



«L'UOMO-DEI-CONFINI CHE MUOVE L'ARGILLA»:

ORALITÀ E PERFORMANCE NELLA POESIA DI FRANCESCO BENOZZO

Paolo Pizzimento

ABSTRACT. Focusing on the transition of contemporary poetry from writing to orality and from the correlated conversion of the modern poet into an oral performer, this essay aims to analyze the works of the Italian scholar, poet, musician, and performer Francesco Benozzo. An attempt will be done to offer a provisional assessment of Benozzo's poetry, which form a large unit of extraordinary stylistic and thematic strength, a "poetic novel" combining pure "landscape literature," metapoetic reflection and meditation on existence.

PAROLE CHIAVE: Contemporary Poetry, Oral Poetry, Francesco Benozzo, Epic poetry,

INTRODUZIONE

Nel panorama contemporaneo si profila un risoluto trasferimento della poesia dalla scrittura ad un'oralità composita che assume molteplici forme di acclimatamento, di compromesso o addirittura di frizione rispetto all'ipersaturazione mediatica dell'epoca postmoderna. Il poeta,

sempre meno "uomo di libri" e sempre più "corpo della voce", assume vistosamente le prerogative artistiche, estetiche e persino etiche di un performer il quale, sia che propaghi la propria parola attraverso i *media* – determinando nella virtualizzazione della voce un «distacco dal qui e ora»¹ –, sia che consumi le proprie esperienze nella dimensione effimera ma vitale della

¹ Lévy 1997: 28.

*liveness*², sembra proclamare una parentela «sia genetica sia strutturale-funzionale con la letteratura orale tradizionale, fino all'antichità»³. Da ciò derivano due conseguenze di decisiva importanza. Anzitutto, la dialogica *in absentia* tra l'autore e il lettore⁴ derivante da secoli di letteratura inevitabilmente delegata all'oggetto-libro è vieppiù scalzata da quella *in praesentia* (mediata o immediata che sia) tra il performer e l'ascoltatore, la quale richiede al primo di presentarsi come un'individualità – voce dotata di corpo – enunciante e al secondo di intervenire attivamente su quanto avviene davanti a lui. Si verifica così un sensibile passaggio da un'*estetica dell'opera (scritta)* a un'*estetica dell'evento*⁵ da indagare non soltanto attraverso i tradizionali strumenti critico-letterari ma anche, e soprattutto, tramite il filtro epistemologico della performance. Inoltre, proprio l'accostamento tra l'arte propriamente detta della poesia e la «categoria trasversale a diverse arti (nonché ad altre attività umane come sport, circo, riti e cerimonie religiose, civili e militari...)»⁶ della performance fa sì che quei codici ancora oggi avvertiti come squisitamente «poetici» si ibridino con quelli del teatro, della canzone o dell'installazione artistica ma anche con quelli della comunicazione *social* e, più in generale, dell'«ampio spettro» della performatività contemporanea.

Sullo sfondo di questo passaggio epocale – ancora ben lontano, del resto, dall'aver esplicitato tutti i propri sviluppi – si pone l'esperienza di Francesco Benozzo, per-

former orale, musicista e autore di poesia. Modenese di nascita, classe 1969, Benozzo insegna Filologia e linguistica romanza presso l'Università di Bologna ed ha all'attivo numerose pubblicazioni sull'epica e la lirica medievale, l'etnofilologia, le radici preistoriche della cultura europea e le origini del linguaggio⁷. Il suo profilo intellettuale è certamente eslege: da filologo, egli guarda criticamente all'innalzamento della sua stessa disciplina da sapere al servizio del testo a scienza che «ha la pretesa di possedere la verità ultima sul testo»⁸. All'interesse classificatorio verso i manoscritti e alla volontà di restituirne una *facies* originale che nella realtà non è mai esistita, perciò, oppone l'idea che l'unica forma «originaria» di un testo stia *nella sua tradizione* (che, nel caso di testi trasmessi oralmente per secoli, coincide con l'oralità stessa in quanto «sapere in azione» di una determinata cultura). Ne consegue che la filologia dovrebbe costituire tutt'al più «un apprendistato a sentirsi parte attiva della tradizione che si tradiziona»⁹. Questo approccio, che appare smaccatamente in rotta di collisione con lo statuto proprio della disciplina, può suscitare interesse nello studioso di performance proprio perché assume un punto di vista che tiene conto delle modalità in cui la tradizione di un testo partecipa alla costruzione del suo senso, lo rinnova e si rinnova con esso, dicendo per suo tramite l'essenziale sulla condizione dell'uomo in ogni tempo. Non per caso, infatti, Benozzo si dichiara «convinto che la filologia debba essere un'atti-

2 Sui rapporti tra oralità e scrittura si vedano i contributi ormai classici di Zumthor (1984, 1990, 1999), Havelock (1986) e Ong (1986). Sulla poesia contemporanea orale in Italia, si vedano Travi (2007), Cardilli, Lombardi Vallauri (2020) e i tentativi di storicizzazione di Ostuni (2011), Frasca (2015), Giovannetti (2017), Afribo (2018), Borio (2018), Simonetti (2018), Policastro (2019), Di Dio (2023). Sulla dimensione della *liveness* si vedano Phelan, Lane (1998) e Auslander (2023).

3 Cardilli, Lombardi Vallauri 2020: IX.

4 Cfr. Ricœur 1989, p. 135: «Non basta dire che la lettura è un dialogo con l'autore attraverso la sua opera; bisogna riconoscere che il rapporto del lettore con il libro è di tutt'altra natura; il dialogo è uno scambio di domande e risposte, e non vi è uno scambio di questo tipo tra scrittore e lettore; lo scrittore non risponde al lettore; piuttosto va detto che il libro separa in due versanti i due atti comunicanti dello scrivere e del leggere; il lettore è assente nella scrittura e lo scrittore è assente nella lettura. Il testo produce così un doppio occultamento del lettore e dello scrittore; ed è in questo modo che esso si sostituisce alla relazione dialogica che lega immediatamente la voce dell'uno all'udito dell'altro».

5 Cfr. Fischer-Lichte (2014).

6 Cardilli, Lombardi Vallauri 2020: VIII.

7 Mi limito a citare Benozzo 2004, 2007, 2008, 2010, 2016, 2022 e Benozzo, Otte 2017.

8 Benozzo 2020: 19.

9 Ivi: 25.

vità essenzialmente performativa»¹⁰: non una scienza della (ri)costruzione *in vitro* del testo ma una «cartografia possibile della tradizione»¹¹.

Il profilo di Benozzo, d'altro canto, è peculiare anche dal punto di vista ideologico: occorre segnalare – senza potersi soffermare in questa sede – la sua visione essenzialmente anarchica e libertaria¹² come pure le reiterate opposizioni alle disposizioni di Ateneo in materia di vaccini e *green pass* nel periodo della pandemia da Covid-19¹³, opposizioni che hanno persino condotto alla sua temporanea sospensione dall'attività didattica.

La formazione accademica ed il profilo ideologico di Benozzo hanno certamente un fondamentale oggetto sulla sua produzione in versi, che finora conta sette lunghi poemi prevalentemente composti per via orale con l'intento di ripetere «in scala ridotta e individuale la grande storia della letteratura del mondo, nata ed evolutasi oralmente e solo successivamente trascritta (fino a diventare prevalentemente scritta)»¹⁴. Del resto, se performative sono le modalità di produzione della poesia di Benozzo, lo sono in senso ancor più stretto quelle di restituzione: egli, infatti, è solito interpretare in *live* i propri componimenti accompagnandosi all'arpa celtica e bardica e alternando declamazione e canto.

Scopo di queste pagine è, anzitutto, offrire un bilancio della poesia di Francesco

Benozzo attraverso una ricognizione sincronica dei temi e delle costanti nelle sue opere principali, che sembrano formare una macro-unità di notevole tenuta stilistica e tematica, un “romanzo poetico” al crocevia tra “poesia di paesaggi”, riflessione metapoetica e meditazione sull'esistenza; in seguito, si esaminerà l'autore in qualità di performer.

1 – SCRITTURA E ORALITÀ, POESIA E TRADIZIONE

A ben vedere, le differenze tra la parola consumata nella *liveness* e quella consegnata al testo scritto non riguardano soltanto il fatto che quest'ultima esprime una «volontà di durata [*Wille zur Dauer*]]»¹⁵ ed ha una certa «capacità di vivere nel futuro»¹⁶ mentre l'altra rimane «asservit[a] all'esigenza immediata della *performance*»¹⁷. Ricœur dichiara perentoriamente che il testo scritto è anzitutto «il luogo dell'accadimento dell'autore [*où l'auteur advient*]]»¹⁸ ma avverte altresì che esso acquista una progressiva «distanziamento [*distanciation*]]»¹⁹ dal suo artefice – come anche dal contesto storico-sociale che l'ha prodotto e dalla sua destinazione originaria e determinata – grazie alla quale si libera una radicale «referenza di secondo grado»²⁰ che rende possibile il dialogo ermeneutico. Anche Gadamer, del resto, afferma che «nello scritto il linguaggio acquista la sua vera spiritualità

10 Ivi: 30.

11 Ivi: 38.

12 Cfr. Benozzo 2012: *passim* e 2020: 100: «l'anarchia è un modo di guardare e di stare al mondo. Quando diventa appartenenza, circolo, lotta esplicita al potere tradisce ciò che dovrebbe incarnare. L'anarchia è come l'acqua dell'oceano del globo terracqueo. Vive in una sua dimensione primordiale e prepolitica. Non è contro il potere, ma precede l'idea di potere, e quando lo combatte viene risucchiata in una dimensione non propria, contaminante, da cui può solo uscire sconfitta. L'immagine di anarchici che perdono tempo a lottare contro il potere è per me simile a quella dell'acqua dell'oceano che perdesse tempo a lottare contro i bastimenti».

13 L'autore espone il suo punto di vista, ad esempio, in Benozzo 2020: 111-119, 120-126.

14 Benozzo 2021: 116 ss.

15 Gadamer 2000: 799.

16 Zumthor 1990: 260.

17 Ibid. Occorre notare che la distinzione schechneriana tra il dominio proprio e ristrettissimo dell'*is performance* e quello indefinitamente esteso dell'*as performance* (Schechner 2018: 85 ss.) addita nella *performance* stessa consumata nel qui e ora il paradosso del tempo («come il tempo può essere, se il passato non è più, se il futuro non è ancora e se il presente non è sempre?», Ricœur 1983: 21).

18 Ricœur 1989: 138. Per dir meglio: «la nozione di autore, che qui si qualifica come soggetto parlante, appare come il correlato dell'individualità dell'opera. [...] Perché lo stile è un lavoro che individua, vale a dire che produce qualche cosa di individuale, designa ugualmente, con azione retroattiva, il suo autore» (Ivi: 107).

19 Ivi: 101 ss.

20 Ivi: 109.

[*Geistigkeit*]²¹: realizzando un'esistenza indipendente dal suo creatore, infatti, esso si trasferisce in una superiore sfera di senso che si potrebbe individuare nel bachtiniano "tempo grande" del valore estetico e dell'interpretazione²². A queste considerazioni, che deviano il discorso verso un'analisi dell'intrinseca performatività del testo²³, si contrappongono quelle riguardanti la performance poetica orale. Il testo interpretato a voce non si distanzia né si estranea dal suo autore-esecutore; anzi, nel bruciante momento del *flow* che anima la performance si dà una piena coincidenza tra l'uno e l'altro²⁴.

Tale coincidenza, peraltro, appare tetragona al filtro schechneriano della "not-not not" quality, ovvero della doppia negazione dell'identità e della differenza tra chi esegue e ciò che è eseguito²⁵, valida per l'attore tradizionale. Come l'attore-autore del teatro di narrazione, infatti, il poeta-performer contemporaneo si presenta sulla scena senza lo "schermo" del personaggio, offrendosi con la propria identità non sostituita per raccontare storie senza rappresentarle.

