

Godzilla di Federico Italiano: una Wanderung transmoderna

Category: Laboratorio critico

scritto da Riccardo Cabitza | 10 Ottobre 2026

Godzilla e altre poesie (Guanda, 2026) di Federico Italiano si compone di quattro sezioni: *Monstera*, *Confessioni del lupo*, *Pannonia*, *La terza legge di Keplero*. La prima sezione prende il nome da un genere di piante monocotiledoni della famiglia delle Aracee, *Monstera*: questo genere di piante è conosciuto per avere foglie di notevoli dimensioni che ricordano quelle delle felci, piante vascolari primitive apparse già nel Devoniano inferiore. La prima sezione si apre con l'emulsione di multiformità stroboscopiche di umana memoria, che sgattaiolano via quasi fossero intangibili in un sistema-gioco di luci e ombre («qualcosa fatto di buio, aghi e cinghie, / sagoma nerofumo, / una lama o una spada, / che sta in agguato oltre il cono di luce» in *La Chiesetta del Cimitero*; «L'uomo col cilindro nero, lo smoking / e il monocolo, che appariva torvo / sulla soglia della mia camera» in *Mister X*, vv. 7-9).

Ci sono istanti in cui il gioco s'interrompe e la luce si condensa in agiografie secolari, come nel caso della poesia *Elegia per un Benzinaio*, dove, con toni più cari al genere agiografico piuttosto che alla tradizione elegiaca greca (sono presenti numerosi elementi che rinviano alla sfera monastico-religiosa: «monaco dispensatore», v. 16, «piegarsi verso i bisognosi, sotto / lo stemma fulgido del suo pontefice», vv. 17-18, «rapito / dalle teologie pomeridiane / di un cruciverba autodefinito», vv. 23-24) si tratteggia la figura di un benzinaio canuto – paragonato a san Gerolamo «nel suo studiolo» (v. 5) – tra le lamiere, che divengono «uno xilofono», e la benzina, che «penetrava dalle guarnizioni dell'auto spenta / come effluvio di un unguento proibito» (vv. 25-27). Attraverso questo gioco chiaroscurale s'inizia gradualmente a cristallizzare un ecosistema-mondo radioattivo dominato da «cobalto, o forse cesio» e uranio, con vasche di stoccaggio, «scatolette di carne Manzotin» e «i tetrapak / con il latte a lunga conservazione» (in *Godzilla n. 3*, vv. 1-3).

L'acqua diventa il veicolo privilegiato di un «anatema dimenticato», autogenerato da una specie su cui incombe l'apocalisse («L'apocalisse è una perdita, un tubo / che cola, una fessura da cui un cupo / radionuclide penetra / la falda acquifera, la Dora Baltea», in *Godzilla n. 4*, vv. 11-12). La pioggia, le falde acquifere e le risaie contaminate ospitano Godzilla «acceso da metani pleistocenici» (in *Godzilla n. 6*, v. 6), un'entità deforme proveniente da un'Era primitiva radioattiva. Un miasma che travalica le epoche assumendo le forme più svariate («nutria / imbottita di scorie, una cisti di Chernobyl» in *Godzilla n. 6*) sino a raggiungere persino la dimensione onirica («in agguato in un angolo dei sogni / imperlati dalla prime erezioni», in *Godzilla n. 6*, vv. 9-10); si manifesta così nella raccolta una certa predisposizione dell'autore a giocare con tempo e spazio (un lavoro analogo per la prosa è stato svolto da Gian Marco Griffi in *Digressione*). La presenza di Godzilla – da intendersi come “coscienza del disastro” e motore stesso della storia umana – intacca irreversibilmente la vita, plasmando una nuova specie deforme: «per noi invece cominciò un olocene / d'incubi gremito di trote e rane / fosforescenti nei canali / e neonati bicefali chiusi nelle caccine» (in *Godzilla n.3*, vv. 9-12).

Sempre attraverso quel gioco di ombre sottilissimo, a cui poc'anzi si è accennato, l'autore libera da quest'Era primitiva isole di quotidianità domestica («Tra l'armadio e il sofà, radici lunghe / metri cercano il senso minerale / di una vita in penombra» in *Monstera*, vv. 1-3), in

cui sopravvivono creature primordiali innestate in un ambiente che risente degli sviluppi delle moderne tecnologie. Qui risiede la *Monstera*, un groviglio di radici che si insinua nell'ambiente come una rete di cavi elettrici sotterranei, arrivando a regolare l'umidità dei litigi e del desiderio. Affiora l'idea di un dispositivo di controllo domestico, generato dall'ibridazione tra le moderne tecnologie e una componente non più umana ma vegetale: la *Monstera* diviene un *fitocyborg*, una creatura al contempo organica e cibernetica («Tentacoli di un dio arboreo scendono / verso il parquet / cablano il battiscopa / come un incubo biomeccanico» in *Monstera*, vv. 8-11).

