

 This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0

**Francesco Benozzo**

### **La Terra dei Morti di Thomas Kinsella come spazio primordiale di un nuovo immaginario**

**Abstract I:** Tra le numerose opere poetiche di Thomas Kinsella, *Notes from the Land of the Dead*, del 1973, appare quella più legata agli elementi del paesaggio fisico. In questo saggio si provano a percorrere alcune strategie cognitive e percettive che consentono al poeta irlandese di farsi interprete, attraverso di esso, di un immaginario per la rifondazione poetica del mondo, all'interno di quella che ho recentemente definito come *world poetry*.

**Abstract II:** Among the various poetic works by Thomas Kinsella, *Notes from the Land of the Dead* (1973) appears the one which is more concerned with the elements of physical landscape. This article aims to point out a few cognitive and perceptive strategies, which consent the Irish poet to become an interpreter of a new imagination able to re-found the world in poetical terms, in the frame of what I have recently defined as *world poetry*.

**Keywords:** Thomas Kinsella, *world poetry*, tradizioni irlandesi, rifondazione poetica del mondo, nuovo immaginario.

In un recente saggio ho cercato di teorizzare e definire una *world poetry*, in opposizione a una *world literature* concepita da sempre, direi senza eccezioni, come romanzo-centrica (Benozzo 2021c). Ritengo indispensabile riassumere qui i punti cruciali del mio ragionamento, poiché è precisamente in questo contesto che va a mio parere collocata l'opera poetica di Thomas Kinsella.

Partendo dall'idea di *world philology* teorizzata da Pollok (2015) – per il quale la “filologia del mondo” non è riducibile a una filologia comparata che schiera i metodi delle filologie nazionali e li applica alle diverse letterature, ma è una filologia del linguaggio della letteratura concepito come sistema autonomo e molteplice di segni, forme, strategie narrative – credo che si possa pensare a una *world poetry* come a un insieme di testi che utilizzano i versi all'interno di un riconoscibile sistema comunicativo-espressivo, e che sono caratterizzati non tanto da uno stile o da alcune tematiche, ma da un fondale comune e riconoscibile. In questo senso, mi pare produttivo addentrarsi nell'immagine dell'arcipelago: come le isole di uno stesso arcipelago appartengono a un sistema complesso ma distinguibile, a un paesaggio variegato ma unitario, così si può tentare di comprendere la *world poetry* come un sistema cognitivo-espressivo utilizzato per raccontare e decifrare la realtà nelle sue più articolate sfaccettature. Non tutta la poesia può rientrare in questo canone, così come non tutte le isole

fanno parte di uno stesso arcipelago. Per cartografare questo arcipelago possibile e giungere a una sua descrizione organica, si possono affrontare diversi ordini di problemi, per i quali rimando al mio saggio citato all'inizio: in questa sede mi soffermo brevemente sul problema della forma e su quello delle tematiche.

In ambito poetico l'aspetto formale è più che mai legato all'idea di canone. La cosa risulta evidente se pensiamo al Medioevo, dove è dimostrabile come proprio la metrica inaugurata dai trovatori occitani (secoli XII-XIII) – poeti-cantautori a loro modo “globali” (Benozzo 2009) – sia stata il primo veicolo di tematiche, concezioni e riflessioni che hanno portato ad esempio alla nascita, in Italia, dell'endecasillabo e delle strutture strofiche ad esso associate. La traducibilità, e dunque la diffusione, di un testo poetico ha sempre il primo ostacolo della forma e della sua “viscosità perdurante” (Vegliante 2018). Ogni tradizione poetica è caratterizzata da precisi vincoli formali, e qui si pone una prima domanda sostanziale: si deve pensare a una specifica qualità formale quando si cerca di definire cosa sia la *world poetry*?