Quanto detto finora non può che chiamare in causa una concezione arcaica

della poesia come ποιήσις, "linguaggio creatore", "linguaggio in azione" cui, come si è detto, le esperienze poetiche attuali paiono in generale riconnettersi. Su un piano filosofico, già Heidegger ha insistito sulla funzione "aletica"²⁶ della poesia, affermando che «ποιεῖν è il "produrre" come condurre qualcosa fuori [*hervor-bringen*"] alla presenzialità nell'inascoso»²⁷ e, dunque, assegnandole un ruolo, più che di rappresentazione, di nominazione del mondo e ponendo in rilievo il carattere istitutivo, "aprente", della nominazione stessa²⁸, la quale «procura l'essere alla cosa»²⁹. Del resto, non è mancato chi, su un piano antropologico come Anita Seppilli, ha connesso la poesia arcaica alla funzione eminentemente pratica di «entrare in contatto immediato con il cosmo, e di agire direttamente sul cosmo stesso»³⁰ o chi, su uno squisitamente critico-letterario come Paul Zumthor, ha inteso derivarla «ontologicamente, se non [...] storicamente»³¹ dal rito con la sua potenza trasformativa.

Gli atti linguistici prodotti in contesti poetico-rituali ed in condizioni di oralità primaria o diffusa³² dovevano apparire "marcati" rispetto a quelli della lingua quotidiana, dalla quale si distingueva-

21 Gadamer 2000: 797.

22 Cfr. Bachtin 1979. Proprio da ciò deriva che il comprendere sia un «atto produttivo [*produktives Verhalten*] e non solo «riproduttivo [*reproduktives*]» (Gadamer 2000: 613).

23 Cfr. Tomasello, Pizzimento 2021.

24 Cfr. Schechner 2018: 180.

25 Cfr. Schechner 1985: 123: « All effective performances share this "not-not not" quality: Olivier is not Hamlet, but also he is not not Hamlet: his performance is between a denial of being another (= I am me) and a denial of not being another (= I am Hamlet). Performer training focuses its techniques not on making one person into another but on permitting the performer to act in between identities; in this sense performing is a paradigm of liminality».

26 Con ciò si allude a una "verità" intesa non come *adaequatio* e *certitudo*, descrizione corrispondente di un determinato stato delle cose nel mondo, bensì come ἀ-λήθεια ovvero "disvelamento": «L'«esser vero» del λόγος come ἀλεθεύειν vuol dire: nel λέγειν come ἀποφαίνεσθαι trarre l'ente di cui si fa parola dal suo stare al coperto e farlo vedere come non-al-coperto (ἀληθές), svelare questo ente» (Heidegger 2006: 56).

27 Heidegger 2009: 71.

28 Cfr. Heidegger 1973: 34: «Nominare non distribuisce nomi, non applica parole, ma chiama entro la parola. Il nominare chiama. Il chiamare avvicina ciò che chiama. Tale avvicinamento non significa che ciò che è chiamato sia trasferito, deposto e collocato nell'immediatamente presente. [...] Il chiamare è chiamare presso. E tuttavia quel che è chiamato non resta sottratto alla lontananza, nella quale proprio quel cenno di chiamata di lontano fa che permanga. Il chiamare è sempre un chiamare presso e lontano; presso: alla presenza; lontano: all'assenza».

29 Ivi: 131.

30 Seppilli 1962: 9.

31 Zumthor 1984: 331

32 Occorre notare che l'oralità non afferisce solo a una condizione di «"parola parlata"» quanto a «un più complesso "sapere in azione"» (Deriu 2012: 98). Con un'efficace provocazione, Benozzo (2014: 16) ricorda che «le società a comunicazione orale non sono società senza scrittura, ma società anti-scrittura, pre-scrittura, alternative alla scrittura, ed eventualmente non corrotte dalla scrittura».

no non tanto per il modo d'espressione più elevato in termini di stile³³ quanto per delle caratteristiche formali – come l'andamento ritmico-musicale, l'intonazione cantilenante, l'utilizzo di formule fisse etc. – certamente connesse con la performance di questi stessi atti. Occorre notare, in effetti, che nelle società a prevalenza orale la parola era resa autorevole *in primis* dalla sua esecuzione negli spazi regolati del vivere comunitario e che proprio per il tramite della performance – da intendere non solo come un gratuito *atto creativo* ma anche come il *locus* di comunicazione, trasmissione e conservazione della memoria comunitaria e lo strumento per la comprensione del mondo – l'autocoscienza individuale e collettiva creava e organizzava le proprie forme mentali e plasmava la propria immagine del cosmo³⁴. Come scrive Galloni:

Il supporto del sapere era, letteralmente, il corpo dello specialista: in senso neurobiologico, non c'era differenza tra corpo e memoria. Il veicolo di trasmissione era la voce (che, teniamolo a mente, è un prodotto e un prolungamento del corpo); la forma di trasmissione era la narrazione poetica, ritmica, formulare, non di rado cantata. Il contesto/non-testo era insomma fortemente orientato alla performance capace di attivare, tanto nel sapiente quanto nel suo pubblico, quelle connessioni sinaptiche bilaterali che [favorivano] sia l'intensità dell'esperienza

vissuta sia il processo di memorizzazione all'interno di una comunità mnemonica³⁵.

In termini diacronici, se ne può trarre che «la funzione fisiologicamente narrativa della nostra mente incarnata [...] si costruisce per stilemi poetici»³⁶; in termini sincronici, che il repertorio ritmico, metrico, formulaico e tematico della poesia arcaica costituiva una codificazione incarnata della cultura di una determinata *communitas*³⁷. Nella trasmissione della lingua poetica si potrebbe scorgere, peraltro, quel che Schechner ha teorizzato come «comportamento recuperato [*restored behavior*]»³⁸, ovvero una sequenza che ricombina “frammenti” di atti (in questo caso linguistici e cognitivi) precedentemente agiti elaborandoli, tramandandoli e persino trasformandoli al punto che essi vengono concepiti come un patrimonio comune che, in un certo senso, vive di vita propria.

Certo: se pare indubitabile che «un rito è tanto più efficace se si attualizza in dramma»³⁹, occorre altresì notare che il mito trasmesso dalla parola poetica «non ha bisogno di esser “rappresentato” da una vera e propria azione (dalla quale storicamente avrà origine il dramma), in quanto la parola stessa [...] è evocatrice di immagini»⁴⁰. Questa visione profondamente per-

33 Come già rilevava Heidegger (1973: 42), «l'autentica poesia non è mai un modo più elevato [*eine höhere Weise*] (*melos*) della lingua quotidiana. Vero è piuttosto il contrario: che cioè il parlare quotidiano è una poesia dimenticata e come logorata, nella quale a stento e è dato ancora percepire il suono di un autentico chiamare».

34 Cfr. Gabriele Costa (1998: 137): «La lingua poetica [*indoeuropea*] rappresenta l'organizzazione delle forme mentali e dei contenuti etico-etnici di uno stadio arcaico di autocoscienza collettiva e individuale. Lingua poetica e autocoscienza non sono, tuttavia, che i nomi delle descrizioni dei due aspetti, quello fisico e quello mentale, dello stesso fenomeno: poiché nella *Creatura* tutto consiste soltanto in nomi, mappe e nomi di relazioni, la lingua poetica può essere definita, infatti, come la mappa concettuale della realtà di cui gli Indeuropci erano autocoscienti; inoltre, costituendo essa la formalizzazione linguistica, l'ordinamento tematico, l'esplicitazione narrativa e il veicolo trasmissorio-asseverativo di tale forma arcaica di autocoscienza, attraverso la sua analisi è possibile ricostruire lo stile operativo e le finalità di sopravvivenza di quest'ultima». E ancora Tomasello (2021: 19), guardando alle origini più remote del dire poetico, afferma: «È plausibile [...] che il timbro da essa adoperato costituisca non una trasfigurazione o una specificità del linguaggio comunicativo, bensì un'opzione altra, determinata da una scaturigine rituale e dotata di un'attenzione sorvegliata al significante e al ritmo della sua scansione fonica piuttosto che alla sua struttura sintattica. È evidente che la ridondanza rimica in componimenti brevi non mira all'impatto comunicativo, bensì a iperbolizzare l'incantamento dell'azione linguistico-poetica, la sua capacità di influire sulla realtà».

35 Galloni 2013: 203.

36 Tomasello 2021, p. 88.

37 Cfr. Costa 1998: 104.

38 Schechner 2018: 81 ss.

39 Zumthor 1984: 331.

40 Seppilli 1962: 120.

formativa dell'atto poetico, radicalizzando il naturale "istinto di narrare"⁴¹ inscritto nella costituzione biologico-cognitiva dell'essere umano, configura l'atto stesso come «azione per eccellenza, cioè azione magica»⁴² che presentifica il mito e con esso riempie le "fessure", i *blank spaces* del mondo, dotandolo di senso.

Dunque, proprio nell'atto poetico arcaico che nomina ritualmente il mondo si potrebbe ravvedere quella *ur-performance* menzionata da Schechner solo di sfuggita – ma sarebbe, forse, il caso di parlare di una "*Urform* della performance" –, che costituisce la relazione primigenia, essenziale e immediata dell'essere umano tanto con ciò che lo circonda quanto con ciò che lo trascende⁴³. Questa *ur-performance*, mossa da un bisogno "verticale" di *presenza*, esprime al massimo grado le istanze di ciò che Schechner descrive come la sfera del "fare" [*doing*], dell'azione autosufficiente ed autotelica approntata all'efficacia [*efficacy*] e compiuta senza la necessità di uno spettatore, la quale intercetta e restituisce l'attività dinamica dell'esistente. Essa, nondimeno, contiene in sé anche l'urgenza "orizzontale" di una *rappresen-*

tazione, ovvero di un "mostrare" [*showing doing*] che indichi, sottolinei e articoli la sfera "fare" attraverso l'esecuzione di una performance propriamente intesa ed atta a realizzare anche un "intrattenimento" [*entertainment*] di natura estetica che, beninteso, nell'antichità appartiene ancora alla durkheimiana *vie sérieuse*⁴⁴ e che solo progressivamente assumerà un'accezione specificamente artistica⁴⁵.

Ci si può legittimamente domandare se, stante "parentela" dei poeti-performer odierni con gli antichi professionisti della parola ipotizzata da Cardilli e Lombardi Vallauri, queste considerazioni possano applicarsi per l'intero panorama della poesia orale contemporanea. Se la risposta non può che essere precauzionalmente negativa in termini generali, è invece tendenzialmente positiva nel caso specifico di Francesco Benozzo, il quale, guardando alla poesia arcaica, parla dell'*Homo poeta*, dello sciamano che «non è ancora sacerdote, non è ancora guaritore o terapeuta, non è nemmeno ancora solo poeta», ma esercita la funzione fondamentale «di *produrre* inconscio, di *creare* desideri, di *espandere* l'immaginario»⁴⁶. L'*Homo poeta* è – ancora

41 Il riferimento è, naturalmente, a Gottschall 2014. Cfr. Donald 1991: 258: «Myth is the inevitable outcome of narrative skill and the supreme organizing force in Upper Paleolithic society. Judging from the continuing role of mimetic representations, as seen in ritual, song, dance, and games, the construction of narrative and myth did not displace mimetic cognition but rather complemented it perfectly. Myth had its special place in the cognitive armamentarium; it stood at the very center, in a controlling role». Quanto detto è, in ogni caso, genialmente anticipato da Vico nella *Scienza nuova* (1990: 589), il quale afferma: «Come la metafisica ragionata insegna che "*homo intelligendo fit omnia*", così questa metafisica fantastica dimostra che "*homo non intelligendo fit omnia*" e forse con più di verità detto questo che quello, perché l'uomo con l'intendere spiega la sua mente e comprende esse cose, ma col non intendere egli di sé fa esse cose e, col transformandovisi, lo diventa».

