



Bonaviri e la poetica della riscrittura *Bonaviri and the poetics of rewriting*

Franco Zangrilli

Baruch College, CUNY (City University of New York), EEUU
franco.zangrilli@baruch.cuny.edu

Artículo recibido el 24/04/2020, aceptado el 15/05/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: L'articolo propone l'analisi di alcuni testi narrativi dello scrittore siciliano Giuseppe Bonaviri, alla ricerca dei modi in cui egli riscrive topoi, archetipi, mitologemi, fiabe, secondo uno stile e uno spirito postmoderni.

Parole chiave: Giuseppe Bonaviri; Postmoderno; Mito; Fiaba; Riscrittura

~

ABSTRACT: *This article proposes the analysis of some narrative texts by the Sicilian writer Giuseppe Bonaviri, in search of the ways in which he rewrites topoi, archetypes, mythologemes, tales, according to a postmodern style and spirit.*

Keywords: *Giuseppe Bonaviri; Postmodernism; Myth; Tale; Rewriting*

Uno dei grandi padri del postmodernismo, Jorge Luis Borges, che ha fatto alta letteratura della letteratura, ha detto che i libri nascono dai libri; che ogni scrittore deve avere uno scrittore del passato e se non ce l'ha, se lo deve creare e di conseguenza lo deve imitare; che la memoria rende presente la storia, la rende viva nel tempo-spazio.

Il postmodernismo è un fenomeno artistico-culturale vasto, impressionante, complicato. Soprattutto perché si presenta come un grande ombrello sotto cui si realizzano una dovizia di nuove esperienze: il neocapitalismo, il neofemminismo, il neofantastico, il *new journalism*, la neotelevisione, e così via¹. Anche negli ultimi tempi molto se ne è detto da studiosi di diverse generazioni, formazioni, tendenze critiche. E dopo anni di numerose pubblicazioni, il discorso critico-estetico sul postmodernismo rimane aperto e vivo, pregno di accesi dibattiti, discussioni, polemiche, spinto da una dinamica ermeneutica che non porta a delucidare le cose ma a ingarbugliarle e a confonderle, rivelando che gli studiosi non si trovano d'accordo neanche sulla scelta e definizione dello stesso vocabolo: postmoderno, postmodernismo, postmodernità. Non si trovano d'accordo neanche a stabilire i punti dove finisce il modernismo e dove inizia il postmodernismo. Studiosi dicono che il postmodernismo inizia con il Medioevo o con il Rinascimento, altri con scrittori quali Cervantes, Sterne, Wordsworth, ecc. Studiosi affermano che il postmodernismo finisce con il crollo delle torri gemelle di New York, altri con l'avvento dell'avant-pop, e ci sono quelli fermi a suggerire che ancora continua. Studiosi sostengono che il postmodernismo è meno moderno del modernismo, altri sostengono che è più moderno del modernismo.

Ma se si guarda attentamente alla letteratura postmoderna, e soprattutto la narrativa, si scopre subito che predilige la coesistenza di differenti forme espressive, la molteplicità degli stili e dei linguaggi (cfr. ad es. *O corpo sospiroso* di Bonaviri); il citazionismo, cioè la citazione di tanti tipi di documenti, nell'epigrafe, nelle note, nel corpo del testo e nell'epilogo (cfr. ad es. *Il re bambino* di Bonaviri); menzioni, riferimenti, ed utilizzo dei generi bassi, come i fumetti, o non necessariamente bassi, come la fotografia, nel tentativo di articolare giochi combinatori o di mettere a fuoco delle idee o di enfatizzare aspetti del caos (cfr. ad es. *L'isola amorosa* di Bonaviri); tecniche rappresentative mimetiche e documentarie, il montaggio, il *collage*, e il *pastiche*, tecniche che hanno la funzione di accogliere e di riciclare, tecniche che danno vita a una narrativa consapevole delle sue ideologie, ricca dei significati delle cose e della percezione della realtà (cfr. ad es. *Martedina* di Bonaviri). Questa narrativa ama sfruttare dati temi, quale quelli riguardanti la sfera dell'informazione e alcuni critici ritengono addirittura che in fondo essa è una narrativa mediatica (cfr. ad es. i racconti giornalistici di Bonaviri che meritano di essere raccolti in volume); immergersi nella riflessione sulle problematiche, sulle crisi e sulla frantumazione dell'io (cfr. ad es. *Il dire celeste* di Bonaviri); far uso dei mezzi dell'umorismo, della satira, e della parodia (cfr. ad es. *La beffaria* di Bonaviri); spesso lanciarsi in critiche taglienti, avanzare istanze di cambiamento del presente, pur servendosi degli argomenti della cronaca, della politica e della storia del nostro passato: infatti una delle definizioni più belle del postmodernismo ci viene fornita da Tabucchi quando afferma che è un avvenimento "che ha rotto con la tradizione recuperando la tradizione" (Tabucchi, 1992, p. 113)².

¹ Per ulteriori informazioni, cfr. Franco Zangrilli (2008a, 2014a, 2014b, 2015).

² Analizzando il passaggio dal modernismo al postmodernismo secondo le linee guida del

I narratori postmoderni considerano la tradizione e il passato un deposito da cui si può raccogliere liberamente, si rifanno a eventi e autori del passato per parlare di temi attuali, dalla globalizzazione all'immagine dell'artista odierno, che non è più isolato come quello romantico o postromantico. I narratori postmoderni attingono ampiamente alla letteratura del mondo occidentale, riscrivendone topoi, mitologemi, favole. Imitando e riscrivendo gli scrittori maggiori e minori del passato non solo li fanno rivivere a loro modo ma vengono a creare, a darci veri e propri capolavori. I narratori di diverse generazioni del postmodernismo, inclusi quelli di oggi quali Antonio Franchini che riscrive la mitologia indiana, Aldo Nove che rifà la mitologia francescana, Tommaso Pincio che rimanipola la mitologia della Roma antica, sanno che tutto è stato già scritto, che “non è più possibile scrivere: si riscrive”, che si deve raccontare l'impossibile. Cioè oggi più che mai l'arte del raccontare consiste nel ridire vecchie storie in una nuova veste, nel ridirle in modo che il lettore le legga per la prima volta, nel ridirle con tecniche narratologiche che si danno alla mimesi, al rifacimento, all'ibridazione; all'ironia che ha complesse strategie anche quando si traduce in autoironia, in difesa o in smascheramento dissacratorio, in toni affinati e variopinti; allo sperimentalismo che calca al livello contenutistico e formale, tanto che imbecca la mescolanza dei linguaggi, mediatico, saggistico, antropologico, ecc., tesi a illustrare la “presenza della storia” (cfr. ad es. *Ghigò* di Bonaviri).