Per fare un esempio contemporaneo, possiamo comparare gli effetti di una traduzione in diverse lingue di uno scrittore come Cormac McCarthy e di un poeta come Derek Walcott. La traduzione dei romanzi di McCarthy agisce prevalentemente sui contenuti, i quali in questo modo entrano a fare parte dell'immaginario di altri scrittori (celeberrimo il caso de *La strada – The Road* – del 2006, che ha dato vita, anche in Italia, a una vena distopica e post-apocalittica di qualità non sempre altissima), mentre la traduzione di Walcott costringe a un ripensamento del concetto di verso nei diversi contesti linguistici, andando al di là – o ponendosi a monte – dei cosiddetti contenuti: l'epica contemporanea del poeta santaluciano è infatti, prima ancora che una questione di storie, una faccenda legata al recupero del verso narrativo orale tipico della poesia arcaica. Un caso emblematico è rappresentato dal suo *Omeros* del 1990 (Puggioni 2016), che ha ancora poche corrispondenze nell'occidente europeo (Andreotti *et al.* 2019).

Pensiamo a molta della poesia italiana post-montaliana: una tradizione nella quale la forma è diventata un elemento ossessivo, caratterizzante, peculiare, veicolo di un'idea di letteratura imperniata sull'intertestualità, sul citazionismo, sul sovrasenso svelato da impliciti e quasi sempre criptici ipotesti. Si deve affermare che la sua prima essenza è l'intraducibilità.

Idealmente, al contrario, si potrebbe definire la *world poetry* come una poesia traducibile in qualsiasi lingua, senza che se ne perdano le caratteristiche formali-tematiche. Le isole che compongono l'arcipelago della *world poetry*, cioè, non sono identificabili in base al semplice fatto di essere note, ignote o poco note, ma sono necessariamente caratterizzate da una forma che resta riconoscibile per i lettori che vi si imbattono giungendo da tradizioni linguistiche e culturali diverse. La complessità formale della poesia, cioè, non costituisce un ostacolo ma un viatico, che eccede ogni idioma e ogni discorso.

Riflettendo sulle tematiche, la domanda da porsi è: esistono dei contenuti che possano essere indicati allo scopo di individuare le caratteristiche dell'arcipelago della *world poetry*? Questa domanda è tutt'altro che oziosa, se si pensa che per definire il concetto di *world literature* si è di recente proposto di considerare tale, ad esempio, la letteratura che si occupa di temi globali quali il cambiamento climatico (Wenzel 2019). È insomma necessario pensare

a tematiche globali (quali l'Antropocene, le migrazioni, il terrorismo internazionale, le vere o presunte pandemie planetarie) per parlare di *world poetry*?

Poiché la poesia, anche in virtù di quanto detto in precedenza, non si caratterizza come forma espressiva in quanto connotata da specifici ambiti contenutistici, sembrerebbe riduttivo costringerla in una gabbia semantica di qualche tipo. Le trasformazioni sociali, anche quelle su scala globale, si evolvono e mutano di continuo per definizione, e una poesia che si concentri su di esse entrandovi in una forma di dialogo strutturale corre sempre il rischio di diventare a sua volta datata, di perdere la sua qualità che ho definito desclerotizzante. Lo chiarisce bene un grande poeta come Les Murray, che in un'intervista del 2009 così risponde alla domanda "Senti il bisogno di qualcosa che risponda alle condizioni sociali che ci sono adesso rispetto a quelle, per dire, del 1980? O del 1972?":

"Adesso" sarà obsoleto tra vent'anni. Non puoi farne a meno. Poi cerchi di raggiungere un posto fuori dal tempo, ma ce la fai solo poche volte. Ora mi guardo indietro e dico: quello sembrerà datato per un bel po', ma se ci sopravvive potrebbe anche andare bene. Altre poesie che pensi siano episodiche ti potrebbero invece sorprendere e dimostrare che non erano così limitate al loro tempo (Murray 2009).