42 Seppilli 1962: 297.

43 Certo, le considerazioni di queste pagine, per più di un verso, eccedono dalla teorizzazione dello stesso Schechner il quale, pur non raramente imputato di "ritualo-centrismo", tenta comunque di mantenere una certa distanza nel considerare i rapporti tra rito e teatro: «Una performance non ha origine nel rituale più di quanto non ne abbia in una qualsiasi delle manifestazioni artistiche. Una performance ha origine nella tensione creativa tra efficacia-intrattenimento (*efficacy-entertainment*). Occorre pensare, metaforicamente, a una figura che rappresenti questa tensione non come a dei binari paralleli, ma come un intreccio o un'ellisse, che si stringe o si separa, nel tempo, a seconda degli specifici contesti culturali. Efficacia e intrattenimento non stanno agli antipodi, ma dipendono strettamente l'uno dall'altro. Nessuna *ur-performance* potrà mai essere identificata con precisione» (Schechner 1999: 198). Lo stesso Schechner non ha mancato di criticare, ad esempio, le teorie della Scuola di Cambridge sull'origine rituale della tragedia greca o quelle sull'origine liturgica del teatro tardo-medievale e rinascimentale (cfr. Schechner 2018: ss.) eppure, rispetto all'idea secondo cui l'*ur-performance* sia inattingibile, sembra cadere in una felice contraddizione allorché «inquadra la polarità efficacia-intrattenimento in una diade che assegna, in una stratificazione di esiti, la prima destinazione al rito e la seconda alle arti performative» (Tomasello, Vescovo 2021: 57).

44 Cfr. Turner 1986: 67. Cfr. Seppilli 1962: 10: «Che la poesia non fosse originariamente considerata come un semplice passatempo o il frutto di una pura aspirazione al godimento estetico ce lo dimostra l'etimologia di quelle parole che hanno attinenza con l'ispirazione. La *poiesis* (ποίησις, da ποιέω = faccio) fu "azione", sebbene sembri oggi contemplazione; legata al canto fu incantesimo, legata alla mimica fu dramma (δρᾶμα = azione, δράω = faccio), rituale cioè operazione magica, "rappresentazione" destinata a realizzare una "presenza"».

45 Schechner 2018: 71.

46 Benozzo 2014: 17

una volta: ontologicamente, se non storicamente – il nominatore ancestrale del mondo, il creatore dei miti, il detentore della *ποίησις* creatrice. Non solo: Benozzo si dice convinto che una *continuità di tradizione* congiunga gli sciamani indoeuropei del paleo-mesolitico ai trovatori occitanici del XII secolo attraverso la lingua poetica, «intesa come luogo della progressiva codificazione e standardizzazione di millenarie forme di sapienza, caratterizzata da riconoscibili vestigia di tipo linguistico, rituale, mitico e cognitivo»⁴⁷. E del resto, come si è già accennato, l'*intentio* poetica di Benozzo è proprio ripercorrere in prima persona le tappe della poesia arcaica dalla sua *inventio* orale alla sua successiva trascrizione.

2 – LA “POESIA DI PAESAGGI” E IL RUOLO DEL POETA

Ecco l'atteso promontorio d'arenaria
ecco le porte del diluvio e del tempo
le alture di cui tanto avevo udito
le barriere del sole che sorge e cala

eccomi qui – calma di monti a sera –
risuonano intorno i boschi deserti
l'ombra frastaglia d'azzurro la pietra obliqua⁴⁸

Si direbbe che l'*incipit* di *Onirico Geologico* (2013), l'opera prima di Benozzo⁴⁹, costituisca già di per sé un manifesto poetico. Tracciando un itinerario, a un tempo fisico e onirico, attraverso i suggestivi scenari dell'Appennino centrale – luoghi di origine, dimora d'elezione e meta principale delle «transumanze poetiche»⁵⁰ dell'autore –, il poema getta le fondamenta di una “poesia di paesaggi” che costituisce certamente il macro-tema unificante di gran parte della produzione di Benozzo. Il paesaggio, nondimeno, non è per l'autore l'oggetto di una contemplazione o di

un'immedesimazione panica, né tantomeno di un dominio dell'umano sul naturale. Esso appare, piuttosto, come un grande contenitore di memorie litiche e vegetali che accolgono, attraverso la smisurata estensione delle ere geologiche, la simultanea e stratificata presenza di diversi passati, risalendo i quali la voce poetica ritrova le tracce di una primigenia catastrofe, di un evento traumatico che coinvolge e accomuna uomo e cosmo⁵¹.

Panorami solenni, dimentichi o persino ignari dell'esistenza umana, sono restituiti da Benozzo nella radicale dimensione di un *ἔπος* «senza battaglia»⁵² che, proprio misurandosi con la loro pervicacia allo scorrere del tempo, percorre a ritroso la tradizione letteraria per confrontarsi con le scaturigini della poesia più antica; non tanto per conformarvisi cattedraticamente, didascalicamente, magari riprendendone modi, forme e stilemi, quanto per recuperare – nel senso pienamente schenkeriano di un *restored behavior* – l'atto stesso che l'ha generata, un atto che, come si è già detto, l'autore individua nella nominazione del mondo.

Sotto questo profilo, più che ai moderni autori (fatti salvi pochi nomi, come quelli di Melville, Whitman, Walcott o Miłosz), parrebbe più agevole raffrontare Benozzo ai cantori epici come quello dell'*Enūma Eliš* babilonese, ancora memore del tempo in cui «in alto i cieli non avevano un nome, / e in basso la terra non era chiamata per nome» (tav. I, vv. 1-2)⁵³, o quello della *Völuspá* norrena che racconta di come gli dèi, con un atto poetico, «a Notte e congiunti dettero il nome / indicarono il mattino e il mezzogiorno, / e crepuscolo e sera per computare l'anno» (str. 6)⁵⁴. In effetti, come lo stesso Benozzo scrive nella *Premessa* alla recente raccolta della

47 Benozzo 2007: 11.

48 Benozzo 2023: 15.

49 Il poema è preceduto, in realtà, da *Maree del Dyfed* (1999), che però è da considerarsi un «quaderno dell'apprendistato di Benozzo condotto nelle corti del Galles, presso i poeti mediogallesi» (Tardino 2018: 79) e non è stato incluso dall'autore nella raccolta completa delle sue opere, *Sciamanica* (2023).

50 Benozzo 2023: 7.

51 Ferrara 2021.

52 Tardino 2018: 79.

53 Ed. Pettinato 2005.

54 Ed. Meli 2008.

sua poesia, *Sciamanica* (2023), i suoi versi intendono costituire

una evocazione del mondo e della creazione dei mondi attraverso la quale la parola intende rifondare lo sguardo primordiale con cui percepiamo ogni cosa la prima volta che la nominammo. Sono pertanto anche versi di dissidenza, contro il disastro percettivo e civile degli ultimi novemila anni dell'evoluzione di *Homo Sapiens*⁵⁵.

Strettamente connesso con questa idea è il peculiare *modus poetandi* messo a punto da Benozzo già con *Onirico Geologico*. Se, come affermano Cardilli e Lombardi Vallauri, la poesia orale contemporanea «è detta a voce ma composta quasi sempre mediante la scrittura» e risulta «detta semmai a memoria solo per esigenze performative supplementari, non per mancanza del supporto scritto»⁵⁶, se, insomma, essa in generale manifesta «la disponibilità di un qualunque testo scritto di tipo narrativo e/o poetico ad essere trans-materializzato in azioni e comportamenti»⁵⁷ ed assume una valenza performativa, per così dire, “a valle”, nel caso di Benozzo i versi sono composti e pronunciati oralmente durante le sue camminate, registrati dalla viva voce e solo in seguito trasposti nella scrittura che, dunque, costituisce il “deposito” o l’ “archivio”, incompleto e solo parzialmente fedele, di una performance avvenuta. Nessuna *recollection in tranquillity* di wordsworthiana memoria, beninteso: si può avvertire con chiarezza come questi versi, prima di diventare scrittura cristallizzata, si sedimentino nel corpo della voce del poeta quale traccia di un fondamentale *Erlebnis* – rilevante in un tempo potenzialmente ostile all’ *Erlebnis* stesso come quello presente, in cui la poesia non può che negare l’esibizione di uno stato d’animo personale e, in qualche modo, esemplare⁵⁸ – di (com)penetrazione contemplativa dei paesaggi che egli va attraversando e

come diventino essi stessi il *trait d’union* tra l’umano e il naturale. È stato detto che «tutta l’opera ‘geologica’ di Benozzo si presenta fin dall’inizio come un corpo senza lingua e dunque senza una voce»⁵⁹. Eppure, a ben vedere, questo *modus poetandi* implica fortemente l’immersione performativa della composizione poetica nello svolgersi dell’evento e sollecita una “logica della presenza” dell’autore in quanto *corpo* posto entro uno *spazio* e un *tempo* di cui diventa il trascrittore e che restituisce nel suo carattere più originario. Dunque, è la voce del poeta a dar voce ai sommovimenti geologici e a consentir loro di cantare della catastrofe del cosmo e dell’uomo.

Certamente consentaneo al recupero della forma epica e alla composizione orale è l’utilizzo, da parte di Benozzo, di uno stile dall’andamento tendenzialmente paratattico, contraddistinto da frequenti anafore che scandiscono ritmi, collegano parti, suggeriscono motivi sonori. Ciò si avverte con particolare evidenza in *Onirico Geologico* (*Affioramenti*, I):

qui l’Appennino – crinale scaravoltato –
qui intorno intrichi di radici e rami
qui fuori un vento con sentori di isole
qui in alto le direzioni di terreni inclinati
qui davanti l’estinzione dell’*homo sapiens sapiens*
qui ai margini di maree di epoche già trascorse
qui all’interno il vuoto statico del tempo
qui all’interno il pieno erratico dello spazio
[...]⁶⁰

Oppure (*Affioramenti*, IV):

in questa conca in penombra – rocce terziarie –
in questa conca sospesa – valli trasversali –
in questa conca anticlinale – Norico-Retico –
in questa conca il vento porta il mare⁶¹

In questi casi, l’anafora conferisce ai versi un ritmo incalzante, che diventa persino ostinato nel *Poema dal limite del mondo* (III):

55 Benozzo 2023: 7.

56 Cardilli, Lombardi Vallauri 2020: IX.

57 Deriu 2012: 99.

58 Cfr. Frasca 2014.

59 Ferrara 2021.

60 Ivi: 17.

61 Ivi: 21.

luoghi senza la noia della storia
 senza la smania degli intellettuali
 senza la futilità degli eremiti
 senza cortei che salvano il pianeta
 senza stili di vita alternativi
 senza promesse – *Exitus de Aegypto* –
 senza lusinghe di ecatombi atomiche
 senza derive finto-nichiliste
 senza risposte *blowing in the wind*
 senza prosopopee da partigiani
 senza letterature resistenti
 senza i non-senza dei profeti anarchici
 senza fascismi e senza anti-fascismi
 senza misure e senza qualità
 senza formicolii – di madri in figlie –
 senza rockstar transgenerazionali
 senza muraglie, templi, megaliti
 senza sublimazioni – Zarathustra, Achab –
 senza l'amore e i discorsi sull'amore
 senza le fatue verità del cuore⁶².

