di lamie, e sui tetti / rotolava la luna / in biancore tremebondo [...] Scaglie scarlattina di luna/nei vortici ruotavano, la pioggia / era infinitamente storta⁹³

il suo pensiero in quanti si univa / per onde al grano, alla chiocciola / chiusa, al girar d'elettroni / tremanti / sul piano in giallanza di fiori⁹⁴

⁸⁷ Id., *Luce in forma di y*, in *O corpo sospiroso*, cit., p. 127 (poi in *Il dire celeste*, ed. 1993, cit., p. 325).

⁸⁸ Id., *L'isola amorosa*, cit., pp. 144-45.

⁸⁹ Id., *Il dottor Bilob*, cit., p. 39.

⁹⁰ Id., *Variante sul Venerdì*, in *O corpo sospiroso, Il dire celeste* (1993), cit., p. 269.

⁹¹ *Quiz*, ivi, p. 270. Nei versi riportati si colgono i tratti fondamentali della poetica bonaviriana: le metamorfosi dell'essere, l'astrattezza delle immagini, sottratte alla determinazione anche grammaticale linguistica (per l'eliminazione degli articoli), la *enumeratio*, figura retorica molto sfruttata dall'autore, che esplicita la sua vocazione enciclopedica e il voler racchiudere nel cerchio linguistico l'immensità del cosmo, e infine la matrice matrilineare della novellistica incantatrice.

⁹² *I sette savi*, ivi, p. 276.

⁹³ *La tempesta*, ivi, p. 293.

⁹⁴ *Chi ha ucciso il soldatino?*, ivi, p. 298.

rotonde rotule in milioni / di miriadi di negri capelli di fanciulle. / [...] Gli ossi dei sarti, dei broccai / del falegname, dei sellai / [...] segnarono la circonferenza / della nostra Terra in barbaglio d'acque/e trecce bionde e nubilo-se furono attratte in sconfinati campi plurigravitazionali. / Nel nuovo bing-bang per ossi si formò / l'universo mondo/da galassia in galassia⁹⁵

tenemmo in centraggio il mare in onde/portanti preziosi lapislazzuli. / Volutamente – con ali in oscillazione – / oramai eccentricamente siamo/fuori della terra. / O pallidissime nostre sere lontane⁹⁶

O Dio sonnolento in declino / ombra e nostro labirinto, / il mio strumento suona col dito / dell'ignoto, tu [...] dammi / corpo sferico immortale.⁹⁷

Questo particolare sentimento del tempo bonaviriano, fiabesco e metafisico, proiettato nelle nuove dimensioni cosmiche – come sopra ricordato – era stato già notato da Calvino nella introduzione al romanzo *Notti sull'altura*:

I personaggi del romanzo si sparpagliano a raggiera sulla mappa di questa Sicilia fatta di tutti i tempi e di tutti i luoghi [...]. Un impasto di materiali culturali e fantastici disparati: occultistici, alchemici, scientifici, etnologici, si mescola col repertorio delle immagini naturali delle memorie di un'infanzia siciliana [...].⁹⁸

Anche la morte è parte della vita pulsante nell'universo e innumerevoli sono le immagini dell'opera bonaviriana che descrivono la dinamica della dispersione della materia dopo la morte:

Mentre la luna, / in culminazione, s'aggrinziva, / la morte senza giallissimi fior d'iperico / fu inghiottita dalla stellare infinita⁹⁹

Ammazzato lo scarabeo tempo / non più in esatte rotazioni di spin, / il gallo restò in bel canto, / la ghiandaia in perennità / all'albero lazzeruolo si unì, / io stesso e la terra andante / per galassie a spirale fummo / tremolanti cristalli senza tempo¹⁰⁰

⁹⁵ *Universo, ovvero infiorata d'ossi*, ivi, p. 299.

⁹⁶ *Emigrazione*, ivi, p. 307.