In un intervento a una tavola rotonda su *La poesia nella società mediatica*, Giancarlo Pontiggia ha ricordato opportunamente, sempre in questa prospettiva, che

la grande poesia, pur nella differenza dei generi, dei fini e dei contesti storici, ha sempre sentito, radicalmente, drammaticamente, l'esigenza di un tempo più nascosto, protetto, assoluto nel senso etimologico del termine, e cioè libero dai pesi della piccola cronaca, dai lamenti dell'io che non sa vedere altro che le proprie miserie, dai luoghi comuni che ogni collettività, inevitabilmente, elabora e impone. Per dire una parola di verità, devi innanzi tutto operare una resistenza nei confronti del reale, delle sue immediate evidenze; trovare un punto che non è esilio dal mondo e dalla storia, ma riparo dalla pressione (oppressione, talvolta) degli eventi, dalla loro insignificanza: un tempo in cui ogni parola sembri scolpita per sempre, sospesa in una sua pronuncia indistruttibile (Pontiggia 2007: 28).

In questa linea di resistenza/dissidenza poetica, vale probabilmente la pena di citare il poeta iraniano Ahmad Shamlou, che si è fatto patrocinatore di una *she 'r-e jahān* ('poesia del mondo'), partendo dalla considerazione che "Éluard e Lorca, Desnos e Neruda, Hikmet e Hughes, Senghor e Michaux" diedero di fatto luogo "a una *world poetry* intesa come patto di impegno dei poeti" per resistere alle conseguenze invasive dei processi messi in atto dalle grandi ideologie politiche prima, e successivamente dalla Guerra Fredda e dalla globalizzazione (Shamlou 1995: 15). Merita una menzione, per il suo slancio verso la leggibilità e la fruizione condivisa, la cosiddetta ecopoesia, per la quale si può citare il *Manifesto dell'ecopoesia* della biologa e poetessa Maria Ivana Trevisani Bach (2019), dove viene introdotto l'acronimo GRACE, da intendersi come *Global, Reparative and Communicative Eco-poetry*. La prima caratteristica dell'ecopoesia è di proporsi come poesia globale:

Nel tempo della comunicazione globale, anche la poesia deve saper comunicare globalmente, deve essere accessibile a tutti, deve essere aperta alle differenti realtà culturali del mondo e condividere e diffondere i valori del suo tempo. L'Ecopoesia si libera dall'isolamento delle chiuse culture letterarie erudite, dalle vecchie mode sibilline delle avanguardie e dalle tradizioni poetiche locali e utilizza una comunicazione poetica semplice e chiara, comprensibile a tutte le culture – quindi anche facilmente traducibile – per diffondersi tra un pubblico sempre più allargato come richiesto dall'UNESCO nel messaggio della Giornata Mondiale della Poesia (*ibid.*).

Con fondamenti epistemologici diversi, nello stesso solco si situano le proposte della Geopoetica (Benozzo & Meschiari 1994; Benozzo, Losi & Meschiari 1996), tra le quali includerei anche quelle del geografo Augustin Berque, quando parla – approfondendo spunti di Glissant (1998) – di “poesia del mondo” (*poesie du monde*) intendendo il dispiegarsi della realtà eco-simbolica dell'abitare umano sulla terra, “che possiamo leggere in parte e consapevolmente nel paesaggio, ma che al contempo si recita a nostra insaputa nel profondo del nostro corpo e nella biosfera” (Berque 2000: 242-243). Berque ha qui in mente un doppio significato: quello di *poiesis* (l'atto del fare) e quello di *poiema* (l'opera fatta). Per usare la terminologia di Heidegger (1976), il territorio dell'essere-nel-mondo è parte della “poesia del mondo” appunto perché è sempre “già qui” (*poiema*) nel suo farsi (*poiesis*). Si tratta, in definitiva, di tentativi di dare forma e voce a quella che si deve considerare la preminenza (antropologica, cognitiva, evolutiva) dello spazio sul tempo (Benozzo 2021a: 64-76).

Di fronte a queste premesse resta tuttavia un dubbio: può la poesia trasformarsi nell'esecuzione di uno spartito di cui si conoscono già le parole, le melodie e soprattutto l'esito? Questa vocazione alla trattazione di tematiche globali non implica anche un livellamento delle voci, trasformandole in megafoni versificati di un pensiero già noto e svelato? (Benozzo 2020).