Sono riscontrabili, del resto, altre forme di ripetizione. Ad esempio, in *Felci in rivolta*, le strofe della sezione *L'andirivieni segreto delle immagini* sono scandite dal semiverso d'apertura «Ciò di cui io racconto», mentre ne *L'invettiva perenne del corallo* è la coppia di versi «Il poeta ama i versi che lo uccidono / il marinaio annegato ama quel mare» a ripetersi. Il medesimo procedimento appare in *Stóra Dímun*, in cui i versi «*Frullano le ali della mýrusnípa / mentre risale e si lascia cadere / dal cielo-mare sopra le brughiere*» ricorrono nelle varie parti del poema come un *leitmotiv* o un ritornello.

Talvolta, infine, Benozzo ricorre a espressioni a schema fisso e lievemente variate, come accade in *Máelvarstal*, in cui il *Retalmárnor* è «prima di ogni prima», «dentro di ogni dentro», «sempre di ogni sempre», «ovunque di ogni ovunque», «plasma di ogni plasma». Ne deriva uno stile vagamente formulaico⁶³ che non vuol certamente costituire un recupero “a tavolino” di uno dei contrassegni più evidenti dell'*ἔπος* tradizionale ma, da un lato, parrebbe derivare dalla composizione orale delle poesie di Benozzo e, dall'altro, tenere

a mente la destinazione essenzialmente performativa delle stesse.

I passi sopra citati, peraltro, offrono un saggio delle numerose voci tecniche (tratte, ad esempio, dal lessico geologico nella prima opera e da quello astrofisico in *Máelvarstal*) presenti nella poesia di Benozzo. Ad un primo esame, quest'uso potrebbe ricordare l'attento vocabolario botanico di Pascoli⁶⁴ o le puntate specialistiche del Montale della *Buferà*⁶⁵, senza naturalmente dimenticare le ricerche nei linguaggi settoriali condotte dalla neoavanguardia e dalla poesia sperimentale (si pensi al primo Sanguineti, a Balestrini o a Pagliarani) come anche da un poeta straordinariamente eslege come Zanzotto o da contemporanei pure eterogenei come Ruffato, Magrelli, Raos, Strumia, Galluccio, e Calandrone. Ma se in Pascoli l'esattezza onomastica concorre alla rievocazione di un mondo di cose umili e familiari al poeta, se in Montale e negli sperimentali l'apertura ai linguaggi di settore contrassegnava una ricerca condotta al di fuori del selezionatissimo vocabolario lirico tradizionale, se nei contemporanei i termini tecnici segnalano una lingua ormai pienamente calata nel lessico quotidiano o nell'esperienza professionale del poeta⁶⁶, in Benozzo l'utilizzo di voci scientifiche parrebbe derivare dal bisogno di reperire parole che, ancora prive di una connotazione poetica, aderiscano alle cose con un'inopinata freschezza. Come a dire che la scienza può offrire possibilità poetiche per una rinnovata nomina del mondo.

Benozzo, dunque, ritorna consapevolmente a un'idea arcaica della *ποίησις* come “linguaggio creatore” dalla natura pre-verbale, pre-mitologica e pre-religiosa ma capace di creare parole, immagini e immaginari sempre nuovi. Egli, del resto, è ben

62 Ivi: 221.

63 Cfr. Galloni 2013: 134: «Una formula era qualcosa di ben più profondo di un ritornello facile da ricordare: era un piccolo detonatore che apriva la coscienza dell'ascoltatore a una costellazione di conoscenze condivise e a un modo di conoscere il mondo allo stesso tempo familiare e problematico, un modo ancora così fortemente orale, culturalmente e neurologicamente, da appropriarsi di informazioni provenienti da una tradizione alfabetizzata per ritradurle in chiave originale nell'oralità testuale».

64 Cfr. Pozzi, Notari 1997 e Marcolini 2013.

65 Cfr. Savoca 1989.

66 Cfr. Testa 1999: 141.

conscio che nell'epoca attuale, in cui «ogni vincolo sapienziale appare sciolto»⁶⁷, il poeta rimane pur sempre «l'uomo-dei-confini che muove l'argilla»⁶⁸, una creatura che abita – che è – il *limen* tra il mondo e la parola che lo ri-crea, un demiurgo di immaginari che risponde ad un solo, abissale imperativo: «custodire invece che diffondere»⁶⁹. Custodire cosa? Si direbbe: la primogenitura della parola creatrice ancora capace di inventare – nel senso proprio di *in-venire*, addentrarsi nell'inascosità del mondo e lì trovare (ma anche *trobar*, *tropare*) – i nomi di monti, fiumi, mari e stelle con cui tessere il Mondo Primario di Mondi Secondari che lo penetrino, lo completino, lo trasformino⁷⁰. Benozzo, insomma, sembra percepire nella propria esperienza poetica l'urgenza di afferrare e recuperare scheknerianamente quell'essenziale e inattingibile “*Urform* della performance” su cui oggi agli studiosi è dato solo congetturare. In questo senso, la *ποίησις* è anche, e ancor più essenzialmente, *αυτο-ποίησις*: più che produzione di testi letterari, percorso di iniziazione allo *status* di *Homo poeta*, di uomo “intero” che non è ospitato dai luoghi ma li ospita e li ri-crea in sé. Ne deriva che il lettore – o, per dir meglio, il lettore-ascoltatore – è invitato non tanto a godere dei frutti dell'*inventio* di Benozzo ma ad inerpinarsi lungo gli impervi crinali della sua poesia per raggiungerne, dopo un lungo e quantomai faticoso cammino, l'*intentio* profonda, istitutiva ed “aprente”⁷¹.

Risulta evidente, pertanto, che la produzione di Benozzo fornisca una risposta al problema della mancata “epicizzazione” della poesia contemporanea già additato da Mengaldo (il quale era disposto ad ammetterla come avvenuta, invece, nel teatro)⁷² ma che lo faccia in maniera parallela rispet-

to a tante esperienze che, in questi anni, sperimentano il passaggio dalla scrittura all'oralità poetica abbracciando, in un certo senso, tutte le peculiarità – ma anche le idiosincrasie – della condizione postmoderna. Per l'autore non si tratta di rintracciare (con quali limiti?) nell'oralità un *novum* categoriale atto a superare gli argini ormai angusti della scrittura. La sua prospettiva da filologo oltreché poeta gli permette e gli impone a un tempo di misurarsi con fatti e processi coniugando la comprensione di diacronie di lunghissimo corso e l'intelligenza della realtà più immediata. Quello verso l'oralità, nella sua poesia, non è perciò un inopinato scatto in avanti bensì un ritorno, simile a un rifluire di marea, alla condizione originaria della poesia. Ciò comporta, peraltro, che il recupero dell'ἔπος faccia di questo genere, da un lato, un canto di «un cordoglio senza barriere, che è la commiserazione dell'uomo nella sua fatua esistenza tra le vite maestose della terra»⁷³ e, dall'altro, «una forma di contatto e di frequentazione con i grandi poeti del passato»⁷⁴ che hanno espresso il medesimo cordoglio, la medesima commiserazione.

Il recupero dell'istanza radicalmente primigenia della poesia come nominatrice del mondo e produttrice dell'immaginario può essere forse assunto a *principium individuationis* del pensiero poetico di Benozzo il quale, proclamandosi scettico verso le istituzioni, i gruppi organizzati e le resistenze poetiche, individua semmai una possibilità proprio «nella testimonianza poetica di se stessi, nel fatto di vivere poeticamente la propria, di speranza»⁷⁵. Ecco perché la poesia si configura come una forma di lotta: da un lato, essa celebra «le vite maestose della terra» contro la fallacia antropocentrica e, dall'altro, denuncia da

67 Benozzo 2023: 21.

68 Ivi: 21.

69 Ivi: 27.

70 La distinzione tra Mondo Primario e Mondo Secondario proviene, come è noto, dal fondamentale saggio *Sulle fiabe* di J.R.R. Tolkien (2000: 167-238).

71 Cfr. Benozzo 2020: 101: «La poesia – anche per i suoi fruitori – deve diventare sguardo, modo di sentire. Deve scomparire a vantaggio di ciò che si guarda. È come una grammatica primordiale per tornare a percepire il mondo ribaltando i nostri modi abitudinari di farlo».

72 Mengaldo 1978: XVIII.

73 Benozzo 2020: 58.

74 Ivi: 45.

75 Ivi: 53.

e per sempre quel «disastro percettivo e civile degli ultimi novemila anni dell'evoluzione di *Homo Sapiens*» di cui si diceva sopra. Ed è proprio in questa lotta che il poeta acquisisce una rinnovata consapevolezza di sé in quanto individuo gettato nel mondo, dotato delle caratteristiche irripetibili di interprete singolo, unico, peculiare e, al contempo, verticalmente esistente quale anello della catena tradizionale di *Homo poeta* che lo affratella ai professionisti della parola del Neolitico, ai bardi e ai trovatori medievali come ai poeti delle umanità avvenire⁷⁶. Ecco perché l'io lirico di *Onirico Geologico* – che parrebbe sempre a un passo dal *cupio dissolvi* negli spettacoli di natura che descrive – lascia raramente emergere un “tu” al quale rivolgersi e lo identifica in un “fratello poeta” il quale, più che un personaggio individuato, sembra rappresentare piuttosto l'intera tradizione poetica cui Benozzo guarda attraverso indefinite estensioni cronologiche ed alla quale si sente accomunato da una solidarietà di sentimenti:

Malgrado le pietre
ridotte a laterizi
fratello poeta
rideremo ancora⁷⁷.

Una precisazione ed uno sviluppo della “poesia di paesaggi” di Benozzo si registrano nella sua seconda prova, *Felci in rivolta* (2015)⁷⁸, un poema orale in cui la rappresentazione dello scenario naturale appare dominata da un senso di dissoluzione ancor più pronunciato che nella precedente opera – il mondo è ormai «senza sentieri e senza antichi canti», le «antiche vie» sono «ridotte a geroglifici»⁷⁹ – e compenetrata dalla consapevolezza che l'antico potere della poesia di stabili-

re un rapporto istitutivo e “aprente” con il cosmo viene meno e che il poeta stesso è relegato a un ruolo marginale e persino risibile. Questi, dunque, si rifugia in una natura che lo sovrasta allo scopo di inseguire una parola «per rifondare il mondo senza luna»⁸⁰. Siamo ben lontani, in ogni caso, da un tentativo di resistenza poetica: Benozzo non prospetta illusioni, anzi si dimostra quantomai sfiduciato nelle reali possibilità della poesia di intervenire nel (o contro il) tempo presente:

Ma in fondo, usciti da Firenze e Smirne
raggiunte le ottantuno lingue del mondo
e i milioni di case e di scaffali

Omero e Dante hanno lasciato tracce?
debellato i latrati dell'inferno?
o le combriccole, ad Itaca, di proci?

Ho perso fede in barche controvento
nella parola che rifonda il mondo

un solo ramo che si allunga nell'aria
risuona e plasma più di cento canti.

Ma un poeta ama i versi che lo uccidono
e il marinaio annegato ama quel mare⁸¹.

E però, se la poesia dei libri sembra ormai aver perduto la potenza originaria – si potrebbe qui intuire una messa a tema passaggio contemporaneo dalla scrittura all'oralità –, quella lingua poetica parlante che è, per dirla con Pound, un «aver raccolto dal vento una tradizione viva», mantiene intatte le proprie possibilità e condanna fatalmente i suoi seguaci a dire il mondo, a ri-crearlo nel canto:

L'unica cosa che so è la poesia:
grandinata inattesa che devasta
mattanza di balene – mare rosso –
sillabe-fiocine per spiaggiare l'abitudine
felci in rivolta alle frontiere dei villaggi⁸².