⁹⁷ *Arietta*, ivi, p. 329.

⁹⁸ I. Calvino, introduzione a G. Bonaviri, *Notti sull'altura*, cit., risvolto di copertina.

⁹⁹ Bonaviri, *Alid predica la non-vita*, in *O corpo sospiroso*, cit., p. 347.

¹⁰⁰ *Come fu ammazzato il tempo*, ivi, p. 354.

o la nuova dimensione dell'essere

espandendosi e aggregandosi, di molecola in molecola avrebbe dovuto inglobare immutabili attimi e argini d'uno spaziotempo infinito¹⁰¹

e, sulla sua propagazione in metamorfosi dal primo apparire nell'universo fino alla fine dei tempi, Bonaviri dichiara:

I presocratici avevano capito, intuendolo per linee generali, tutto del mondo, del suo moto eterno nell'ampio giro dei mondi celesti in cui il nostro era come una pietra miliare in quanto lì a portata di mano, studiabile insomma. Praticamente si entrava nell'anima della materia, di atomi – che poi è un mondo a sé – di giri e cicli lunari.¹⁰²

Egli teorizza dunque un politempo o tempo a margherita in cui ogni petalo rappresenta una particolare dimensione temporale: «il tempo psicologico, il tempo fisico primordiale e su accennato alla Einstein-De Sitter, il tempo cellulare, quello nucleare e quello sub-lunare». ¹⁰³ E altrove dichiara:

Siamo incarcerati in un tempo biologico che di giorno in giorno, in mutamenti chimici, ci porta avanti; verso dove? Se potessimo rompere in bell'agio questo tempo ruotante-cellulare, avremmo la possibilità di trasformarci in pura energia elettromagnetica, dentro cui, chissà, potremmo rigenerarci.¹⁰⁴

L'incominciamento è una raccolta più recente di prose commentate da poesie in cui al centro dell'interesse dell'autore è la correlazione tra i fenomeni terrestri e quelli celesti:

I poeti a Mineo credevano che ogni fatto umano – o di volatili oppure di pesci – avesse come una geometrica disposizione parallele: cioè avvenisse, in un inscindibile legame, presso noi e in contemporaneità in un altro luogo.¹⁰⁵

¹⁰¹ Id, *Notti sull'altura*, cit., p. 53.

¹⁰² *Minuetto con Bonaviri*, testi di G. Bonaviri, S. Zappulla Muscarà e R. Bertoni, a c. di R. Bertoni, Italian Department Trinity College Dublin 2, Ireland, EST, Torino, 2001, p. 43.

¹⁰³ Ivi, pp. 47-8.

¹⁰⁴ Bonaviri, *Il tempo, il cosmo e la margherita*, in *Apologbetti*, Il Girasole Edizioni, Valverde (Catania), 1991, pp. 14-15.

¹⁰⁵ Id., *L'incominciamento*, cit., p.43. La visione ciclica dell'universo attinge ai testi sacri orientali, all'Upanisad e alle scritture vediche secondo le quali si vive in un'unica congiunzione e la vita e la morte si toccano.

Il tempo è perfetto e tondo come una sfera che «in ogni suo punto circolarmente vibra d'armonia». ¹⁰⁶

In ogni fiaba abbiamo un eterno presente nel quale precipitano sia il tempo passato che il futuro. Cioè, il nucleo emotivo-mentale del tempo è un coagulo che in sé contiene “presente-passato-futuro”, come serrati in un bozzolo: bozzolo o bocciuolo temporale assimilabile al nucleo dell'atomo. ¹⁰⁷