La *world poetry*, per come la intendo, assomiglia forse di più a una poesia universale che a una poesia globale. In questa prospettiva trovo illuminanti le parole di Derek Walcott sul canone hemingwayano, perché mostrano dall'interno che il canone stesso è sottoposto al proprio decadimento e che nel mondo in rapido cambiamento resteranno le voci universali e non quelle che seguono o si adeguano al cambiamento:

è in corso un disorientamento che sminuisce tantissima letteratura. Poiché l'indigeno, l'esotico, la vittima, il buon selvaggio osserva a sua volta, ricambia lo sguardo, usando un linguaggio in cui le definizioni, i nomi stessi, sono reversibili, a sopravvivere saranno solo i capolavori assoluti della compassione. Se si adotta questo termine di misura, sono pochi i grandi scrittori: solo quelli la cui autorevolezza è universale restano inestimabili. Gli altri, la storia li consegnerà alle proprie ironie (Walcott 2013: 126).

Possiamo arrivare a dire, credo, che il contesto della *world poetry* intesa in una prospettiva arcipelagica non è un contesto già dato, connotato da argomenti e tematiche riconoscibili, ma un contesto sempre in via di definizione, che ricrea e ri-tradiziona costantemente i cosiddetti contenuti.

E arrivo all'opera di Kinsella – poeta che considero come un rappresentante esemplare di questa poesia del mondo – in particolare soffermandomi su *Notes from the Land of the Dead*, del 1973, tradotta in lingua italiana da Chiara De Luca nel 2009 col titolo *Appunti dalla terra dei morti*. L'interesse che questo testo (che io considero un poema unitario e non una raccolta di poesie) ha sempre suscitato in me risiede nel fatto che esso rappresenta ai miei occhi una piccola cosmogonia sospesa tra visione e esplorazione dei luoghi fisici.

Mi soffermo qui su alcune immagini del testo, che propongo di percepire come vere e proprie strategie di inoltramento nello spazio che disvela la stratigrafia del cosmo. La prima è quella del proemio: un serpente uscito dal vuoto che si muove nella bocca del poeta, ne succhia le “triplicate oscurità”, staccando da esse alcuni “volti antichi”, che incominciano a girare e danno forma e vita a un “liquido materno” che cambia le cose continuamente, “affiorando da Dio sa quale fossa”:

A snake out of the void moves in my mouth, sucks  
a triple darkness. A few ancient faces  
detach and begin to circle. Deeper still,  
delicate distinct tissue begins to form,  
hesitate, cease to exist, glitter again,  
dither in and out of a mother liquid  
on the turn, welling up from God knows what hole  
(Kinsella 2009: 13-14).

Mi pare non causale che un conoscitore e studioso di folklore gaelico come Kinsella utilizzi l'immagine del serpente nel proemio di un poema dedicato alla *Terra dei Morti*. Se seguiamo lo schema proposto da Condren (1989), la simbologia del serpente in Irlanda si disloca sulle tre epoche di Eva (sconfitta poi dalla dea Macha, della quale il serpente è un simbolo cruciale), di Brigit e della Vergine Maria: tre epoche rappresentative di una stratigrafia mitologica matriarcale precisa, che ha a che fare con la morte-rinascita di diverse visioni del mondo, perennemente soppiantate – direi meglio predate (nel senso di Benozzo 2014b) – da visioni del mondo successive e in continuo divenire. Di questa ciclica morte e rinascita il serpente è l'incarnazione demiurgica, in modo non troppo diverso da quanto si osserva nelle tradizioni aborigene dell'Australia. Il serpente rimescola gli strati del mondo, fa coincidere le forze telluriche con quelle dell'aria, si aggira sulle soglie invisibili di spazio e tempo.

Come scrive John (1989: 74), parlando, per il serpente di Kinsella, di “archetipo junghiano”,

the uroboric snake is a recurrent presence, reinforced in the limited edition of the latter by Anne Yeats's fine drawings, and imaging circularity and appetite. It appears, in turn, in ancient Irish coils and spirals, Bronze Age passage-graves, or gold artifacts, or early Christian Irish manuscripts, and possesses both distinctively Irish and universal relevance. Such recurrence we might expect, since the coiling snake emerges from the unconscious, our land of the dead, ruled in turn by matriarchal figures.