Se si dà anche un rapido sguardo al panorama della letteratura contemporanea, ci si accorge subito che non sono pochi gli scrittori che operano con la poetica della riscrittura: da Pirandello che riscrive in dialetto siciliano il *Ciclope* di Euripide, il mito di Sisifo in alcune poesie giovanili e nella novella “Ciaula scopre la luna”, la favola di “Belfagor arcidiavolo” di Machiavelli nel poemetto *La visita*; a Joyce che riscrive il capolavoro omerico nel suo *Ulisse*; a Borges che riscrive il capolavoro cervantino nel suo racconto “Pierre Menard, autore del *Chisciotte*”; a Tabucchi che riscrive un classico di Scott Fitzgerald nel suo racconto “Il piccolo Gatsby”; a Sciascia che riscrive le cronache sei-settecentesche (ad es. *Morte dell'inquisizione, Il consiglio d'Egitto*); a Veronesi che riscrive il capolavoro del *new journalism*, *In Cold Blood*, nel suo racconto “Capote lumbard”.

In gran parte della sua produzione di poeta e di narratore Giuseppe Bonaviri opera con la poetica della riscrittura. Quando riscrive, la sua penna fa alta poesia. Riscrivendo egli si rivela un mago che gioca tutte le carte dell'ibridazione, della contaminazione, della trasfigurazione, tutti i modi del fiabesco, del favoloso, del fantastico, e si avvale di numerosi canoni, mitemi, e leggende non solo per infondere ad essi freschezza, nuovi sensi e significati, ma anche per spingere il lettore a farne inedite letture ed interpretazioni. E pur mentre riscrive i classici greci la sua fantasia mitopoietica si accende e si ramifica. Tanto che l'infinitamente piccolo della Sicilia(-Mineo), o della Ciociara(-Frosinone), si trasforma nell'infinitamente grande, tutto diventa uno specchio di motivi filosofici ed astorici.

Allora con il romanzo *Le armi d'oro* tenta un esperimento sul tema della morte riscrivendo il decimo libro dell'*Iliade* e facendo partecipare all'azione bellica un gruppo di ragazzi, che diventano spettatori di battaglie, di uccisioni, di riti funebri,

cambio di dominanti, B. McHale (2015, pp. 1-7) dice: “The change-over from modernism to post-modernism isn't a matter of something absolutely new entering the picture, but of a reshuffling of the deck, a shift of dominant: what was present but 'backgrounded' in modernism becomes 'foregrounded' in postmodernism, and vice-versa, what was 'foregrounded' in modernism become 'backgrounded' in postmodernism”.

trasfigurati da un colorito stile magico-favoloso.

Tra i suoi racconti che presentano la fotografia della (auto-)biografia fantastica, ce n'è uno in cui Bonaviri, compiendo il viaggio in macchina dalla casa di Frosinone all'ospedale di Ceccano (e viceversa), si identifica con Ulisse che sfida i grandi ostacoli dell'avventura. E in "Un biancheggiar di peschi e di albicocchi" il narratore Bonaviri scrive all'omerico Eumeo per informarlo di essere ritornato da tempo ad esercitare la professione di medico-cardiologo nel microcosmo di "Otunia" nel cui ospedale "lavora, in qualità di psichiatra Achille" (Bonaviri, 1988a, p. 80)³. Achille diventa amico di famiglia dello scrittore, mentre altri personaggi della letteratura classica e cavalleresca diventano pazienti di Bonaviri e dialogano con gente di origine ciociara. Questa commistione di tempi e figure di epoche diverse esprime un'immagine favolosa della Ciociaria ("verso la vallata della strada per Ceccano Lina mia moglie e le amiche Germandifanciullezza e Teresamenippea Kleitomachos [...] mi vogliono offrire mielose latte di donna" L, 50), e persino come orologio cosmico, segnato dalle scansioni e dai ritmi dei miti personali di Bonaviri (cfr. anche "Diario dal manicomio"). E quando Bonaviri permette all'amico Achille di "di[r]e ridendo: Anche oggi il mondo è tutto manicomio" (L, 81), imposta una tematica del manicomio non casuale: i malati mentali rappresentano l'individuo sprofondato nella propria riflessione e posto di fronte a una spietata società non solo ciociara, e quindi si suggerisce che i veri malati mentali non sono quelli che vivono rinchiusi nel manicomio di "Otunia" e che non riescono a socializzare appunto per essere raccolti in sé e con se stessi, ma gli uomini cosiddetti normali che liberamente camminano per ritrovarsi, magari senza saperlo, prigionieri nel manicomio che è il mondo. A partire da ciò si sviluppa quasi parallelamente un esplicito discorso di stampo pirandelliano sulla complessità dell'identità e della personalità dell'individuo, che per l'autore vanno scoperte ed esaminate in solitudine. L'uomo può raggiungere coscienza di se stesso e della propria esistenza solo se vive appartato, in solitudine, e riflette su ciò che lo circonda.

E *La divina foresta* apre un'altra fase dell'attività creativa di Bonaviri, presentando la visione cosmica di una natura consapevole a tutti i livelli. Una visione che rimanipola non solo idee chiave degli epigrammi di autori greci ma anche del *De Rerum Natura* di Lucrezio, delle *Metamorfosi* di Ovidio, e del mondo di Dante. È una favola mitico-cosmica che persegue un viaggio di scoperta all'interno della natura sviluppando un religioso legame con essa. Si ambienta nel paesaggio naturale dei dintorni di Mineo, trasformato dalla fantasia dell'autore in un paesaggio primordiale che gradatamente si trasfigura in un'allegoria del nostro *villaggio globale* avviato verso la catastrofe⁴.

Oltre ai grandi affabulatori del mondo classico, incluso Esopo, Bonaviri riscrive le favole degli scrittori moderni per denunciare i mali della società postmoderna. Lo scrittore moderno più amato da Bonaviri è indubbiamente Miguel De Cervantes. Attraverso gli anni Bonaviri ritorna a rileggerlo. Ed egli riscrive Cervantes con un'ispirazione diversa da quella degli scrittori della tradizione letteraria: Giovanni Meli, Miguel de Unamuno, Antonio Baldini, ecc.

Nel breve racconto dialogato "Il giovin medico e don Chisciotte" (Bonaviri, 1998)⁵, subito elaborato nel lungo dramma omonimo strutturato in sette parti

³ D'ora in poi l'iniziale L e il numero di pagina rimanderanno a questa edizione.

⁴ Per ulteriori informazioni sulle altre fasi della produzione bonaviriana, cfr. Franco Zangrilli (1985, 1986; 1997, 1998 e 2008b).

⁵ D'ora in poi l'iniziale I e il numero di pagina rimanderanno a questa edizione.