Sembra proprio che l'ambivalenza semantica, ai limiti dell'ossimoro, stigmatizzi la scelta lessicale e la corrispondente galleria di visualizzazioni paesistiche, simboliche e iconografiche. Ogni localizzazione cronospaziale assume valore simbolico acquistando in potenzialità fantastico-immaginifiche e il dettaglio realistico lascia il posto all'immaginazione e alle sue creazioni. Il valore simbolico degli itinerari fantastici di volta in volta intrapresi dai protagonisti dei romanzi – discese agli inferi, inabissamenti oceanici, labirintici inseguimenti in boschi e giardini incantati o in brulli costoni rocciosi collinari, voli negli spazi interstellari su navicelle spaziali o mongolfiere immaginarie – scaturisce sempre da un pozzo di memorie autobiografiche e familiari tradotte in visualizzazioni del regno onirico. ¹⁰⁸

Il motivo del cerchio era già presente in *La divina foresta*:

Fuori, l'universo si espandeva sempre [...]. E allora pensai che se fossi riuscito a far contrarre il mio piccolo universo e a far convergere le sue componenti verso un centro, sarei tornato nel passato ¹⁰⁹

e in *Notti sull'altura*, come simbolo di un itinerario della memoria:

Qualcuno aveva già saputo da Atman che bisognava lasciarsi dietro la luna, nel suo orbitale cammino notturno, per andare oltre nella ruota del firmamento a ricercare il padrechefù. ¹¹⁰

¹⁰⁶ Ivi, p. 54. C. Di Biase in *Bonaviri e l'oltre. L'opera intera*, cit., p. 224, definisce il motivo a “raggiera” un «modulo inventivo congeniale a Bonaviri».

¹⁰⁷ G. Bonaviri, *Favola, Fiaba, Fantastico*, in *Cento libri per Mille Anni*, Collana diretta da W. Pedullà, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, p. XI.

¹⁰⁸ Sul tema ricorrente del viaggio e sulle ragioni stilistiche ad esso legate, F. Musarra, *Scrittura della memoria. Memoria della scrittura: l'opera narrativa di Giuseppe Bonaviri*, Firenze, Leuven, 1991, pp. 49-50: «modo di concepire la scrittura come un'operazione itinerante, un “movimento” che coinvolge oltre al dinamico anche lo statico».

¹⁰⁹ G. Bonaviri, *La divina foresta*, cit., p. 31.

¹¹⁰ Id, *Notti sull'altura*, cit., p. 103.

Ritorna sia nell'*Isola amorosa*:

Se le folate formavano centri vorticanti più forti [...]; anulari vortici; ondeggiare marino; le forme insite nella materia flottando nel sonno in cerchi paralleli non avevano forza di scambio, sicché emissioni evanescenti restavano intrappolate in propaggini di corindone, o di ametista, come sonnolenti elettroni ordinati in ellissi senza commutazione. [...] a fil di ruota danzavano dei ragazzi. [...] L'isola avanzava con orbite pressoché circolari¹¹¹

sia nel romanzo *Silvinia*: «Se noi vogliamo, possiamo distendere tutto il dolore del mondo in questa valle per farne una mappa con cerchi concentrici immensi che aggrovigliandosi si restringono in circoli più piccoli»,¹¹² dimostrando ancora una volta come, sia in prosa che in poesia, la ricerca fantastica di Bonaviri segua percorsi divaganti e proteiformi:

Proprio là si poteva avere l'idea della sfera, né potevamo contestare coi nostri sofismi che la materia al principio era inimmaginabilmente condensata in rose d'idrogeno e nucleoni che senza lume premevano in interstizi per scaturire in altissimi getti.¹¹³

¹¹¹ Id, *L'isola amorosa*, cit., pp. 34, 36, 46, 66, 75, 78.

¹¹² Id, *Silvinia*, Milano, Mondadori, 1997, p. 68.

¹¹³ Ivi, p. 90.