76 Cfr. Benozzo 2014: 18: «I bardi gallesi, i trovatori occitani, i poeti tradizionali, le guaritrici di campagna dell'Europa, le lamentatrici funebri dall'Irlanda alla Magna Grecia, gli interpreti in forma scritta della grande tradizione di testi legati al viaggio onirico, fino a Dante e oltre Dante, non sono “eredi” degli antichi sciamani, ma, al pari di essi, *essenza, presenza originaria, evoluzione di Homo poeta*».

77 Benozzo 2023: 49.

78 Cfr. Andreotti 2018: 63: «Le felci in rivolta sono una metafora del selvatico, del primitivo o dell'originario che ancora (e da sempre per sempre) permane. Il poeta stesso è una felce in rivolta, almeno il poeta che è Francesco Benozzo, a sua volta poeta dei “confini” che si pone come le felci in rivolta alle “frontiere” dei villaggi».

79 Benozzo 2023: 105.

80 Ibid.

81 Ivi: 117.

82 Ivi: 119.

La medesima atmosfera si respira nella terza raccolta poetica di Benozzo, *La capanna del naufrago* (2017). Già il titolo potrebbe ricordare l'*Allegria di naufragi* di Ungaretti e *La casa dei doganieri* di Montale, e in effetti la raccolta di Benozzo sembra condividere con esse quel senso di un mondo dopo il diluvio, quella faticosa ricerca di identità e memoria in un tempo *out of joint* (così già nell'*incipit*: «Non ricordo che vaghe invisibili cose / a me sempre più care e famigliari»⁸³). Perciò paiono assai perspicue le parole di Andreotti:

La capanna del naufrago non è un poema 'sulla' solitudine ma è un poema che parla (canta) 'dalla' solitudine. Da quella solitudine che azzera i tempi, o li confonde tra lo spazio della memoria e l'orizzonte dei presagi, dunque nel territorio della visionarietà, che è il modo poetico di fare esperienza della vita⁸⁴.

L'*agens* della *Capanna* è un sopravvissuto, un *last man on Earth* che percorre il paesaggio ormai desolante e irredimibile di un mondo che va putrefacendosi dopo la propria consumazione. È il naufragio della Storia, l'esito ultimo del disastro di *Homo Sapiens*. Ma il poeta incede – non si sa se spinto da un proposito indomabile o se condannato all'erranza dalla disperazione – tra relitti e rottami e tenta ancora di ritrovare quella parola capace di «rifondare il mondo senza luna». Inizia così il suo viaggio, a metà tra una *quête* nella *Waste Land* e una *véκνια* agli inferi.

[...] mi decisi a sfidare solitario
la parodia del mondo senza più albe
e diventai una voce immaginaria
senza più tempo, senza mutamento
per raccogliere i rami – ad uno ad uno –
con gesti sempre più meticolosi
nel catrame stantio dei fallimenti⁸⁵.

Tra tanta desolazione sorge, fulmineo, un appello – a se stesso? al lettore? –, che pare frenare la discesa verso l'abisso e ribadire l'antico imperativo «custodire inve-

ce che diffondere», già pronunciato nella prima raccolta:

Non venire mai meno, non badare
alla fiamma che smette di scaldarti
non venire mai meno a ciò che resta
a quel formicolare di pianeti
nelle notti stellate e senza luna⁸⁶.

Ed è a partire da questo appello – forse memore di alcuni tra i versi più alti e strazianti dei *Canti Pisani* di Pound («Quello che veramente ami rimane...») – che sorge infine una flebilissima speranza, per quanto tutt'altro che consolatoria:

Smisi per sempre di pregare. Smisi
di scorgere altre vie sui promontori.
Poi dentro uno dei tanti temporali
rilasciati dal mare, un pomeriggio,
raccolsi un tronco, il resto di una chiglia,
appollaiato tra uno scoglio e il mare,
curvo come la schiena di un narvalo,
e incominciai – ricordo – in quel momento
a cercare il rumore delle cose
a scandagliare voci meno chiare
a trasformare gli argini in gomene
a costruire una dimora insolita
con fenditure e squame, come muggine
incuneata nel ventre della terra⁸⁷.

L'*agens* sembra realizzare infine che – per dirla con René Guénon – «la "fine di un mondo" non è mai e non potrà mai essere altro che la fine di un'illusione»⁸⁸. Ed allora, persino nel naufragio della Storia, si innalza una parola che si stenta a definire salvifica ma non si saprebbe qualificare altrimenti:

Nel limaccioso regno del naufrago
le stelle tuttavia, da quel momento
ritornarono a essere domande
sotto al fuoco del sole senza fumo
ripresi a balbettare, l'allungarsi
delle ombre a sera mi impaurì ogni volta
e di ogni forma, piccola che fosse,
tornai a dire «è quasi impercettibile
ma è proprio questo a renderla maestosa»⁸⁹.

Si direbbe che, caduta l'illusione antropocentrica della "fine", l'*agens* recuperi

83 Ivi: 129.

84 Andreotti 2018: 65.

85 Benozzo 2023: 131.

86 Ivi: 135.

87 Ivi: 137 ss.

88 Guénon 1982: 352.

89 Benozzo 2023: 159.

occhi nuovi e torni a vedere le cose intorno a sé come le vide l'umanità per la prima volta. «Ma qui la morta poesì resurga» (*Purg.* I, 7), sembra quasi dire Benozzo. Certo, l'antico canto si è ridotto a un balbettio. Eppure, il balbettio ha memoria, è memoria di quel canto e, più che nella sua espressione, trova redenzione nella sua struggente nostalgia di un inafferrabile antico⁹⁰.

La produzione di Benozzo che va da *Onirico Geologico* alla *Capanna del naufrago* sembra, dunque, avviare un percorso di “poesia di paesaggi” – quasi i primi capitoli di un “romanzo poetico” – dalla rappresentazione di un mondo in rovina al rifiorirvi di una possibilità della poesia. A questo punto, lo sguardo poetico dell'autore si apre alla ricerca febbrile di mondi radicalmente *altri* «dove l'oceano e il cielo si contendono / nelle maree dell'epica subartica / la noncuranza di ogni cosa vana»⁹¹, mondi lontani nello spazio – ma, si direbbe, anche nel tempo – da quell'«Empire à la fin de la décadence» che è l'epoca moderna.

Il primo frutto di questa ricerca è *Stóra Dimun* (2019), un “poema camminato” frutto delle «transumanze poetiche» di Benozzo nell'omonima isola, la più piccola abitata nell'arcipelago faroese⁹²:

Seyðskor, Litlhamar, Eiðið, Breiðufloftar,
Húgván, Brunin, Fagaradalsenni.
È un vento inquieto, sferza la scogliera
brulicante, febbrile, senza un albero,
scandisce un canto tra le insenature
tra le zolle di torba e gli escrementi
delle pecore nere abbarbicate

nella risacca verticale-verde.

Su questa mano che scrive in attesa
non è mai giunta l'insana frenesia
di versi concepiti senza luna.
Su questa altura – oceano salato –
non si è impigliato, per quanto ne so,
il mortifero vespro di preghiere
che divorò pangee di civiltà
dai bassifondi degli imperi putrescenti⁹³.

Si direbbe che il contatto con gli aspri paesaggi dell'isola suscitò nell'autore nuove possibilità poetiche che contrappungono il «mondo senza luna» della modernità e degli spazi urbanizzati al mondo antico-senza tempo in cui «non è mai giunta l'insana frenesia / di versi concepiti senza luna». L'attraversamento dello spazio è, al contempo, un ritorno indietro nelle epoche passate di cui il paesaggio naturale serba la memoria fossile. Perciò i nomi delle località dell'isola, snocciolati come una nenia o un incantesimo, da un lato registrano quasi diaristicamente gli itinerari del poeta sull'isola e, dall'altro, paiono acquisire il valore di un puro suono misterioso ed evocativo, capace di estraniare il lettore-ascoltatore e trasportarlo in luoghi lontani e incontaminati, in paesaggi brulli ma vitali sui quali «frullano le ali della *mýrusnípa* / mentre risale e si lascia cadere / dal cielo-mare sopra le brughiere». Come afferma lo stesso Benozzo:

Questi cataloghi nominano il mondo e sviscerano prospettive narratologiche e percettive sempre inedite, tendenzialmente aperte e mai concluse. Ho concretamente utilizzato questa tecnica, che era originariamente una mnemotecnica, in numerosi poemi, allo scopo di uscire da una visione autoritaria e definitiva delle

90 Qualcosa di simile si avverte nella storia chassidica riferita da Carlo Severi nel suo magistrale saggio sull'antropologia della memoria: «Il padre di mio nonno, per onorare Dio, usciva di casa prestissimo, alle prime luci dell'alba. Andava nel bosco, seguendo un sentiero che solo lui conosceva, fino a che non raggiungeva un certo prato, ai piedi di una certa collina. Arrivato vicino a una sorgente, si metteva di fronte a una grande quercia, e cantava in ebraico una preghiera solenne, antica e segreta. Suo figlio, il padre di mio padre, usciva anche lui di casa molto presto, e andava nel bosco seguendo il cammino che il padre gli aveva mostrato. Solo che lui, che aveva il respiro pesante e tanti guai per la testa, si fermava prima. Aveva trovato una betulla vicino a un ruscello, davanti alla quale cantava la preghiera ebraica che aveva imparato a memoria da bambino. E così, anche lui onorava Dio. Suo figlio maggiore, mio padre, aveva meno memoria, era meno pio e aveva una salute meno vigorosa. Così, non si alzava più così presto, andava giusto vicino a casa, in un suo giardino dove aveva piantato un alberello, e, in modo molto più impreciso, mormorava qualche parola ebraica, spesso zeppa di errori, per onorare Dio. Io, che non ho né memoria né tempo, ho dimenticato dove si trovava il bosco, non so più nulla di ruscelli o di fonti, non sono più in grado di recitare nessuna preghiera. Però mi alzo presto e racconto questa storia: e questo è il mio modo di onorare Dio» (Severi 2004: 3).

91 Benozzo 2023: 189.

92 L'opera è peraltro impreziosita dalla traduzione a fronte in faroese di Jóanes Nielsen.

93 Benozzo 2023: 177.

cose, in un processo di ri-nominazione del mondo che, dentro di me, ha a che fare con un attraversamento concreto e privo di alibi delle esperienze che si fanno⁹⁴

Come per contrasto, o per segreta consonanza, l'attraversamento di Stóra Dimun parrebbe quasi rinnovare, negli occhi del poeta, i paesaggi familiari dell'Appennino, che tornano nei canti del *Poema dal limite del mondo* (2019):

L'Appennino riapre lentamente
le sue labbra friabili, fluttuanti
come se stesse per ripartorire
l'universo, o più probabilmente
avesse scelto di scendere verso qualcosa
verso le pigre zolle della Pangea
verso il tepore del mantello litosferico:
di scendere, come me, il più in alto possibile⁹⁵.

E così anche il paesaggio conosciuto, mappato, antropizzato, può essere sottratto alle angustie della consuetudine e riacquistare il fascino misterioso che esercitò su chi lo percorse per la prima volta. Lo spazio che la logica antropocentrica ha costretto nell'isomorfismo, nell'indistinzione e nella quantità recupera infine la sua arcaica struttura simbolica, orientata e qualificata ed alto e basso tornano a reclamare la loro antica affinità al cielo e alla terra. Così, il *Poema dal limite del mondo* si fa poema dal mondo del limite, parola proferita sulla soglia tra un Laggiù corrotto e un Quassù inviolato (descritto, particolare interessante, non per affermazione bensì per negazione d'attributi):

Laggiù, tra le violate sinclinali
l'accumularsi di zavorre urbane
perpetua i surrogati collettivi
di nascite e di morti senza vita
senza decoro, anestetizzate.
Le città-tranquillanti, come farmaci
stipati in inorganici, ordinati
smisurati scaffali di pianura
brulicano sotto il sole – afa d'agosto –
dove si è estinto il canto del poeta
e si riflano libri-aperitivo

per gli happy-hour di editori in voga.
Quassù creature escono tra i rovi
nell'uniformità delle stagioni:
luoghi senza la noia della storia
senza la smania degli intellettuali
senza la futilità degli eremiti
senza cortei che salvano il pianeta
senza stili di vita alternativi
senza promesse – *Exitus de Aegypto* –
senza lusinghe di ecatombi atomiche
senza derive finto-nichiliste
senza risposte *blowing in the wind*
senza prosopopee da partigiani
senza letterature resistenti
senza i non-senza dei profeti anarchici
senza fascismi e senza anti-fascismi
senza misure e senza qualità
senza formicolii – di madri in figlie –
senza rockstar transgenerazionali
senza muraglie, templi, megaliti
senza sublimazioni – Zarathustra, Achab –
senza l'amore e i discorsi sull'amore
senza le fatue verità del cuore⁹⁶.