(Bonaviri, 2000)⁶, Bonaviri continua ad affabulare le proprie esperienze di medico e di vita giornaliera, con un procedimento di riscrittura che ubbidisce alle leggi di un fantastico il quale, come in Bontempelli, in Buzzati, e in Landolfi, spigliatamente intreccia, contrappone, ed armonizza spazi e tempi molto lontani. Di nuovo l'ambientazione è l'ospedale di Frosinone. Attraverso una fitta catena di immagini l'ospedale corrisponde al mondo della città di Frosinone e di svariate parti del territorio provinciale. La stessa città emblemizza la realtà contemporanea del nostro pianeta, e secondo una concezione aristotelica, si plasma il personaggio "anima" di non poche scene. Il giovane medico Michele Rizzo (protagonista che assume anche il ruolo di un dio onnisciente che si identifica con un onnipresente occhio cosmico) è il giovane Bonaviri che nell'ospedale opera da guardia medica, ma qui il ricco miscuglio di elementi autobiografici evidenzia che l'autore si immedesima in quasi tutti i personaggi dell'azione attribuendo loro persino aspetti del suo fisico. In apertura troviamo Michele(-Bonaviri) che, solitario e raccolto nei propri pensieri, passeggia attorno a un pino e sotto una "falce di luna" che "sorge verso i monti di Ripi, di là da Frosinone" (I, 97). Quasi epifanicamente Michele vede arrivare don Chisciotte e il suo scudiero Sancio Panza. È una trovata che nasce dal ricordo di Bonaviri della prima lettura che fa di Don Chisciotte durante le lunghe notti di guardia all'ospedale di Frosinone⁷, una lettura che, inglobando gli archetipi del viaggio interiore della fantasia e della mente, per lui diviene una forma, anche se apparente e paradossale, di distrazione, di allontanamento, e di evasione dalla realtà, lugubre e penosa, di quell'ambiente (ma queste azioni di fuga nei riguardi dello Zephir di *Martedina* vengono espresse dal viaggio che intraprende nello spazio cosmico). La trovata si gioca su una scacchiera di carattere pirandelliano (Bonaviri, 1980, p. 46)⁸, dato che i fantasmi dei personaggi del capolavoro di Cervantes appaiono in carne ed ossa, si fanno personaggi vivi, imponendosi allo scrittore(-medico): "in questi miei anni di segregazione in questo ospedale, nelle notti balzate fuori dal libro di Cervantes che vado rileggendo. Come ombre camminate nella mia mente per farmi compagnia" (I, 99). I giuochi pirandelliani di metacreazione qui abbondano, costituendo impasti *sui generis* e una intricata matassa del rapporto scrittore-personaggio, oltre a una dovizia di rimandi e di rispecchiamenti: Michele è un Bonaviri che si identifica anche con Miguel de Cervantes, e con una farfalla ("mariposa") che vola dovunque, segno dell'"infinito" spaziare della fantasia, della poesia, dell'arte:

DON CHISCIOTTE: Mi par di vedere che colui che maldestramente sta scrivendo di noi, impastando passato presente e futuro, tremava di freddo nel già lontano 21 dicembre 1999 in via Casilina sud, a Frosinone.

SANCIO: Ah, Maestro, anche stavolta abbiamo la sfortuna di esser noi rappresentati e "scritti" da altri? Tu forse vuoi parlare di quel viejo che vive con una mariposa di cui non ha visto finora il battito delle ali? (G, 48).

⁶ D'ora in poi l'iniziale G e il numero di pagina rimanderanno a questa edizione.

⁷ Ciò mi è stato confessato più volte da Bonaviri. Nei nostri incontri abbiamo parlato a lungo del capolavoro di Cervantes ed anche quando stavo scrivendo il mio studio *Le sorprese dell'interstualità* (Zangrilli, 1996).

⁸ D'ora in poi l'iniziale N e il numero di pagina rimanderanno a questa edizione di *Novelle saracene* (1980).

Don Chisciotte e Sancio mostrano profonda compassione per la triste situazione di Michele, condannato a lavorare in quel luogo di morte, sovente descritto col colore nero (“DON CHISCIOTTE Cos’è questo negro caseggiato [...] Il tuo trabajo... lavoro mi dà una grande tristezza. In questo luogo c’è solo morte?... è mortura infinita [...] SANCIO Povero figliol mio! Altro trabajo non potevi trovare?” I, 98; G, 29) o con le campane che suonano a morte (“colpi sordi, lenti, di una piccola campana che in fuori s’allargano verso l’anfiteatro di case di Frosinone” G, 40). Una sorta di nuovo Sisifo a cui il fato avversario impone di trascinare il masso di questo dolore esistenziale. Michele spiega loro che lì solo a qualche persona riesce a ridar la vita e che è addetto ad assistere soprattutto drogati e moribondi. Qui la critica alla società postmoderna prende le pieghe della parodia, esattamente come quella indirizzata al nostro stile di vita meccanico, soffocante, irrazionale: “SANCIO In questa vostra Italia, ho visto gli uomini chiusi in macchine, vere botti di vino correnti per caminos desusados. È una gran follia... la vostra vita” (I, 100). L’ambiente dell’ospedale(-Frosinone) rappresenta la prigione su molti piani, è il carcere esistenziale di Michele, come suggerisce una battuta di don Chisciotte: “O figliol diletto Miguel, ho fatto un così largo cammino per ritrovarti incarcerato in un ospedale”, in opposizione all’esistenza del cavaliere e del suo scudiero, che simbolicamente rappresentano lo spirito dell’avventura e quindi della libertà, di cui amano filosofare, mentre “bevono il vino del Piglio” (I, 99). La loro parlata permette a Bonaviri di riscrivere a suo modo, e di sperimentare con la lingua spagnola, di italianizzarla, di mescolarla a diversi dialetti ciociari (per bambini si dice “ùtteri [...] a Frosinone” e magari in zone limitrofe “guaglioncelli” o “marmocchi”, G, 37, 57), di affiancarla a quella degli extracomunitari, insomma di condurre un’intensa commistione plurilinguistica, di linguaggi che modellano il micro-cosmo di Frosinone(-ospedale) come un’immagine archetipa della biblica “Babele”. La loro parlata più sviluppa l’immagine di questa Babele, più suscita in Michele il ricordo della sua infanzia a Mineo. Infatti nell’ordito la Frosinone(-ospedale) simbolo del pozzo “nero” dell’esistenza, vale a dire di un presente deludente da tutti i punti di vista, molto caotico, oscuro, tragico, contrasta drammaticamente con la Mineo simbolo del paradiso perduto, del passato ripescato attraverso l’idealizzazione e l’illusione della fantasia che aiuta ad andare avanti, molto edenico, e dove scorreva una vita tranquilla, semplice, e armonica: “Torneranno questi giorni. Tornerà la pace, e il lavoro sereno” (I, 102). Se in tutti i sensi Mineo simboleggia il mondo puro e morale, Frosinone rappresenta il mondo postmoderno impuro ed amorale, che si costruisce la propria autodistruzione, in fase di estrema decadenza, ammalato, inquinato, avvelenato, anche dal sangue dei numerosi aborti che si fanno in ospedale, sempre metafora delle istituzioni sociali e persino dell’industria:

SANCIO: Oh, dottore, quest’erbe vermiglie che mangia il mio asino sono velenose? Perché hanno questo colore?

IL MEDICO: Giù... giù c’è un rivolo dove viene incanalato il sangue delle donne che abortiscono, quello dei vecchi morenti e dei bambini che non hanno mai visto la luce. Così, così... è nata un’erba ghiotta di sangue.

DON CHISCIOTTE: Oh, non c’è più l’acqua chiara? [...] O dolci rivoli! È meglio lasciare questa terra (I, 103).