Bibliografia

Romanzi:

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, 1981;
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;
Ghigò, Milano, Mondadori, 1990;
Apologhetti, Catania, Il Girasole edizioni, 1991;
Il dottor Bilob, Palermo, Sellerio, 1994;
Uno scrittore come Bonaviri, autobiografia e iconografia narrata, Roma, Edizioni della Cometa, 1995;
Silvinia, Milano, Mondadori, 1997;
L'infinito lunare. Racconti fantastici, Milano, Mondadori, 1998;
E il verde ramo oscillò. Fiabe folli, di Giuseppina e Giuseppe Bonaviri, Lecce, Manni, 1999;
Minuetto con Bonaviri, testi di G. Bonaviri, S. Zappulla Muscarà e R. Bertoni, a. c. di R. Bertoni, Trinity College Dublin 2, Ireland, Torino, 2001;
Il vicolo blu, Palermo, Sellerio, 2003.

Drammi:

Follia, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1976.

Opere di poesia:

Il dire celeste e altre poesie, Milano, Guanda, 1979;
Nel silenzio della luna, Sora, Dioscuri, 1979;
Martedina e il dire celeste, Roma, Editori Riuniti, 1976;

Di fumo cilestrino, Ancona, Bugatti, 1982;
O corpo sospiroso, Milano, Rizzoli, 1982;
Quark, Roma, Edizioni della Cometa, 1982;
L'asprura, Roma, Edizioni della Cometa, 1986;
Il re bambino, Milano, Mondadori, 1990;
Il dire celeste. Poesie, introduzione di G. Manacorda, Milano, Mondadori, 1993, comprendente: *Quark* e *Di fumo cilestrino*; *O corpo sospiroso*; *L'asprura*; *Il dire celeste*; *L'incominciamento*.
I Cavalli lunari, Milano, Scheiwiller, 2004.

Saggistica:

L'arenario, Milano, Rizzoli, 1984.

Studi critici su Bonaviri

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*, in «Otto/Novecento», a. IV, nn. 5/6 sett.-dic. 1980, pp. 385-97.

Una dettagliata rassegna stampa sulle opere pubblicate fino al 1986 si trova a margine del volume:

L'Opera di Giuseppe Bonaviri, a. c. di A. Iadanza e M. Carlino, Roma, NIS, 1987, pp. 144-156.

Una ricca bibliografia fino al 1997 è riportata in:

F. Zangrilli, *Il fior del ficodindia. Saggio su Bonaviri*, Catania, La Cantinella, 1997, pp. 113-36.

Si segnala infine il recente volume di:

C. Di Biase, *Bonaviri e l'oltre. L'opera intera*, Napoli-Roma, ESI, 2001.

Si sono inoltre consultate le seguenti opere:

s.v. *G. Bonaviri*, in *Dizionario bio-bibliografico. Indici A-G*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1991, p. 319.

M. Onofri, *La letteratura siciliana tra realtà e metafora*, in *Storia generale della Letteratura italiana*, dirr. N. Borsellino e W. Pedullà, Milano, Motta, vol. XI, 1999, pp. 806-60.

G. Pampaloni, *G. Bonaviri*, in *Storia della Letteratura italiana. Il Novecento*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, vol. X, tomo II, pp. 683-4.

G. Pandini, *Linea surreale in alcuni scrittori siciliani del Novecento*, in *Gli eredi di Verga*, Atti del Convegno nazionale di studi e di ricerche (Randazzo 11-13 set. 1983), Prefaz. di G. Bàrberi Squarotti, Randazzo (comune di), 1984, pp. 422-431.

E. Ragni-T. Iermano, *Scrittori dell'ultimo Novecento*, in *Storia della Letteratura italiana, Il Novecento*, dir. da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2000, vol. IX, pp. 949-51.

A. Russi, *Sei esemplari di narrativa contemporanea. Landolfi, Bassani, Ginzburg, Vigevani, Calvino, Bonaviri*, in AA.VV., *Letteratura italiana contemporanea*, dir. da G. Mariani e M. Petrucciani, ed. Lucarini, 1984, vol. III, tomo II, pp. 473-483.