Il Laggiù è il mondo moderno e impermanente «in cui svanisce ogni possibile poema / e resta solo un'eroica contemplazione»⁹⁷ che ha per oggetto ora le altezze ove non giunge vanità, ora le «città-tranquillanti» col loro trionfo di fatuità causticamente inventariate da Benozzo. Né manca, nei suoi versi, un affondo contro l'ossessione generale per il cambiamento climatico, che altrove l'autore ha definito «il morbo del pensiero antropocentrico» e «l'apoteosi contemporanea dell'ingreggamento seriale»⁹⁸. Certamente, Benozzo non nega i fenomeni in atto; semmai punta il dito contro le grandi narrazioni di un ecologismo ideologizzato, a suo parere più roboanti che consapevoli, e guarda con occhio critico ai poeti che danno vita a piattaforme, creano manifesti di *Ecopoetry* e promuovono esperimenti di *collective writing* approntati a un «meccanismo di auto-flagellazione/espiazione/redenzione»⁹⁹ incapace, secondo l'autore, di andar oltre generici «sillogismi sull'uomo cattivo che ha rovinato il mondo»¹⁰⁰. Dal canto suo, Benozzo guarda alla questione con

94 Benozzo 2021: 119.

95 Benozzo 2023: 217.

96 Ivi: 221.

97 Ivi: 225.

98 Benozzo 2020: 127.

99 Ivi: 129.

100 Ivi: 130.

misurato distacco, affermando che i poeti sono venuti meno al fondamentale dovere di non irreggimentarsi per riciclarsi all'interno di un grande «progetto [...] “antropocentrico”»¹⁰¹ sbandierato come epocale e irrinunciabile:

Solo il peggiore dei poeti potrà provare nostalgia per i ghiacciai. Solo il peggiore dei poeti si metterà in gioco con la missione di donare immagini al mondo in sfacelo. Il poeta epico degli elementi dirà soltanto che i ghiacciai furono possenti. Lo avrebbe detto già ottocento anni fa. E niente è cambiato rispetto all'orizzonte di tempo in cui dimora e dovrebbe dimorare la poesia. Il poeta è lontano dal chiacchiericcio antropocentrico. Il disastro è a monte della sua scelta di poeta. Chi è un poeta lo è fundamentalmente perché dà il disastro per acquisito, e perché un qualche pomeriggio, poco più che bambino, ha intuito senza che qualcuno glielo spiegasse che *Homo Sapiens* è distruzione fin dalla sua deriva neolitica¹⁰².

Pertanto, contro ogni forma di attivismo ecologista e di ideologizzazione astratta della natura – che, in fondo, non parrebbe riproporre che la logica antropocentrica secondo cui un mondo senza umanità sarebbe *finito* –, Benozzo leva una voce netta, ostinata e contraria, inappellabile:

Ho una notizia nera, definitiva:
stiamo tutti, nessuno escluso, scomparendo
senza ragione, senza senso, o forse
senza aver fatto veramente i conti
coi nevicati voli di falene
e coi profili immobili del nulla¹⁰³.

Si torna, in questi versi, al tema dello sfacelo del mondo, del naufragio della Storia, ma con un distacco e un algido rigore che ricordano il «not with a bang but a whimper» eliotiano o la caustica, disperata ironia filosofica di un Morselli («La fine del mondo? Uno degli scherzi dell'antropocentrismo [...] Si ammette che le cose possano cominciare *prima*, ma *non* che possano finire *dopo* di noi. [...] Il mondo non è mai stato così vivo, come oggi che

una certa razza di bipedi ha smesso di frequentarlo. Non è mai stato così pulito, luccicante, allegro»¹⁰⁴). Segue, perciò, una sezione in un certo modo simile a un *envoi*, con la fondamentale differenza che non celebra l'affidamento dei versi a un destinatario ma, al contrario, segna l'abbandono di quest'ultimo da parte di una poesia che inesorabilmente assume nei confronti dell'umanità la medesima imperturbabile distanza dei paesaggi che descrive:

Questo poema – indifferente, rude –
vi ha abbandonato, vi ha tradito, ha scelto
di farsi irreprensibile ma ingrato
di assomigliare a un quarzo incondiviso
a una scheggia di stella discontinua
a una lucciola spenta nella brina.
Ho una notizia nera, definitiva:
solo un silenzio di spaventapasseri
– di braccia-legno, senza piume, stolte –
regnerà sui domini disadorni
e sugli enigmi nordici del pianto
dove i suicidi, spesso, ci ripensano
e tornano dolenti verso casa¹⁰⁵.

La “poesia di paesaggi” si chiude, dunque, con un *beati mortui* che mette sotto scacco non solo l'umanità – di cui annuncia la scomparsa da un universo indifferente – ma anche, e soprattutto, la poesia stessa. Infatti, proprio come i suicidi che «ci ripensano / e tornano dolenti verso casa» (ancora un'eco di Morselli?), anche la parola pare ormai arretrare dinnanzi alla propria immolazione nell'espressione poetica – seme che rifiuta di morire per dar frutto – e fa ritorno a quel mondo di mari, montagne, rocce e silenzi donde proviene.

Da quanto detto, consegue che il tema della natura – presente in Pasolini e in molti poeti italiani degli anni del *boom* economico, da Giudici a Caproni fino a Zanzotto ma, secondo i condivisibili appunti di Testa, in decisa retrocessione nella poesia contemporanea¹⁰⁶ – costituisca un punto centrale nella poesia di Benozzo. Questi, tuttavia, non sembra mostrare la

101 Ivi: 131.

102 Ivi: 134.

103 Benozzo 2023: 227 ss.

104 Morselli 1977: 54.

105 Benozzo 2023: 229.

106 Cfr. Testa 1999: 135-157.

tendenza generale, presente negli autori appena citati, ad utilizzare l'ecologia in funzione di metafora attraverso la quale rappresentare le dinamiche di tipo storico, antropologico o sociale che caratterizzano la modernità; né manifesta l'inclinazione, precipua nel pur variegato *côté* dell'*Ecopoetry*, a presentare la natura in termini di idillio, di fonte di conforto o di patrimonio in pericolo da tutelare. Anzi, pare assente in Benozzo ogni volontà di farsi portavoce dell'emergenza ambientale e di esprimere in versi un'interconnessione tra uomo e natura e un'immedesimazione del poeta negli enti che popolano il paesaggio¹⁰⁷. Il rapporto con il mondo naturale, nell'autore, non è mai approntato a un placido equilibrio, appare anzi schiacciato dalla colossale dismisura di una natura totale e indifferente, che suscita un terrore e un tremore ancestrali, sfrondata com'è persino dell'illusoria maschera della matrigna di leopardiana memoria. L'inappellabile, possente e materiale evidenza di monti e scogliere, di spiagge gelate e distese di mare, di tripudi di vita minerale e vegetale non manifesta una natura inerte: il lettore-ascoltatore è posto di fronte a un mondo di inafferrabile caos, a una vita litica e vegetale che prospera, freme e brulica in forme persino inconcepibili alla logica antropocentrica. Un mondo e una vita che, beninteso, celano in sé il mistero, l'ignoto, un numinoso non trascendente ma immanente. Perciò, la descrizione del mondo naturale in Benozzo non può servirsi, ad esempio, di forme assimilabili al «primitivismo favoloso»¹⁰⁸ di ermetici come Quasimodo e Gatto ma, forte del suo intenso realismo, si innalza a dimensioni epiche – al modo, forse, di un Hamsun, di uno Steinbeck o di un McCarthy-. Eppure, nella permanenza geologica dello spettacolo di natura dipinto dai versi di Benozzo filtra una voce imperscrutabile, sovrumana, numinosa, che comunica per vie miste-

riose all'uomo contemporaneo come ai poeti-sciamani delle epoche più remote, congiungendo questo a quelli:

Settembre: inizio della transumanza
 continuità di spostamenti preistorici.
 Nei gesti di un Neolitico mai estinto
 mette radici la parola del poeta¹⁰⁹.

3 - CREAZIONE DI MONDI E DISTRUZIONE DELLA PROPRIA ESISTENZA

Dunque, lo sviluppo della "poesia di paesaggi" nel percorso di Benozzo sembra condurre a uno scacco della poesia stessa. È possibile, a questo punto, sottrarsi? La risposta dell'autore è affermativa e, nelle due opere del 2020 e del 2021, prende forma attraverso vie poetiche opposte e complementari, la creazione di mondi e il suicidio, attraverso le quali il tema carsico della catastrofe si proietta infinitamente all'indietro, quasi a cercare la ferita primigenia da cui è scaturito il cosmo, e in avanti, verso la prospettiva di una consumazione individuale. In *Máelvarstal*, l'autore si confronta con una domanda fondamentale: in una società postmoderna – che celebra il disincanto e il crollo delle grandi narrazioni ma fagocita compulsivamente *junk stories*¹¹⁰ prodotte, consumate e dimenticate a ritmi sconcertanti – può ancora la poesia assolvere a una funzione mitopoietica? La risposta è affermativa:

È [...] adesso, e in futuro lo sarà ancora di più, quando si sarà spezzato per sempre il sia pur flebile legame di continuità con i mondi, i volti e i luoghi pre-postmoderni di cui ancora abbiamo memoria, che la poesia può e potrà esercitare la propria funzione archetipica di produrre immaginario attraverso la mitopoiesi. Da quando siamo comparsi sul pianeta, non c'è mai stato più bisogno di quanto ce ne sia oggi, dell'*homo poeta*, della nominazione poetica del mondo¹¹¹.

A ben considerare il quadro sin qui tracciato, si potrebbe ritenere che proprio la mitopoiesi resti l'unica opzione pratica-

107 Sull'*Ecopoetry* si vedano Bryson 2002, Buell 2005, Iovino, Oppermann 2014, Schoentjes 2015, D'Arcangelo, Elvey, Moore 2017, Scaffai 2017 e 2018.

108 Mengaldo 1978: XXXIII.

109 Ivi: 53.

110 Gottschall 2014: 211.

111 Benozzo 2020: 107.

bile dopo la “poesia di paesaggi”: gli esiti estremi della ricerca di mondi *altri* che offrissero materia di poesia non paiono infine oltrepassabili se non nella direzione di una nuova creazione di mondi. A tal proposito, Benozzo afferma:

Dopo molti anni in cui ho messo in pratica l'oralità sia come procedura di composizione che come resa performativa, e dopo avere composto gli ultimi cinque poemi epici nella più concreta e meno menzognera fisicità dei crinali e dei paesaggi, ho sentito che era per me fondamentale che, in quanto poeta del mondo contemporaneo, io mi mettessi in gioco come creatore di miti¹¹².