Anche qui Mineo e Frosinone formano una miriade di opposizioni le quali però si uniscono in un colorito mosaico, formando un crogiuolo in cui i tasselli delle rispettive civiltà e culture si fondono senza stonatura, esattamente come in *È un rosseggiar di peschi e d’albicocchi* si fondono quelle siciliane ed indiane, e nelle

Novelle saracene quelle sicule, mussulmane e cristiane

Mentre Michele assume la posizione del personaggio spettatore che ascolta e riflette con triste meraviglia, l'umorismo di Bonaviri, spesso più pirandelliano che cervantino, si fa sempre più mordente, anche quando si sbizzarrisce con i mezzi del grottesco ad affabulare una Frosinone come paese di cuccagna, in cui si conduce una vita epicurea, carnascialesca, materialistica, con una popolazione che ha fatto delle cose sinistre e diaboliche il cibo della propria spiritualità e religione, che adora e venera il dio satanico del denaro:

Il villan Sancio scese per un viottolo che per erbette andava, guardò dentro oscuri cunicoli pieni di monete d'oro. 'È proprio denaro, Vostra Signoria' gridò. 'Possiamo prenderne quanto ne vogliamo, così abbiamo finito di penare. E ritorniamo nella Mancia' [...]

DON CHISCIOTTE (*con voce grave*) Oh, fermati, mio buon Sancio. È il denaro del diavolo. Siamo arrivati in una terra di diabolos, ma luce di Dio ritornerà (I, 104).

L'umorismo delle azioni dei personaggi cervantini è funzionale alla drammatizzazione di questa triste realtà provinciale, che è sempre una sineddoche di quella postmoderna. Don Chisciotte, emblema di nobili valori e virtù, come lo è lo scudiero che lo accompagna, è approdato in questa Ciociaria, simbolo ermetico della società globalizzata molto omogenea, per raddrizzarne le ingiustizie, per liberarla da ogni corruzione e disumanità, per distruggere le male piante degli uomini che vivendoci la piagano, la infettano, la profanano, rendendola una terra sconscacrata. A volte i cavalieri erranti hanno l'impressione che siano stati scortati qui dalla "malasorte".

Tuttavia l'umorismo che iscrive il nero pessimismo dell'autore talvolta sembra aprirsi a spiragli di speranza, e dipinge una Ciociaria bifronte, sfingea, enigmatica, come una terra vivaio di contrasti e di doppezze, accogliente e inospitale, buona e cattiva, umana e disumana, ecc., come suggeriscono l'uso di certi aggettivi di colore, e nella quale ci si perde in tanti modi, come suggerisce la micro-storia del Vecchio Biomedico, un padre che va alla ricerca della figlia che si è smarrita nelle terre labirintiche della provincia: "ho avuto una figlia di nome Grimaldina di cui nessuno sa niente, forse dispersa [...] in qualche collinare paese di questa verde e nera (come sa il mio amico Franco Zangrilli) terra di Ciociaria" (G, 72-73; il genitore che ricerca il figlio diviene un *topos* letterario dalla *Bibbia* in poi, e riscritto in svariate opere di Bonaviri quale *L'isola amorosa*). Anche l'ospedale è fonte di gioia per chi vi riacquista la salute e vi nasce, e di dolore per chi vi opera e vi perde la vita; la stessa cosa si dica dei loro familiari. Insomma Bonaviri non può non considerarsi un figlio adottivo che verso la madre terra della Ciociaria sente amore e odio, tanti sentimenti conflittuali e contraddittori, che secondo Freud non sono diversi da quelli che si vivono nei riguardi della madre biologica.

L'umorismo di Bonaviri sa farsi persino caricaturale, scherzoso, ed ilare, come era accaduto nella *Beffaria*, quando realizza certi personaggi strambi, ma tutti portavoce di profonde e vissute filosofie. L'infermiere Raniero (Marcocchia) sostiene che gli animali ragionano con logica diversa e migliore di quella degli uomini: "Diversi animali ho, e frequento, nella mia campagna di Ferentino. Seguendoli, e studiandoli senza volerlo, mi par che pensano ma in modo diverso da noi, cioè in modo breve, lineare, senza creare guazzabugli di pensamenti come facciamo noi" (G, 28). È l'altra parte della coscienza scissa di Michele(-Bonaviri). Essa lo richiama costantemente o lo ammonisce, per articolare una critica sociale, specie alla burocrazia delle istituzioni della "Azienda Sanitaria", e per dirgli pure di mandare via

don Chisciotte e Sancio perché per lui non sono altro che due viandanti buffoni e folli: “Dottor Michele Rizzo, hai fatto male ad informare di troppe cose questi due buffi uomini [...] Su tua richiesta facciamoli ricoverare nel manicomio” (G, 33, 50). I discorsi dell’infermiere conducono l’umorismo bonaviriano a tingersi ora del comico ora della burla ora della satira, e a svilupparsi sulla falsariga di quello di Pirandello, come quando ritrae le stramberie dei due cavalieri che sono sintomatiche di profonda saggezza, inscrivendovi l’idea che i veri pazzi sono gli abitanti del frusinate, di questo micro-macro mondo.

Più i due cavalieri si familiarizzano con l’ambiente ospedaliero e con il territorio frusinate più si rendono conto che esso è uno spazio postmoderno maledetto dove si espia il dolore, un lazzaretto pieno di miserie e di orrori, come avverte la presenza di un coro di bambini extracomunitari, diseredati, affamati, mal vestiti, ma che portano “vere ciocce per scarpe” e che si nutrono di cibi tipicamente ciociarati come “la minestra di cavoli”, grazie alla bontà di Raniero: “Bambinelli miei, venite la minestra è pronta” (G, 54). In questo lazzaretto parecchie creature, incluso Raniero che vi opera quasi a mo’ di Fra Cristoforo, sviluppano il *pathos* della distanza, anche per gli abbondanti odori di muffa, di rifiuti, di malattie, di morte. Con intento di evaderne, il coro dei bambini fa l’offerta di accompagnare i due paladini per i luoghi meravigliosi della Ciociaria (“dopo aver[vi] condotto a Guarcino, e avere attraversato boschi di pini e querce, [vi] porteremo per i monti di Campocatino su un gran balzo dov’è bianca la neve e di là con un salto... con un salto” G, 36), per una Ciociaria emblema del giardino paradisiaco e da dove si accede al Paradiso (“vorremo portar te, Michele e questi due tipi buffi, nel nostro Paradiso” G, 54), per una Ciociaria dimorata da gente superstiziosa e di fede, e da Gesù (“In quel luogo celeste [...], la Cività di Arpino con le sue mura ciclopiche [...], in alto vi troneggia Gesù” G, 55), e per una Ciociaria riscritta come signora Sicilia della gastronomia e dell’arte dolciaria: “faremo impastare alle donne di Arpino un pupo somigliante al dottor Michele, tutto cioccolato e granita al limone e al succo di fichidindia. Raniero sarà fatto a frutta di candita, e don Chisciotte di trafilati di pane mischiato a torrone e a miele” (G, 55). Una Ciociaria sicilianizzata che tuttavia ricorre nell’*opus* dell’autore con altri lineamenti e sembianze (cfr. ad es. *Lip to lip*). A volte lo scrittore sembra spingere al massimo la ri-scrittura della mistione, anche per cogliere l’abisso che lo separa dalle generazioni che vede crescere in una Ciociaria americanizzata (ad es. *Il dottor Bilob*).