L'universo che il serpente porta con sé, insomma, è quello arcaico, pre-neolitico, matriarcale della Terra d'Irlanda, di cui esso diventa appunto un'epifania poetica. Si può dire che l'inconscio poetico di Kinsella, in questo senso, è un'ipostasi, palesata da chiare reminiscenze folkloriche, del mondo dei Túatha Dé Danann, il popolo della dea Danu/Donu che abitava l'isola prima dell'arrivo dei Gaeli (Dexter 1990).

L'osservazione non è di poco conto, perché contribuisce a spiegare la presenza, nella seconda parte del poema, della misteriosa Donna Gallina (*Hen Woman*), una creatura che appare al poeta, in una tipica scena di manifestazione dell'animale-guida (Donà 2003), fissandolo intensamente, con qualche reminiscenza – mi pare – dello sguardo di Medusa della Beatrice dantesca, a sua volta intriso di reminiscenze sciamaniche (Benozzo 2010):

it fixed me with its pebble eyes  
 (seeing what mad blur?).  
 A white egg showed in the sphincter;  
 mouth and beak opened together  
 and time stood still.  
 Nothing moved: bird or woman,  
 fumbled or fumbling – locked there  
 (as I must have been) gaping  
 (Kinsella 2009: 26, 28).

Senza dimenticare che la Gallina Rossa è un personaggio tipico delle fiabe irlandesi (Redmond 1899), va qui notato che un centinaio di versi più oltre Kinsella dedica una sezione del poema all'Antenata (*Ancestor*) – inverando l'idea che la presenza femminile del poema è quella primordiale e pre-neolitica della Dea, successivamente relegata, come noto, al ruolo di anziana progenitrice (Alinei 1988) – e la descrive, dando a questo punto per scontata la descrizione precedente della Donna Gallina, con le fattezze di un uccello, “appollaiato” con un “cuore nero”:

I was going up to say something  
 and stopped. Her profile against the curtains  
 was old, and dark like a hunting bird's.  
 It was the way she perched on the high stool,  
 staring into herself, with one fist  
 gripping the side of the barrier around her desk  
 – or her head held by something, from inside.

[...]

Ancestor ... among sweet- and fruit-boxes.  
 her black heart ... was that a sigh?  
 (Kinsella 2009: 52).

E, ancora, nella parte finale del poema, come ultima metamorfosi della Dea, compare la Strega (*Hag*), “accovacciata sull’acqua / col muso proteso verso il nulla”: la creatura psicopompa che conduce il poeta-sciamano al di là del crepuscolo, tra “esili voci nella valle” che si dissolvono nel sangue:

There was a great rock in the sea, where we went down  
 – the Hag: squatting on the water,  
 her muzzle staring up at nothing.  
 A final struggle up rocks and heather,  
 heart and lungs aching,  
 and thin voices in the valley  
 faintly calling, and dissolving one  
 by one in the blood  
 (Kinsella 2009: 86, 88).

È per via della creatura totemica-antenata che il poeta può finalmente comprendere la propria via: “devo ricordare, e riuscire un giorno a spiegare”. Il suo mondo è diventato un groviglio di artigli, capelli, appassimento. Egli ridiventa natura, tornando a essere nudo, riappropriandosi delle prerogative dell’*Homo poeta* (Benozzo 2014a), inoltrandosi in una dimensione primordiale che coincide alla fine con una proposta poetica: l’annientamento di sé stessi, o la propria sublimazione, perdendosi nell’intrico degli elementi del paesaggio:

I must remember  
 and be able some time to explain.  
 There is nothing here for sustenance.  
 Unbroken sleep were best.  
 Hair. Claws. Grey.  
 Naked. Wretch. Wither  
 (Kinsella 2009: 88).