Per addivenire a questo scopo, in ogni caso, Benozzo non avverte più come possibile una ripresa letterale di quelle cosmologie mitologiche arcaiche e medievali che pure costituiscono il suo riconoscibile *humus* poetico. Occorre, piuttosto, che la potenza generativa del linguaggio di queste ultime sia messa a frutto attraverso le possibilità poetiche prospettate dalla scienza degli ultimi anni, possibilità che, secondo l'autore, «sarebbe folle ignorare»¹¹³. Si è visto già come, in *Onirico Geologico*, il lessico specialistico penetrasse nel discorso poetico mettendosi al servizio di una nuova nomina del mondo. In *Máelvarstal*, questa tendenza per molti versi di radicalizza e giunge a livelli inediti: il poema è tutto costruito sulla relazione tra cosmologia moderna e cosmogonie tradizionali e perciò, da un lato, sviluppa un linguaggio immaginifico che ricorda la poesia arcaica e medievale (l'*Enûma Eliš*, la poesia bardica gallese, l'epica romanza e germanica), gli etnotesti delle società sciamaniche ancora esistenti (dalla Groenlandia all'Australia) ma anche la potenza evocativa di moderni mitografi (ancora Melville, Whitman, Walcott e Miłosz) mentre, dall'altro, assume le prospettive teoriche delle più recenti sintesi dell'astrofisica. Ne scaturisce una struttura poemica che, grazie al sapiente uso dell'oralità, assume un andamento a spirale tramite il quale la relazione tra parole antiche e conoscenze moderne re-

sta sempre fecondamente agonistica e non perviene mai a una risoluzione del conflitto in termini di *conjunctio oppositorum*. Anzi, sono proprio le evidenti frizioni tra una visione del mondo inevitabilmente quantitativa e analitica ed una qualitativa e sintetica a *creare* un mito valido per la modernità.

Sia sufficiente analizzare alcuni brani del poema, a partire da quello incipitario, rubricato come *Il vuoto in cui si annullano materia ed energia*:

Nel Retalmárnor, prima di ogni prima, quando le squame blu-luminescenti non brinavano ancora il pesce drago e Ferdheníal non possedeva un nome, nel mondo senza alto e senza basso il granello di polvere Lundháí fu trascinato via da un'onda di suono e dove aveva galleggiato fuori dal tempo rimase una fessura, Litaliódh, la cicatrice da cui il canto ebbe inizio, la nostalgia da cui tutto prese vita la prima sillaba dell'intero Máelvarstal¹¹⁴.

Già da qui si nota come alle rubriche sia affidato il compito di introdurre ed esplicitare la materia scientifica di cui tratteranno i versi, che invece sono connotati da un tenore tendenzialmente evocativo, quasi sacrale, simile per molti versi a quello dei grandi poemi antichi (si direbbe che il modello principale siano i canti eddici e, in particolare, la *Völuspá*), cui concorre certamente anche il conio originale di nomi evocativi le cui radici sono prese dal proto-indoeuropeo (Retalmárnor, Ferdheníal, Lundháí, Litaliódh, lo stesso Máelvarstal), dietro cui si celano precisi fenomeni astrofisici che sta al lettore individuare.

Il poema procede, di strofa in strofa, trattando dello sviluppo dell'universo dall'atomo di Planck alla nucleosintesi primordiale, dalla formazione della materia alla creazione di stelle e galassie. Le rubriche registrano con precisione ogni passaggio: ad esempio, quella della seconda strofa recita *La prima incrinatura procurata dalla schiuma quantistica (primo centomiliardesimo di yoctosecondo)*. – *Crescita dell'inflatone*

112 Benozzo 2021: 120.

113 Ivi: 120 ss.

114 Benozzo 2023: 269.

quantistico. – Prima radiazione uniforme, quella della terza *La radiazione separa nuove forme dalla forza elettromagnetica*, quella della quarta *Le prime coppie particelle-anti-particelle*. – Rottura della simmetria da parte delle fluttuazioni quantistiche etc. Dall'aggregarsi e disgregarsi caotico di forze in frazioni di tempo abissalmente prossime allo zero sorge Máelvarstal, ricordo della catastrofe, memoria o nostalgia del *vulnus* primigenio – la fessura lasciata da Lúndháí – nell'abissale fondo precosmico di Retalmárnor, presagio dei sommovimenti avvenire:

Mormorio, dunque, della prima sillaba
la prima goccia che restò a oscillare:
l'esitazione – Mael – il vulnerabile
in memoria del colpo inferto a Lúndháí.
Mormorio, poi, della seconda sillaba
seconda goccia che restò a oscillare:
l'irriverenza – Var – la coraggiosa
in memoria dell'onda risonante.
Mormorio, infine, della terza sillaba
la terza goccia che restò a oscillare:
il sortilegio – Stal – l'incantatore
in memoria del viaggio da intraprendere.
[...]
E così il Máelvarstal, simultaneamente,
fu origine e destino del molteplice
la narrazione di materie formate
il poema-organismo senza organi
il poema da cui nasce ogni poema¹¹⁵.

E tuttavia, nel *Máelvarstal*, la memoria di ciò che è stato si proietta per forza di poesia all'indietro fin dove le osservazioni empiriche non possono giungere e i modelli teorici non possono concepire senza diventare a loro volta pura cosmogonia mitica. E Máelvarstal scorge in Retalmárnor il dubbio che i quattordici miliardi di anni dell'universo snocciolati dal poema non siano altro che un ricordo già vissuto, un sogno già sognato, una storia raccontata infinite volte:

Nel poema-organismo senza organi
c'era ora il sentore di un passato
di un'altra storia esposta e poi scomparsa
[...]
come il dubbio che l'intero Retalmárnor
non fosse che il ricordo di altri regni¹¹⁶.

Un'opzione poetica alternativa alla creazione di mondi è, infine, quella del suicidio, su cui riflette l'ultima opera finora pubblicata da Benozzo, *Autoktonia* (2021). Si tratta del lavoro dell'autore forse più difficile da inquadrare, sia perché segna un drastico e repentino cambio di rotta rispetto al precedente *Máelvarstal*, sia perché mette a tema una terribile prospettiva di consumazione personale che, a ben vedere, era stata annunciata già dal *Poema dal limite del mondo* coi suoi suicidi che «ci ripensano / e tornano dolenti verso casa». Sembra chiarirsi ora che quel ripensamento non consisteva tanto nel riabbracciare la vita quanto nel ricusare l'ultima vera libertà concessa all'uomo (dove il dolore in luogo del sollievo). Verso tale direzione muovono, d'altro canto, le parole dello stesso Benozzo:

Resta un dubbio finale, dentro di me, su quale possa essere – anche sciamanicamente – l'ultimo atto performativo del poeta. Ho forse tentato qualche risposta nel mio ultimo testo, *Autoktonia*. Poema del suicidio (del 2021), dove però la ricerca di risposte si è rivelata per me, anche al di là delle sempre presenti fonti orali da cui il testo nasce, o forse in virtù di esse, una consapevolezza di abbandono senza risposte alla verità ultima delle cose, alla loro nuda vita¹¹⁷.

Pare dunque poetica, prima ancora che esistenziale, la causa che conduce l'*agens* alla terribile, definitiva risoluzione («Mi ucciderò per dare corpo alla mia ombra»¹¹⁸). Si è detto che il *cupio dissolvi* è già presente, in quanto condizione data, nelle altre opere di Benozzo. Esso diventa infine materia di poesia nel momento in cui il poeta sembra aver esperito in sé tutte le possibilità della poesia stessa. Pertanto, i versi di Benozzo non esprimono una decadente *voluptas moriendi* bensì un obbligo del poeta di portare «la grande storia della letteratura del mondo» alle estreme conseguenze, fino all'abbandono al puro silenzio. E se la *ποίησις* è stata, per Benozzo, essenzialmente auto-*ποίησις*, il suo ter-

115 Ivi: 275, 317.

116 Ivi: 325.

117 Benozzo 2021: 122 ss.

118 Benozzo 2023: 341.

mine ultimo non può che coincidere con il compimento di un destino individuale nel quale, beninteso, non si manifesta alcuna prospettiva sacrificale e salvifica. Il poeta, infatti, ha già reciso i propri legami con l'umanità reclamando la propria condizione liminale; semmai, la rinuncia alla vita è per lui uno strappare da sé gli ultimi brandelli di vanità per abbandonarsi alle «vite maestose della terra» che ha cantato così a lungo:

Presto si decompongono
gli alfabeti del tempo
e le sintassi indocili
del ritmo di ogni cosa.
Io non voglio la gioia
di chi sempre ha ragione
voglio solo l'errore
– errare, errabondare –
di chi ha moltiplicato
frammenti di se stesso
a vanvera, nel vuoto.
È solo il vuoto che cerco
il vuoto vasto e sincero
dove fare ritorno:
la terra che sempre tace
senza canneti e voci oltre
la vita breve¹¹⁹.

Ancora una volta, il discorso poetico di Benozzo parrebbe riprendere la riflessione di Morselli (e, naturalmente, dei suoi maestri) sul suicidio come atto essenzialmente filosofico di ripulsa della logica antropocentrica, che è una logica della permanenza dell'umano in quanto μέτρον della vita dell'universo. E però, laddove la *dissipatio humani generis*, a ben vedere, sembra proprio una dissipazione, una sparizione nell'oblio (già annunciata da Benozzo: «stiamo tutti, nessuno escluso, scomparendo»), quella del poeta è, etimologicamente, una sublimazione preparata dalla completezza dell'esistenza fino alla *morte*. Nella decisione finale, dunque, si compie il destino che appartiene solo al poeta, detentore di diritti e doveri di fronte alla vita che non competono agli altri. E questo destino eroico e tragico prende forma e si chiarisce come *oltrepassamento*

di se stesso e dell'estraneità del mondo. Il suicidio, pertanto, è considerato dall'autore – che non lo avvalorà né lo condanna *per se* – l'estremo atto di libertà, dunque la massima espressione della vita che, peraltro, getta una vivida luce disvelante sulle illusioni che l'uomo si crea:

La libertà saccheggiata ai tiranni
è un'illusione narrata dalla storia
un insignificante affrancamento
di cui non resta traccia nei milioni di anni
[...]
L'unica libertà è vita anteriore
l'unico gesto libero è il suicidio¹²⁰.

Di fronte alla possibilità stessa di questa libertà, prima ancora che al suo effettivo esercizio, nulla resta d'importante. Il poeta che si è già lasciato il mondo alle spalle non si cura di farvi permanere una tiepida spoglia del proprio passaggio (ancora Morselli: «Andarmene, dunque, senza lasciare traccia. Questo mi è parso essenziale»¹²¹). Gli rimane soltanto di trasformarsi sciamanicamente nell'aquila che «muore sulle gelide rupi / non malata, non vecchia, non esausta, ma veterana di sole e tempeste»¹²² e di dileguarsi nelle altezze che gli competono, invisibili da terra:

Nessuno può trovare i resti di un'aquila,
nessuno mai potrà trovare i miei:
la mia autopsia sarà eseguita sui miei versi¹²³.

4 – BENOZZO PERFORMER

Un'analisi della poesia di Benozzo non potrebbe essere completa senza far riferimento all'attività dell'autore come performer. Si è già detto che egli è solito interpretare in *live*, con l'immane accompagnamento dell'arpa, i propri componimenti. Il suo repertorio, nondimeno, si estende anche a testi sciamanici e canti del Nord, dall'Irlanda alla Groenlandia, dal Galles alla Bretagna, dalla Galizia alle Fær Øer, senza tralasciare brani folkloristici italiani e opere di poesia moderna in

119 Ivi: 357.

120 Ivi: 379.

121 Morselli 1977: 21.

122 Benozzo 2023: 417.

123 Ibid.

un'efficace azione di recupero e *re-inventio* che, in un certo modo, dà ragione dell'idea – propria dello stesso Benozzo – di una tradizione sempre viva «che si tradiziona» offrendosi in forme rinnovate ad epoche sempre diverse.