Forse la raffigurazione magica che il coro dei bambini fa della Ciociaria ed altre scoperte incantevoli che si fanno dell’ambiente motivano don Chisciotte a suggerire che il suo scudiere diventi il “Re di Frosinone”. Ma qui Bonaviri riscrive motivi dell’opera cervantina – Sancio governatore dell’isola Barattaria e più saggio del suo padrone –, per condurre all’estremo i giuochi paradossali e per continuare a parodiare la realtà, opulenta e malvagia, del regno postmoderno di Frosinone:

DON CHISCIOTTE: O Sancio, fedelissimo scudiero, promettendoti di farti Re di Frosinone, dimmi: vedo bene yo? È fiume d’oro? O stravedo stravedendo?

SANCIO: Sì, è d’oro quel rio. Vossignoria Illustrissima. Ma penso che siamo in un luogo incantato. Qui l’incantesimo scorre dovunque. Mio Señor, rinuncio al reame di Frosinone né di esta città voglio essere Re, ma noi dobbiamo andar vita, escapar da questo luogo [...]

DON CHISCIOTTE: Ma dimmi, o Sancio, tu che per me sei già Re di Frosinone, quegli esseri che proni proni bevono quest’acqua a boccate piene, che bestie sono? Maiali? O serpenti riuniti in spire? O sono uomini mutati in sciacalli? (G, 61-62).

La triste avventura dei due cavalieri si approfondisce quando Michele, assumendo il ruolo della guida, che ricorda il Virgilio di Dante nel regno dell'*Inferno*, li accompagna, illustrando e commentando, per i meandri dell'ospedale. Così Bonaviri riscrive l'archetipo del labirinto, con corsie tortuose, ombrose, oscure, con corridoi dilungati e sterminati, che si aprono e si imbucano in altri corridoi, che hanno tante finestre e porte, che si restringono portando in pertugi e scalinate che vanno in giù. In molti aspetti è una discesa arieggiante a quella dell'eroe classico nelle viscere del sottosuolo. Nei piani bassi dell'ospedale Michele fa da guardia a un segretissimo laboratorio, in cui vengono ricoverati individui morenti, bambini nati morti, feti abortiti, e con i quali si fanno esperimenti di trapianti di organi e di clonazione delle parti del corpo. Ma qui scatta la demistificazione della società capitalistica (e consumistica) che è ideale per i ricchi e per i potenti, dai politici agli industriali, a "chi della mafia fa principio di vita" (G, 62), dato che solo essi possono permettersi di avere ciò che offre la scienza, di ottenere e comprare tutto (finanche la giustizia: cfr. ancora *Lip to Lip*):

MICHELE: Oggi, o caballero, la medicina è andata assai avanti. Se un politico, o un trafficante di droga, o artista rinomato, metti un miliardar cantante [...], – seppure tutti prestì cadranno nell'oblio – ha il fegato malato, si può trapiantarlo, pagando lui grossi denari sonanti, con un altro fegato sano. E altri organi ancora si possono trapiantare estraendoli da questi bambini [...] Da questi bimbi morti saranno tratti frammenti corporali, che noi chiamiamo gruppi di cellule [...] Si riproduce, si riproduce, si riproduce (G, 48-49).

Inoltre il sotterraneo dell'ospedale di Frosinone si rivela, oltre a uno sconfinato spazio cimiteriale, il regno del mistero, della magia, dell'incantesimo, che fa rimanere sbalorditi e spaventati i visitatori, specialmente don Chisciotte che scopre un fiume straripante di ogni immaginabile stupefacente. Insomma è un sottosuolo che fa da scudo, protegge e ripara chi si trasporta in mondi fantastici facendo uso di stupefacenti. Grazie all'afflato di Bonaviri, che riscrivendo innesta il reale nel fantastico, di nuovo Frosinone diventa l'emblema delle "città del mondo" piagate da tantissimi problemi, di cui è esemplare quello della droga:

DON CHISCIOTTE O figlio di Miguel, quanti piedi sottoterra ci troviamo? Siamo in un abisso luccicante [...] Dimmi, è il tuo enfermero che fa tutte queste magie che ottendono la mente? [...] Ma cos'è, figliuol mio, cos'è quella polvere che scorre sul fiume? [...]

MICHELE Cos'è cos'è cos'è? Gran cavaliere, è droga, eroina, polvere di morfina, ecstasy, pyotl, hascisch... Scorre tranquilla tranquilla (G, 63, 65).

Ma più Don Chisciotte esprime il desiderio di risalire su e quindi di uscire da questo baratro, più esso si rivela un'abitazione di infermieri e scienziati maghi, stregoni, mistagoghi, negromanti. Il capo dei maghi è "Il Vecchio Biomedico", un'altra immagine distorta di Bonaviri, che gestisce un centro chimico-biologico di ricerca, che vive in funzione della sua professione, pur sapendo che essa schiavizza e fossilizza in una prigione di intollerabile solitudine, e che argomentando infuria il cavaliere dalla "triste figura", soprattutto quando Bonaviri getta luce sul dualistico motivo pirandelliano persona-personaggio (ad es. *Sei personaggi in cerca d'autore*):

IL VECCHIO BIOMEDICO: Quaggiù vivo come Prometeo incatenato, sono diventato un uomo-lombrico... Di sicuro so che presto, o buon cavaliere sognatore, gli uomini muteranno negli organi e nella mente [...] Molti stravolgimenti avrà la loro natura biologica. Io con i miei studi inseguo il sogno [...] Ormai estraggo le anime dei succhiatori d'oro. Sono essenze piccolissime, quasi invisibili, mucillaginose. Essendo tu, come mi par di capire, un fantasma che viene fuori dal libro di Andrea da Barberino, difficilmente puoi capire che queste essenze pesano milionesimi di milionesimi di grammo [...]

DON CHISCIOTTE: Mago, senti sibilare questa spada? Sono un essere vivente, come te, non aduso a raccogliere anime di scarabei, o di serpi – assieme al mio scudiero andiamo in cerca della Bontà e della Virtù (G, 73).

Poi Bonaviri inizia a preparare un'azione molto simbolica della fuga da Frosinone-labirinto, e non solo da parte dei cavalieri erranti, facendo parlare Raniero delle proprie scarpe e di quelle comprate da Michele.