È in questo inoltramento nello spazio fisico e onirico di ciò che lo circonda che Kinsella si manifesta, ai miei occhi, come uno dei pochi autentici “poeti del mondo”. E non è nemmeno un caso che la *world poetry* di cui è portavoce inconsapevole, il “mondo” che egli attraversa e racconta in versi, coincida con un mondo dei morti. Il termine “mondo” indicava infatti in origine la soglia che circondava lo spazio sotterraneo abitato dai morti. Al momento della fondazione di Roma, secondo la leggenda, Romolo scavò un’apertura (latino *mundus*) che metteva in comunicazione il mondo dei vivi con quello dei defunti:

La città antica si fonda sul “mondo” perché gli uomini dimorano nell’apertura che unisce la terra celeste e quella sotterranea, il mondo dei vivi e quello dei morti, il presente e il passato (Agamben 2020).

Nella concezione arcaica è proprio la frontiera tra questi due spazi che orienta le azioni degli uomini, il cui “mondo” e il cui orizzonte confinano con i recessi di Ctonia.

Se l'uomo è dunque, etimologicamente, in quanto abitatore del "mondo", una creatura della soglia, un essere del profondo, la "poesia del mondo" (*world poetry*) può forse essere intesa anche come la parola che esplora e racconta questa dimensione necessaria, che dimora all'intersezione di un principio e di una fine, e che riscatta la rimozione, avvenuta nella modernità, della nostra relazione fondativa con la sfera ctonia e con il suo mistero.

Ho pochi dubbi, in questa prospettiva, che *Notes from the Land of the Dead* sia un poema che vada ascoltato e letto anzitutto come la cartografia di uno spazio primordiale, e che il suo esito più evidente sia la creazione di un nuovo immaginario, il tentativo di una rifondazione poetica del mondo in cui, non certo per caso (Benozzo 2021b), giocano un ruolo cruciale le tradizioni arcaiche con le loro inesauribili possibilità mitopoietiche.

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. 2020. Gaia e Ctonia, <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-gaia-e-ctonia> (consultato il 13/03/2021).
- Alinei, Mario. 1988. Slavic *baba* and other 'old women' in European dialects. A semantic comparison. *Wokol języka. Rozprawy i studia poswiecone pamieci profesora M. Szymczaka*, Wrocław, 41-51.
- Andreotti, Angelo *et al.* 2019. *Come una statua nella nebbia dell'epica. Sull'opera di Francesco Benozzo*. Ferrara: Kolibris.
- Benozzo, Francesco. 2009. *Cartografie occitaniche. Approssimazione alla poesia dei trovatori*. Napoli: Liguori.
- Benozzo, Francesco. 2010. La leggenda della morta pietrificata e la presenza di Beatrice nelle "petrose". Uno scavo di etnofilologia dantesca. *Tenzone*, 11: 105-122.
- Benozzo, Francesco. 2014a. *Homo poeta*. Il segreto sciamanico dell'Eurasia. Francesco Benozzo (a cura di). *Le origini sciamaniche della cultura europea*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 15-20.
- Benozzo, Francesco. 2014b. Credenza preistorica e leggenda agiografica: chi è preda e chi è predatore? (Appunti di epidemiologia culturale sulla storia di San Pellegrino dell'Alpe). F. Benozzo & Marina Montesano (a cura di). *Pellegrinaggi e monachesimo celtico. Dall'Irlanda alle sponde del Mediterraneo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 231-249.
- Benozzo, Francesco. 2020. Poeti che fanno i profeti. Il delirio antropocentrico e i millenarismi della post-estinzione. Francesco Benozzo, *Poesia, scienza, dissidenza. Interviste (2015-2020)*. Bologna: Biblioteca Clueb, 127-136.
- Benozzo, Francesco. 2021a. *Memorie di un filologo complottista*. Lucca: La Vela.
- Benozzo, Francesco. 2021b. Tecniche performative arcaiche nella poesia contemporanea: una riflessione autobiografica. *Oblio*, 12, in stampa.
- Benozzo, Francesco. 2021c. World Poetry. Silvia Albertazzi (a cura di). *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*. Roma: Carocci, 37-56.
- Benozzo, Francesco & Matteo Meschiari. 1994. Scrivere paesaggi. Lettera di due poeti agli autori di fine Novecento. *Intersezioni*, 14: 495-501.
- Benozzo, Francesco, Claudia Losi & Matteo Meschiari. 1996. Lo studio italiano di geopoetica. Manifesto. *Bollettino dello Studio Italiano di Geopoetica*, 1: 5-10.
- Berque, Augustin. 2000. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin.