G. Savarese, *G. Bonaviri*, in AA.VV. *Letteratura Italiana. I contemporanei*, dir. da G. Grana, Milano, Marzorati, 1974, vol. VI, pp. 1661-1681.

G. Savarese, *G. Bonaviri*, in AA.VV., *Novecento. I Contemporanei*, dir. da G. Grana, Milano, Marzorati, 1979-1993, vol. VII (1979), I, pp. 7205-7224.

F. Virdia, *Fantasia mitografica di Bonaviri*, ivi, pp. 7225-7230.

Bibliografia critica

R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 2003 (1953¹).

G. L. Beccaria, *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989.

R. Bourneuf-R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1981.

G. Contini, *Variante e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, trad. it. *Le parole e le cose*, Milano, BUR, 2001.

G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.

J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1980 (1972¹).

G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1962¹.

G. Poulet, *Le metamorfosi del cerchio*, Milano, Rizzoli, 1971.

C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.

C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985¹.

V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.

J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1986.

Per il dibattito critico sul fantastico:

Il punto su: La letteratura fantastica, a cura di S. Albertazzi, Roma-Bari, Laterza, 1993.

S. Bellotto, *Metamorfosi del fantastico*, Bologna, Pendragon, 2003.

M. Beutler, *Fantastico*, in «Enciclopedia», VI, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1979, pp. 17-37.

N. Bonifazi, *Teoria del fantastico*, Ravenna, Longo, 1982.

J.L. Borges, B. Casares, S. Ocampo (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Editori Riuniti, 1981.

C. Brooke-Rose, *A Rhetoric of Unreal*, Cambridge University Press, 1981.

R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, trad. it. *Nel cuore del fantastico*, postfazione di G. Almansi, Milano, Feltrinelli, 1984.

I. Calvino, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995.

I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1999.

- R. Campra, *Il fantastico: una isotopia della trasgressione*, in «Strumenti critici», XV, 1981, pp. 199-231.
- R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000.
- R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- R. Ceserani, L. Lugnani, E. Scarano, G. Goggi, C. Benedetti, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- D. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963, trad. it., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972.
- M. Farnetti, *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Olschki, 1995.
- G. Manganelli, *Letteratura fantastica*, in Id., *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 44-51.
- Sicilia fantastica. Racconti sul meraviglioso dal Novecento a oggi*, a cura di Emiliano Morreale, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2000.
- M. Sacco Messineo, *Modelli e generi nel movimento delle forme letterarie*, Palermo, La Zisa, 1999.
- J. P. Sartre, «Aminadab» *ou du fantastique considéré comme un langage*, in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 55-72, trad. it., «Aminadab» *o del fantastico come linguaggio*, in Id., *Che cos'è la letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1995 (1966¹), pp. 225-241.
- A. Scarsella, *Il racconto fantastico italiano nel secondo dopoguerra. Punti di vista per una definizione trasversale*, in *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*. Leuven, 3-8 maggio 1993, Roma-Bulzoni, Leuven University Press, 2 voll.
- C. Segre, *Finzione*, in *Enciclopedia*, VI, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1979, pp. 208-222.
- T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.
- s.v. *Fantasia* e *Fantastico* in: *Grande Dizionario della lingua italiana*, vol. V, E-FIN, a cura di S. Battaglia, Torino, UTET, 1972, pp. 642-647 e pp. 652-654.