La poetica della riscrittura di Bonaviri di opera in opera si dirama, si rinnova, e si arricchisce di un ampio ventaglio di elementi della mitologia personale e della mitologia di civiltà disparate, lontane e vicine, attenendosi a un rigoroso procedimento mitopoietico di ibridazione e di *pastiche*. E dispiega, oltre ai narcisismi, un'ossessione che predilige particolari mitemi, figure, filosofie. Basterebbe pensare a come in *Notti sull'altura* e in *Martedina* si riscrivano cognizioni scientifiche della fisica einsteiniana per parlare di questioni metafisiche, riguardanti soprattutto la trama del tempo e il mistero della morte. O basterebbe pensare a come in parecchie poesie e racconti si riscrivono i temi biblico-religiosi (ad es. *O corpo sospirato, Il dire celeste, Ghigò*). Infatti nei racconti bonaviriani è impressionante la riscrittura mitico-fiabesca che si fa dell'icona cristologica, di un Cristo emblematico della commistione di culture e di epoche disparate, dell'io che mentre va in cerca di se stesso, svela una pluralità di maschere. Lo evidenziano un bel gruppetto di racconti. In "Gesù a Frosinone" il protagonista appare un personaggio misterioso. Egli indossa la "maschera nuda" del ciociaro ed è un vecchio saggio che, assieme ad alcuni apostoli (Giovanni, Luca, Matteo, Pietro), va vagabondando per le contrade non della Palestina ma della provincia ciociara dei nostri giorni postmoderni. Essendo gli spazi ciociari invasi dall'inquinamento delle auto ed anche della fuliggine dei gas bruciati dai forni e dalle macchine industriali, questi vagabondi però non si sanno spiegare come tutta l'atmosfera assuma "il colore grigio-cenere", né come l'attuale realtà sia diversa da quella "antica" della loro provenienza, "dove tutto era silenzio, e, appena giorno, si vedevano allodole e contadini in mezzo all'ondeggianti grano" (I, 191-193). Dopo secoli di cammino e di vagabondaggio, sono approdati in questi spazi ciociari, ci si sentono ormai a casa percorrendoli da un punto all'altro e finanche con contentezza. Nel frattempo quella di Gesù si rivela una coscienza filosofica abile nel discutere i meccanismi della problematica del tempo: "Ognuno di noi ha un suo tempo. Ci sono migliaia di tempi nel mondo [... Il tempo] è una spada infuocata" (I, 196). E possiede profonda consapevolezza dell'invecchiamento del proprio corpo. In sostanza, questo Gesù postmoderno appare molto stanco, povero, decadente, privo anche della forza di far miracoli. Con i suoi apostoli finisce all'ospedale di Frosinone forse per ricoverarsi o per ripararsi dal gran freddo che si sente. Vengono ben accolti e rifocillati dal portiere Marcello Turriziani, uno spirito di nobile ciociaro discendente della "casata dei Torrigiani". Poco dopo si ritrovano nel reparto pediatrico, dove una giovane donna, assistita dai medici e dal marito, sta partorendo. Nasce un Gianluigi che fa rinascere e ringiovanire questo vecchissimo Gesù, restituendogli persino il potere di

fare i miracoli. La componente fiabesca, efficacissima nel trasformare gli eventi autobiografici (la nascita del primo nipotino), culmina quando Gesù con un miracolo fa rinascere una Frosinone primaverile da una Frosinone autunnale: “Fuori, il portiere, stupito, e, affacciati alle finestre, monachelle, medici e giovani malate in vestaglia fiorata, videro sul collicello vicino il pino risuonar di uccelli, gli oleandri e i tigli fioriti. Se si guardava bene in lontananza, dalla parte opposta, di là dal fiume Cosa, le cui poche acque stranamente erano limpide e piene di pesci, sulle colline, e a vallette, attorno a Frosinone, erano fioriti meli, albicocchi, ciliegi. ‘Ma non era novembre?’ si chiedevano le monachelle che pregavano Dio e Gesù” (I, 198-199).

Nel racconto “Gesù un vecchio uomo bianco” Bonaviri riscrivendo fonde l’immagine del vecchio filosofo Gorgia da Lentini, che parla del non essere, professa la religione del nulla che “esiste di là dal pensiero dell’uomo” (L, 40), con la figura di Gesù della novellistica siciliana che è l’aedo dell’animo dei contadini e degli artigiani, mendicante e girovago che mostra alla gente dove trovare il cibo e fa una moltitudine di miracoli (“la mia infanzia è piena di questo Gesù vecchio stanco” L, 41), venerato anche dalle pietre, dalle piante e dagli animali. La sua religione di fratellanza include anche elementi cosmici, come sottolinea il racconto “Cratete”: “Ma se gli uomini (insieme alle piogge, all’erba inula, ai ciottoli e alle nubi) sono legati alla terra da miliardi di gravitoni – allora, l’ulivo è fratello, il sasso, altrettanto. E tra di loro consuevano il bambino, la nave, la madre e i monti che, se è solstizio estivo, si riverberano nel mare” (L, 24).

Anche nella fiaba “L’innamorata di Gesù” l’immaginazione bonaviriana riscrive il mito religioso, dipingendo un Gesù giovane, “negro e saraceno”, che si innamora della giovane suor Caterina, la quale lo tradisce denunciandolo a Federico II che da tempo lo cerca, senonché la piccola banda di discepoli e seguaci e tutto il popolo “saraceno” di Mineo lo aiuta a fuggire e a nascondersi nell’abisso della luna. Ci si trova quindi davanti ad un intreccio di icone, di tropi, di miti popolari, di eventi letterari e storici, ad un mondo di religiosità laica, esoterica, di quelle forze occulte, arcane, che nell’universo bonaviriano muovono l’anima individuale e quella universale.

Il narratore e protagonista autobiografico del racconto “La bicicletta abissina ovvero come cercai Dio” dice che queste forze occulte erano oggetto della sua ricerca fin dall’infanzia: “desiderio di ricercare il principio del mondo, il seme da cui ogni cosa era nata e nasce [...] pensavo ad un Dio che era presente, in miliardi e miliardi di vibrazioni [...], ossia pensavo ad un Dio che vibrava nell’azoto delle stelle, che poi seppi essere chiamato [...] Pensavo che un centro (stando oggi alla teoria di De Sinner-Einstein che vuole finito l’universo) del cosmo doveva esserci, ossia un Uovo centrale che era Dio come radioattivo centro di pensiero che si espandeva” (L, 48-49).

Il Dio-Cristo di Bonaviri (che in varie occasioni ha confessato di non essere credente) è un dio in evoluzione cosmica, “Uno”, “Uovo”, “Centro” da cui scaturisce ogni sorta di vita, punto nero da cui deflagra il *big bang*, e persino nella fiaba folclorica conserva queste caratteristiche cosmiche: in “Cratete”, il “Signor Allah fece l’acqua e la ingrandì a dismisura, ma, ucciso dai figli, le sue membra furono disperse, furono particole d’acqua; e se tu senti il mare, ascolti il lamento di Allah” (L, 17). Anche nel racconto autobiografico “L’apostolo Minimo” si incontra un Dio-Cristo che si manifesta in ogni particella dell’universo e si rivela in tante forme:

Iddio ti chiama, ti vuole fare respirare l’aria che ha odor di bosco su cui soffia il vento austero [...] Tu dunque, o mio Dio onnipotente, o Ruotante Natura, che hai dato vita al

mio corpo unendolo in una incomparabile simmetria di carne alle sue ombre, bello nel suo aspetto, infondendogli tutti gli istinti di conservazione, attraversandolo col tuo alito come attraversi la distesa delle acque o già morti deserti, tu vuoi che per mezzo del mio corpo ti esalti, ti lodi, che canti il tuo Altissimo Nome (L, 105-108).