- Condren, Mary. 1989. *The serpent and the Goddess: Women, Religion and Power in the Celtic Ireland*. San Francisco: Harper Collins.
- Dexter, Miriam Robbins. 1990. Reflections on the Goddess Donu. *The Mankind Quarterly*, 31: 45-61.
- Donà, Carlo. 2003. *Per le vie dell'Altro Mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Glissant, Édouard. 1998. Les poétiques du Chaos-monde. AA. VV. ed. *Du Pays au Tout-monde, écritures d'Édouard Glissant*. Parma: Università degli Studi di Parma, 139-165.
- Heidegger, Martin. 1976. Costruire, abitare, pensare. M. Heidegger, *Saggi e Discorsi*. Milano: Mursia, 96-108.
- John, Brian. 1989. Irelands of the Mind: The Poetry of Thomas Kinsella and Seamus Heaney. *The Canadian Journal of Irish Studies*, 15: 68-92.
- Kinsella, Thomas. 1973. *Notes from the Land of the Dead*. Manchester: Carcanet.
- Kinsella, Thomas. 2009. *Appunti dalla terra dei morti*. Chiara. De Luca (a cura di). Ferrara: Kolibris.
- McCarty, Cormac. 2010 [2006]. *La strada*. Torino: Einaudi.
- Murray, Les. 2009. A Conversation with Les Murray. J. Mark Smith ed. *Image*, 64, <https://imagejournal.org/article/conversation-les-murray> (consultato il 13/03/2021).
- Pollok, Sheldon. 2015. *World Philology*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Pontiggia, Giancarlo. 2007. Lo sguardo archeologico della poesia. *Poesia e spiritualità. Semestrale di cultura transdisciplinare*, 1: 26-29.
- Puggioni, Ilaria. 2016. Potrebbe essere Odisseo nel Mar dei Caraibi: rilettura e riscrittura omerica nell'opera di Derek Walcott. *La letteratura della letteratura. Atti del XV Convegno internazionale della Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria*. Aldo Maria Morace & Alessio Giannanti (a cura di). Pisa: ETS, 551-564.
- Redmond, Philip. 1899. Irish Folklore. The Little Red Hen: A Nursery Tale. *Folklore*, 10: 116-118.
- Shamlu, Ahmad. 1995. *Hamchoun Koucheh-ei Bi-Entenhā*. Tehran: Entesharat-e Negah.
- Trevisani Bach, Ivana M. 2019. Manifesto dell'ecopoesia, <http://www.ivanatrevisani.altervista.org/manifesto.htm> (consultato il 13/03/2021).
- Vegliante, Jean-Charles. 2018. Brevissima riflessione sul perdurare della forma in poesia. *Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, 15: 45-50.
- Walcott, Derek. 2013 [1990]. Hemingway. D. Walcott, *La voce del crepuscolo*. Marina Antonielli (a cura di). Milano: Adelphi.
- Walcott, Derek. 2017 [1990]. *Omeros*. Andrea Molesini (a cura di). Milano: Adelphi.
- Wenzel, Jennifer. 2019. *The Disposition of Nature: Environmental Crisis and World Literature*. New York: Fordham University Press.

**Francesco Benozzo** insegna Filologia e linguistica romanza all'Università di Bologna, dove coordina il dottorato in Studi Letterari e culturali. Dirige tre riviste internazionali di linguistica e filologia e alcuni centri di ricerca sull'origine del linguaggio e delle lingue indoeuropee. Tra i suoi ultimi libri: *Poesia, scienza e dissidenza. Interviste, 2015-2020* (Biblioteca Clueb 2020), *David Bowie: l'arborescenza della bellezza molteplice* (Castelnegrino 2021), *Carducci* (Rizzoli 2021), *Memorie di un filologo complottista* (La Vela 2021). Dal 2015 è annualmente proposto al Premio Nobel per la Letteratura.

[francesco.benozzo@unibo.it](mailto:francesco.benozzo@unibo.it)