Sia che interpreti i propri versi o quelli altrui, Benozzo «si esprime in parole che hanno già dentro la propria partitura»¹²⁴. Occorre specificare che, per l'autore, non si tratta di creare un allestimento ulteriore, spettacolare in senso deteriore, intorno alla forma conchiusa ed autosufficiente della poesia. I suoi componimenti – che, come si è detto, nascono in forma essenzialmente orale – non sono musicati *a posteriori* per venire incontro a «esigenze performative supplementari» ma sono già composti con la specifica destinazione del canto e della musica che, perciò, li restituiscono nella forma più radicale e originaria. La musica non costituisce un semplice accompagnamento del testo poiché la dimensione verbale e quella ritmico-musicale «sono primordialmente la stessa cosa»¹²⁵. Le note d'arpa e la modulazione della voce seguono l'andamento della poesia e ne contrassegnano i momenti più incisivi attraverso lo sviluppo e la variazione di *cluster* ritmico-melodici e la modulazione dal parlato al declamato e al canto. Ne consegue che tra parola e canto si crei un'unità indissolubile e definitiva.

Come nelle performance delle comunità tradizionali, perciò, il corpo dell'autore e la sua estensione vocale-musicale fanno da ponte tra la tradizione poetica e il pubblico assolvendo, peraltro, a una funzione *lato sensu* comunitaria: se, infatti, la performance elicitava una coincidenza tra l'esecutore e la parola che egli produce e una dialogica *in praesentia*, partecipata, tra questi e l'ascoltatore, ne consegue che assistere alla performance del poeta che ha ripercorso «in scala ridotta e individuale la grande storia della letteratura del mondo»

significa prender parte a quel medesimo percorso, riviverlo.

Si può ritenere, dunque, che nella performance la poesia di Benozzo trovi la propria dimensione necessaria e, soprattutto, il *locus* specifico in cui comunica con quella tradizione arcaica rispetto alla quale l'autore avverte la propria parentela genetica, strutturale e funzionale. Nella *liveness*, perciò, si consuma l'unità tra l'inopinata *inventio* del poeta moderno e l'antica, recuperata *intentio* dei cantori arcaici.

BIBLIOGRAFIA

- Afrifo A. (a cura di) 2018, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma.
- Andreotti A. 2018, *L'uomo dei confini. Controcanto (senz'arpa) a Francesco Benozzo*, in Andreotti et al. 2018: 56-69.
- Andreotti A. et al. 2018, *Come una statua nella nebbia dell'epica. Sull'opera di Francesco Benozzo*, Kolibris, Ferrara.
- Auslander P., 2022, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, 3rd ed., New York-London, Routledge.
- Bachtin M. 1979, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, tr. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino.
- Benozzo F. 2004, *Landscape perception in early celtic literature*, Centre for Advanced and Celtic Studies, Aberystwyth.
- 2007, *La tradizione smarrita: le origini non scritte delle letterature romanze*, Viella, Roma.
- 2008, *Cartografie occitaniche: approssimazione alla poesia dei trovatori*, Liguori, Napoli.
- 2010, *Etnofilologia: un'introduzione*, Liguori, Napoli.
- 2012, *Anarchia e quarto umanesimo*, Clueb, Bologna.
- 2014, *Homo poeta. Il segreto sciamanico dell'Eurasia*, «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», VII: 15-20.
- 2016, *Il giro del mondo in ottanta saggi*, Aracne, Roma.
- 2020, *Poesia, scienza e dissidenza. Interviste (2015-2020)*, Clueb, Bologna.
- 2021, *Tecniche performative arcaiche nella poesia contemporanea: una riflessione autobiografica*, «Oblio», XI, 42-43: 115-123.
- 2022, *Poeti della marea. Canti bardici gallesi dal VI al X secolo*, Forum, Udine.
- 2023: *Sciamanica. Poemi dai confini del mondo*, Forum, Udine.

124 De Luca 2018: 39.

125 Benozzo 2021: 122. Cfr. Benozzo 2020: 99 ss.: «Ciò che chiamiamo poesia era all'origine canto, poi è avvenuta storicamente una separazione. Leggiamo ancora i trovatori provenzali, cioè coloro che hanno forgiato la letteratura occidentale, come se fossero dei poeti, quando altro non erano che cantautori, i quali non componevano "poesie" ma *cansos*, cioè canzoni. E via via, all'indietro, fino a Omero e anche prima. La poesia, anche quando appare disgiunta dalla musica, è ancora nei casi migliori un residuo, una risacca, che nasce dalle correnti profonde della musica».

- Benozzo F., Otte M. 2017, *Speaking Australopithecus. A New Theory on the Origins of Human Language*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Borio M. 2018, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia.
- Bryson, J.S. (ed.) 2002, *Ecopoetry: A Critical Introduction*, University of Utah Press, Salt Lake City.
- Buell L. 2005, *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Blackwell Publishing, Malden-Oxford-Victoria.
- Cardilli L., Lombardi Vallauri S. (a cura di) 2020, *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino.
- Costa G. 1998, *Le origini della lingua poetica indoeuropea. Voce, coscienza e transizione neolitica*, Olschki, Firenze.
- D'Arcangelo M., Elvey A., Moore H. 2017, *Intatto/Intact. Ecopoesia. Ecopoetry*, tr. di F. Così e A. Repossi, La Vita Felice, Milano.
- De Luca C. 2018, *Sillabe-fiocine per spiaggiare l'abitudine*, in Andreotti et al. 2018: 36-44.
- Deriu F. 2012, *Performativo. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma.
- Di Dio T. (a cura di) 2023, *Poesie dell'Italia contemporanea. 1971-2021*, Il Saggiatore, Milano.
- Donald M. 1991 [1993], *Origins of the Modern Mind. Three Stages in Evolution of Culture and Cognition*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Ferrara G. (2021), *Perché cantano gli uccelli? Preistoria e storia di Francesco Benozzo*, «Avamposto», 04/03/2021 ([https://www.avampostopoesia.com/fuoricampo/storia-e-preistoria-di-benozzo#:~:text=Quella%20degli%20uccelli%20\(dei%20poeti,Alla%20felicit%C3%A0%20d'esserci%20ancora\).](https://www.avampostopoesia.com/fuoricampo/storia-e-preistoria-di-benozzo#:~:text=Quella%20degli%20uccelli%20(dei%20poeti,Alla%20felicit%C3%A0%20d'esserci%20ancora).))
- Fischer-Lichte E. 2014, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, tr. di S. Papparello, Carocci, Roma.
- Frasca D. 2014, *Posture dell'io*, Felici, Pisa.
- Frasca G. 2015, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Luca Sossella, Roma.
- Gadamer H.G. 2000, *Verità e metodo*, tr. di G. Vattimo, Bompiani, Milano.
- Galloni P. 2013, *La memoria e la voce. Un'indagine cognitiva sul Medioevo (secoli VI-XII)*, Aracne, Roma.
- Giovannetti P. 2017, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, Roma.
- Gottschall J. 2014, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, tr. di G.M. Olivero, Bollati Boringhieri, Torino.
- Guéron R. 1982, *Il Regno della Quantità e i Segni dei Tempi*, tr. di P. Nutrizio, Adelphi, Milano.
- Havelock E.A. 1986, *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, tr. di M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari.
- Heidegger M. 1973 [2017], *In cammino verso il linguaggio*, tr. di A. Caracciolo, Mursia, Milano.
- 2006 [2011], *Essere e tempo*, tr. di A. Marini, Mondadori, Milano.
- 2009, *Introduzione alla filosofia. Pensare e Poetare*, tr. di V. Cicero, Bompiani, Milano.
- Iovino S., Oppermann S. (eds.) 2014, *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington.
- Lévy, P. 1997, *Il virtuale*, tr. di M. Colò e M. Di Sopra, Raffaello Cortina, Milano.
- Marcolini M. 2013, *La sapienza di Salomone: Pascoli poeta e botanico*, in N. Ebani (a cura di), *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario della morte. Atti del Convegno di Studi Pascoliani (Verona, 21-22 marzo 2012)*, ETS, Pisa, pp. 167-182.
- Meldolesi D. 2018, *Tra sogni e rivolte: per una biografia di Francesco Benozzo*, in Andreotti et al. 2018: 7-28.
- Meli M. (a cura di) 2008, *Vqluspá. Un'apocalisse norrena*, Carocci, Roma.
- Mengaldo P.V. (a cura di) 1978 [2021], *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano.
- Morselli G. 1977 [2020], *Dissipatio H.G.*, Adelphi, Milano.
- Ong W.J. 1986, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, tr. di A. Calanchi, Il Mulino, Bologna.
- Ostuni V. (a cura di) 2011, *Poeti italiani degli anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, Ponte Sisto, Roma.
- Phelan, P., Lane, J. 1998, *The Ends of Performance*, New York, New York University Press.
- Pettinato G. (a cura di) 2005, *Mitologia assiro-babilonese*, UTET, Torino.
- Policastro G. 2019, *Dal cut-up al googlism: la pratica del montaggio nella poesia contemporanea*, in R. Gasperina Geroni e F. Milani (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD 22-24 giugno 2017, ETS, Pisa, vol. I: 447-454.
- Pontiggia G. 2007, *Lo sguardo archeologico della poesia*, «Poesia e spiritualità», 1: 26-29.
- Pozzi M., Notari L. 1997, *Fiori e piante nella poesia di Pascoli e Montale. Repertori e studi*, Edizioni Universitarie, Friburgo.
- Ricœur P. 1983, *Tempo e racconto*, vol. I, tr. di G. Grampa, Jaca Book, Milano.
- 1989 [2016], *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, tr. di G. Grampa, Jaca Book, Milano.
- Savoca G. (a cura di) 1989, *Per la lingua di Montale*. Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987), Olschki, Firenze.
- Scaffai N. (2017), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma.
- Scaffai N. (a cura di) (2018), *Ecopoetry. Poesia del degrado ambientale, numero monografico di «Semicerchio»*, 58-59.

- Schechner R. 1985, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- 1999, *Magnitudini della performance*, tr. di F. Deriu, Bulzoni, Roma.
- 2018, *Introduzione ai Performance Studies*, tr. di D. Tomasello, Cue Press, Imola.
- Schoentjes P. (2015), *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Wild Project, Paris.
- Seppilli A 1962 [2011], *Poesia e magia*, Sellerio, Palermo.
- Severi C. 2004, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi.
- Simonetti G. 2018, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna.
- Tardino S. 2018: *Di boschi e di marine*, in Andreotti et al. 2018: 77-86.
- Testa E. 1999, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Tolkien J.R.R. 2000, *Il medioevo e il fantastico*, tr. di C. Donà, Bompiani, Milano.
- Tomasello D. 2021, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Marsilio, Venezia.
- Tomasello D., Pizzimento P., *Una premessa teorica e due casi di studio per l'utilizzo del paradigma dei Performance Studies in ambito letterario*, «Oblío», XI, 42-43, 2021, pp. 15-26.
- Tomasello D., Vescovo P. 2021, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Cue Press, Imola.
- Travi I. 2007, *L'aspetto orale della poesia*, Moretti & Vitali, Bergamo.
- Turner V. 1986, *Dal rito al teatro*, tr. di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna.
- Vico G.B. 1990 [2007], *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano.
- Zumthor P. 1984, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, tr. di C. Di Girolamo, Il Mulino, Bologna.
- 1990, *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medievale*, tr. di M. Liborio, Il Mulino, Bologna.
- 1999, *Una cultura della voce*, in P. Boitani et al., *Lo spazio letterario*, Salerno Editrice, Roma, vol. 2, t. I,1: 117-146.