In Bonaviri il senso della “religione panica” nasce con la riscrittura che rivitalizza e dà nuova vita a tutto un repertorio di miti scientifici, letterari e religiosi, del mondo antico e moderno, e ai volti cangianti e metamorfici di Cristo. E nelle *Novelle saracene* (in cui Bonaviri riscrive le fiabe che la madre narrava a lui e agli altri figli, per l'autore un “decameron vivente”; fiabe che fanno parte del ricchissimo patrimonio della tradizionale narrazione orale della Sicilia, spesso riscritta da scrittori siciliani, come hanno fatto anche Pirandello e Sciascia) Gesù svolge un ruolo tipico, e se in certe fiabe appare ora attore ora spettatore, in altre si contende la parte di protagonista con la madre o con Giufà. Un Giufà che, in un gioco di riscrittura umoristica, ne diventa la proiezione, il doppio, il sosia, e finanche la faccia opposta e contrastante. E si ha perfino un Cristo e un Giufà che recuperano il mitologema del figlio non ideale.

In “Gesù e Giufà” sono raffigurati due immagini di madri addolorate. Maria, la madre di Gesù, che avendolo abbandonato alla nascita in una grotta per vergogna di non conoscere l'uomo con cui lo ha concepito, dapprima lo ricerca disperatamente, poi, ritrovatolo, perseguitato da Federico II, lo deve affidare malato alle cure della sorella Maddalena. Maddalena si addolora costantemente per le stramberie del figlio Giufà, e per dover fare da madre anche al nipote Gesù, colpito dalla malattia e dalla persecuzione del re cristiano Federico.

Nella “Morte di Gesù” la madre addolorata si trova di fronte all'ultima prova, quella dell'uccisione del figlio. Gesù è arrestato, insieme a Giufà ed a Orlando, dalle guardie di Federico II. Maria corre da lui: “Figlio di nera fronte, / mia bellezza in ardore, / oh, chi ti tortura e affligge?”. Nella chiusura del racconto, non solo le tre Marie, ma tutto il coro delle “madri saracene” piange la perdita dei figli, rappresentati dalla triade Gesù, Giufà e Orlando. Solo in rare occasioni, come nella “Resurrezione di Giufà” in cui Giufà libera le madri dall'oppressione di Federico II ed esse lo fanno Re di Minaw (Mineo), all'immagine della madre sventurata si alterna quella non aliena alla visione cristiana della madre. Ma la figura che prevale in tutta la raccolta è quella della madre vittima dell'umana cattiveria. E in queste fiabe la “madre chiesa” è una matrigna che attraverso i suoi ministri si serve di Federico per perseguitare la controchiesa formata dalla piccola comunità “saracena” di Gesù, dei suoi familiari, dei suoi compagni e dei fedeli, le cui azioni possiedono un candore evangelico francescano. Al Papa ad esempio non piacque l'idea che Gesù avesse formato una banda e andasse suonando per rallegrare la triste gente di Minaw, “pensò di chiamare re Federico” e di fare arrestare Gesù, e così “venne l'esercito dei normanni, cavalli, cavalieri in spada a schioppo tonante. La nostra isola ne fu ingombrata, tremò il terreno” (N, 38-39).

Nella “Ragazza bianca detta Maria” la madre di Gesù, avendo rifiutato di accettare come sposo il figlio del re Erode ed essendo stata condannata a morte con i genitori, sparisce con loro in una striscia di fumo: “Tutti si spaventarono sapendo che Maria è madre di Gesù. I cavalieri restarono con le spade alzate, il carnefice boia cadde morto sul palco. Il popolo credente, e fedele e religioso, se ne andò sperso per il mondo” (N, 92).

Nella “Luna di Gesù” questi respinge il coro delle madri, ma si tratta di una ostilità molto ambigua. Il bisogno del figlio di distaccarsi dalla madre è tanto grande quanto quello di rimanere unito a lei per tutta la vita. E attraverso una riscrittura che

inventa estrapolando dalla tradizione, l'intreccio delle *Novelle saracene* è teso a rappresentare il mondo materno relazionato alla prole. Nella "Luna di Gesù", attraverso Gesù che racconta alle madri saracene l'origine del cosmo, Bonaviri suggerisce che tutto nasce dai semi femminili: l'aria, il tempo, Dio stesso ("Dio-femmina"), la "grande madre" da cui ha origine l'essere. In ogni racconto poi ricorre l'immagine della madre protettrice, consigliera, guida, e disposta a soccorrere alle necessità.

L'immaginazione fiabesca di Bonaviri si scapriccia a riscrivere anche il mito della madre non biologica. Nel "Fratello di Gesù" Maria, oltre ad essere la madre biologica di un Gesù concepito misticamente, e di Giovannipaolo per avere sposato mastro Antonio, diventa anche matrigna di due figli di mastro Antonio, Salvatore e Pina: "Quella poveretta, Maria di Gesù, voleva bene ai due bambini, li trattava come madre che porge la mammella, e li protegge dalla notte nera" (N, 72). Ed i figliastri corrispondono meravigliosamente alle sue cure. Altre volte è madre adottiva. Mentre una mugnaia trova i figli adottivi, una Regina compra e adotta un figlio e ne diventa una madre un po' troppo possessiva, per cui quando una fanciulla lo chiede per marito la Regina non è disposta a staccarsene e permette che dorma con la sposa solo dopo avergli somministrato dell'oppio che lo fa navigare "sulle acque del sonno". Solo più tardi cambia il sentimento possessivo della Regina e da madre protettrice diventa una suocera buona. Cattiva rimane invece la suocera dei "Gemelli bianchi come gigli". "La strega maga Zebaide", non avendo approvato il matrimonio del figlio Giuseppe con Proserpia, appena Giuseppe abbandona la casa per andare a combattere assieme ad altri paladini e lascia la moglie incinta, prepara contro la nuora un oscuro ordire. Poco dopo il parto Zebaide, con l'aiuto della levatrice, fa sparire i due bambini e quando la madre chiede di vederli, la suocera le dice che ha partorito due agnelli. Zebaide fa sapere al figlio lontano che la moglie ha partorito due agnelli, e dà ordine al servo di far perire i neonati. Alla fine però il figlio divenuto re scopre la verità e ordina la morte della madre. Uno sviluppo, questo del figlio che uccide una madre o una matrigna, che, secondo alcuni studiosi, è "rarissimo" nel mondo delle fiabe.