Indice degli autori citati

- Agrippa, 70n.
Ariosto, L., 94n.
Aristotele, 70.
Arpino, G., 14.
- Bally, C., 45n.
Bärberi Squarotti, G., 19, 20, 24n, 30n, 83n.
Barthes, R., 23.
Battaglia, S., 15n, 17.
Berni, F., 71.
Bertolucci, A., 78n.
Borges, J.L., 33n, 34.
Bufalino, G., 7, 13, 31.
Buzzati, D., 28.
- Caillois, R., 34.
Caproni, G., 78n.
Capuana, L., 7, 13, 27.
Caillois, R., 34.
Calvino, I., 8, 14 e n, 15 e n, 16 e n, 25, 33, 37 e n, 41 e n, 71 e n, 72, 101 e n.
Campra, R., 32n.
Cassola, C., 14.
Castex, P.G., 34.
Cechov, A., 70n.
Chevalier, J., 44n.
Chiabrera, G., 94n, 95n.
Cielo d'Alcamo, 95.
Consolo, V., 31.
Contini, G., 45n, 52 e n, 76n.
Cortázar, J., 33n.
- D'Arrigo, S., 7, 30, 31.
De Michelis, C., 14n.
- Di Biase, C., 28 e n, 98 e n, 99n, 103n.
Dickinson, E., 70n.
Durand, G., 75n.
- Esiodo, 69n.
Euripide, 45n.
- Fenoglio B., 14 e n.
Fiore A., 7, 27, 28.
Foucault, M., 37n.
- Gadda C.E., 24 e n.
Galileo, 69, 70 e n, 71 e n.
Genette, G., 73n.
Gheerbrant, A., 44n.
Giachery, E., 36 e n.
Gioanola E., 24n.
Goggi G., 34.
Guglielmino S., 28 e n.
Greimas A., 23.
- Hoffmann, E.T.A., 33n.
- Jackson, R., 34.
Jacopone da Todi, 91.
James, H., 33 e n.
Joppolo, B., 7, 30.
- Landolfi, T., 28.
Leopardi, G., 36, 69n, 71, 94.
Lévi-Strauss, C., 23.
Luciano, 36.
Lucrezio, 70n, 94.
Lugnani, L., 33 e n, 34.
- Magalotti, L., 69n, 70 e n, 71.

Manganelli, G., 17 e n, 25, 26 e n, 37 e n, 72, 99 e n.
Mauro, W., 24.
Musarra, F., 103n.

Omero, 70n.
Ortese, A.M., 14 e n.
Ottieri, O., 14.
Ovidio, 70n.

Pascoli, G., 76n.
Pasolini, P.P., 24 e n.
Pandini, G., 29 e n, 30.
Pavese, C., 78n.
Pedullà, W., 24 e n.
Penna, S., 78.
Pirandello, L., 13, 32.
Pizzuto, A., 27, 30, 31.
Platone, 69n, 70n.
Poe, E.A., 23, 33n, 70n.
Poliziano, A., 94n.
Porta, A., 79n.
Poulet, G., 54n.

Razgallah, R., 17n.

Redi, F., 69n, 70 e n.

Saba, U., 78n.
Sant'Agostino, 70n.
Savarese, G., 17 e n, 24n, 35 e n, 36 e n.
Savinio, A., 28.
Sciascia, L., 28 e n, 29.
Sereni, V., 78n.
Sipala, M.P., 19 e n.
Spagnoletti, G., 92n.
Swift, J., 36.

Tobino, M., 14.
Tomasi di Lampedusa, G., 13.

Ungaretti, G., 22n, 80 e n, 82.

Vax, L., 34.
Verga, G., 13.
Virgilio, 69n.
Vittorini, E., 14 e n, 15 e n, 29.

Zangrilli, F., 25n, 69n, 70n, 75n, 98n, 99n.

Finito di stampare nel mese di marzo 2006
dalle Officine Tipografiche Aiello & Provenzano, Bagheria
per conto del Gruppo Editoriale Kalós

Lunatici inchiostrati

Collana di testi e saggi diretta da Michela Sacco Messineo

Francesco Paolo Di Blasi, *Scritti*

Enrico Onufrio, *L'ultimo borghese*

Attilio Barbiera, *Tormentati*

Flora Di Legami, *Finzioni e figure nelle Operette morali di Leopardi*

Ambra Carta, *Giuseppe Bonaviri. Le forme del racconto tra memoria e utopia*