La poetica della riscrittura permette a Bonaviri sia di realizzare una versione inedita di vari generi di storie della tradizione occidentale, sia di dare un'impronta originale ai *cliché*, ai luoghi comuni, e agli archetipi rifatti di epoca in epoca. Ed ecco che nelle *Novelle saracene* si ha un'altra variante della figura dell'animale-madre, che possiede le qualità materne della nutrice e protettrice, come la pecora che nutre Gesù e la mucca il cui latte viene a significare anche un nutrimento spirituale: "ogni due giorni veniva una mucca che capiva la parlata degli uomini", s'avvicinava a Caterina e le offriva le "mammelle piene" (N, 95); del mito di Pigmalione che si innamora della statua che scolpisce, ossia della sua creazione, come fa notare "L'innamorato di miele" in cui la vergine Granata di diciassette anni dà vita, prima con "un quintale di zucchero, un quintale di miele, un quintale di farina" e poi con un soffio che rievoca la creazione adamica, a un suo innamorato, Sion, secondo i propri principi e i propri sentimenti, a un suo innamorato simbolo della *creazione* di qualcosa che è tutto ideale, platonico e perfetto:

Il padre chiese: "Che devi fare, figlia mia?"

"A te lo dico, a te perché sei mio padre. Mi voglio creare un marito con le mie mani, impastando" [...]

Quella ragazza cortese cercava il suo stesso pensiero. Passò il tempo detto, e solo allora fu pronto il giovane zito secondo il sentimento di Granata. Mise quel giovane fatto di zucchero, miele e farina ad asciugare al sole. Ricantavano gli uccelli-passeri,

tutto il paese ne era pieno. La ragazza soffiò fiato in bocca a quell'innamorato, quello da un pupo diventò azzurro splendente giovane; [...] (N, 11, 112).

Ma vi troviamo anche una variante della fiaba di Cenerentola proveniente dal mondo popolare siciliano, a cominciare dal titolo, "Pelosetta". Il racconto si incentra sui rapporti tra la serva Pelosetta e Ruggiero, il figlio mondano di Re Carlo di Sicilia, e tra Pelosetta e la madre morta. Pelosetta è un nucleo di istinti materni, è la madre senza figli, associata all'ambiente del focolare, il cui simbolo materno per eccellenza è la cenere. La madre di lei è una specie di madonna che viene dall'altro mondo per aiutare la figlia derelitta. Intimo è il rapporto simbolico tra la madre morta e le ceneri in mezzo a cui vive Pelosetta.

Anche l'archetipo del viaggio è riscritto dall'autore con sensibilità d'estro neofantastico. Di solito va verso un punto che è tutti i punti e forma la struttura di quasi tutte le opere bonaviriane. Vuol essere un viaggio che apre altri viaggi. Un viaggio fisico in direzione cronologica e uno spirituale verso il passato; uno che si realizza nello spazio terrestre e uno nello spazio cosmico (*Notti sull'altura, La beffaria, Martedina*); uno che parte da uno spazio fuori dal nostro tempo, si inoltra in esso e poi ne esce di nuovo (*La divina foresta*); e uno che parte dal nostro tempo per andare verso un passato tanto arcano da contenere elementi futuristici (*L'isola amorosa*). Essenzialmente però i viaggi bonaviriani si muovono nei labirinti interiori dell'uomo. Il viaggio del *Dormiveglia* riprende alcuni tipi di questi itinerari, cambiandoli, mandandoli in varie direzioni e con l'uso di vari mezzi di trasporto, facendovi partecipare un gruppo svariato di personaggi, filosofi, cosmologi, psicologi, psichiatri, scienziati e medici per lo più della mente, che discutono i principi del "presogno". Quindi ancora un viaggio che, mentre è segno d'inquietudine, è anche ricerca di conoscenza e di arricchimento spirituale, come accade in *Il dormiveglia* ("viaggiare è un bene"; "chi viaggia, accresce se stesso") (Bonaviri, 1988b, pp. 112, 123), concepito come un sogno, inizia un pomeriggio d'agosto a Mineo, epicentro del cosmo. Mineo viene vagheggiata come un luogo di riposo, di abbandono, di armonia, di rifugio dalle assurdità dell'esistenza, luogo mitico, di fiaba e di magia, anche se recuperato frequentemente attraverso la descrizione, apparentemente realistica, di tradizioni, abitudini, fatti, paesaggi ricchi di animali, voci, silenzi, sole e vento, colori e calura, acqua e siccità, erbe e piante, giardini di agrumi, personaggi simboli di una mitologia popolare e di una sapienza millenaria, agreste e scientifica insieme. È un po' come la Mineo di *Dolcissimo*, fondata dal "re siculo Ducezio", distrutta più volte dai terremoti e ora dall'emigrazione, dall'industrializzazione, dal turismo. Bonaviri vi si sente legato visceralmente e parla con profondo amore e nostalgia della vita primitiva che vi aveva goduto e che ormai è scomparsa. Ma questa volta Mineo è il palcoscenico del sogno, i suoi abitanti si abbandonano all'esperienza di sogni diversi, seguono chimere, da quegli artisti che sono. Sebbene la presentazione dell'ambiente primordiale di Mineo domini l'apertura dell'opera, il mondo natale non è mai abbandonato durante il viaggio; esso riappare ossessivamente, ora nel sogno ora attraverso la memoria, e si può intravedere nella rappresentazione di vari luoghi di approdo, che sono i momenti migliori della narrazione, anche perché l'immaginazione bonaviriana, contaminando le cose come aveva fatto in altre opere, li inserisce in una dimensione fantastico-surrealistica. Anche quando Bonaviri presenta una vera e propria teorizzazione nei riguardi del sogno secondo interessi filosofici, biologici e psicanalitici, la sua penna riscrivendo lo rivela uno straordinario *mythmaker*.

Riferimenti bibliografici:

- Bonaviri, G. (1980). G. Bonaviri, *Novelle saracene*. Milano: Rizzoli.
- (1988a). *Lip to lip*. Lecce: Piero Manni.
- (1988b). *Il dormiveglia*. Milano: Mondadori.
- (1998). *L'infinito lunare*. Milano: Mondadori.
- (2000). *Il giovin medico e don Chisciotte*. In Id., *Idòla. Uno. Antologia* (pp. 35-87). Palermo: Novecento.
- McHale, B. (2015). What was postmodernism?. In Id., *The Cambridge Introduction to Postmodernism* (pp. 1-7). Cambridge: Cambridge University Press.
- Tabucchi, A. (1992). *Requiem*. Milano: Feltrinelli.
- Zangrilli, F. (1985) *Bonaviri e il mistero cosmico*. Abano Terme: Piovan.
- (1986). *Bonaviri e il tempo*. Catania: Marino.
- (1987). *Il fior del ficodindia. Saggio su Bonaviri*. Catania: La Cantinella.
- (1996). *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*. Torino: SEI.
- (1998). *Sicilia isola-cosmo. Conversazione con G. Bonaviri*. Ravenna: Longo.
- (2008a). *Pirandello Postmoderno?* Firenze: Polistampa.
- (2008b). *Luoghi dell'anima. Saggi su Giuseppe Bonaviri*. San Cesario di Lecce: Manni.
- (2014a). *L'inferno dell'informazione. Il giornalismo nel romanzo postmoderno*. Napoli: Homo Scrivens.
- (2014b). *Oriana Fallaci e così sia. Uno scrittore postmoderno*. Pisa: Felici.
- (2015). *Dietro la maschera della scrittura Antonio Tabucchi*. Firenze: Polistampa.