La seconda sezione, dal titolo *Confessioni del lupo*, si apre con la rappresentazione dell'attesa e la volontà di accelerare la venuta del ritorno («Ho cercato di sostituire i verbi con nomi di uccelli estinti / per andare veloce, per far passare il tempo / perché domani fosse già tra un anno, per non dare spazio / a quei vuoti» in *Esperimento con il tostapane*, vv. 1-4), perché nell'attesa s'insinua una coscienza di vuoto, diramazione alveolare da cui emerge il caos (emerge una simile concezione del vuoto nella raccolta *Snežnyj čas* di Boris Poplavsky: «Solo al mattino quando diventerà più silenzioso / il mondo stellato sorgerà dal vuoto, / io in quel momento mi sveglierò e d'un tratto sentirò / la tua voce come se tu fossi accanto», trad. mia). [1]

L'impeto dell'attesa si traduce in un susseguirsi di *recitationes* domestiche, preludio a un ritorno trasognato che va gradualmente addensandosi, fino a rivelarsi, prima di dissolversi del tutto, come una realtà oramai routinaria e mortifera («- e ora mi cerchi in chi va via» in *Esperimento con il tostapane*, v. 12). Anche in questa sezione permangono gli echi di un *kosmos* arcano e contaminato, da cui provengono creature deformi, Godzilla si affratella a entità angeliche dallo sterno a forma di ascia, simile a quello degli uccelli, e dalla cute lucente, dotate di ali piumate e stufe celesti nel torace. Queste creature portano con loro le caratteristiche di un mondo arcano-primordiale in cui l'impatto radioattivo-antropico è ben radicato: Godzilla è «acceso da metani pleistocenici» (il Pleistocene è la prima era del Quaternario), le ossa degli angeli «Sono un mix di cellule di collagene, come le nostre, / solo che al posto dei fosfati hanno uranio / espulso dalla supernova Tycho» (in *Saggio sugli angeli*, vv. 4-6). Viene superata un'idea esiodea di compiutezza delle epoche per lasciare spazio a un *continuum* di attraversamento, in cui i malanni dell'uomo travalicano le singole ere.

Nella terza sezione, *Pannonia*, l'io appare intrappolato in una peregrinazione incessante: dalla Gare du Nord ai gelsi in fiore a Trieste, passando per un inverno macilento in Pannonia e un hotel a Kyoto, sino al viaggio nella campagna lituana presso Kaunas, un castello di caccia nel Brandeburgo e la Van Lerijsstraat di Anversa, dove «haredim riccioluti / spingono in un passeggiato nero / il più importante dei precetti / e guardie civili proteggono lo shabbat / coi mitra puntati al cielo» (in *Lo zoo di Anversa*, vv. 1-5).

All'interno di questa *Wanderung* transmoderna emergono svariate vite secondarie travolte dal tentativo dell'io di costruire la propria memoria: quella di un «poeta vegetariano / che da Borgeby in Svezia mandava / lunghe lettere alla moglie / sull'autunno imminente», o quella del «giovane Rembrandt Bugatti, / suicida nel gennaio del millenovecentosedici». Nella *Wanderung* transmoderna l'io non si compie come soggetto sovrano integrato in un ordine, ma si configura come nodo di una rete di relazioni, in uno spazio-tempo reticolare e transfrontaliero privo di centro egemonico, perdita e morte vengono accolte in una coscienza relazionale. Nella categoria di 'transmodernità', teorizzata

da Rosa María Rodríguez Magda e rilanciata in applicazione alla poesia italiana contemporanea da Francesco Ottonello,^[2] il prefisso 'trans' indica attraversamento e conservazione selettiva: si passa attraverso la modernità e la postmodernità nell'idea di un *continuum* tra le epoche e i luoghi in senso responsivo.

Nel poemetto dal titolo *Per una storia economico-culturale del mercatino delle pulci* questo principio viene portato ad estreme conclusioni, le poesie contengono un universo-mondo a sé stante che pullula di suppellettili, favole, personaggi provenienti da epoche storiche e romanzesche lontane («e il ritratto di Ivan Vissarionovič / che dall'altimetro dei suoi mustacchi / osserva chi incespicando butta a terra / un fascicolo in caratteri gotici / sui focolai di carboncino in Pomerania» in *Per una storia economico-culturale del mercatino delle pulci* n. 1, vv. 10-14; «un bicchiere di vino / che ora bagna le labbra di un Onegin / invecchiato, perso in un duello con sé stesso» in *Per una storia economico-culturale del mercatino delle pulci* n. 2, vv. 11-14).

La quarta e ultima sezione, *La terza legge di Keplero*, si apre con l'immagine di un bosco oltre il complesso psichiatrico *Am Steinhof*,^[3] sovrastato dall'oro splendente della cupola della Chiesa di San Leopoldo («Nel bosco oltre lo Steinhof, dietro l'oro della cupola» in *Un faggio*, v. 1). Segue una rapida sequenza di immagini tra il domestico e il clinico («un cotton fioc che s'intrufola / nel nembostrato gonfio di incubi e aerosol», vv. 4-5), finché lo sguardo, con una lenta e progressiva risalita (dalla cupola ai terrazzi, dai terrazzi ai camini sopra la ciminiera), si posa su una minuta forma di resistenza offerta dalla natura: un faggio. Il faggio e la *monstera* costituiscono due esempi di forza dell'elemento naturale agli antipodi: la *monstera* contiene una *dynamis* in movimento che crea e riveste l'ambiente circostante, il faggio è la forza statica che sostiene e resiste (*roboris*).^[4]

In questa sezione l'impressione di attraversare ere e mondi arcano-distopici si intensifica grazie all'uso di immagini fantascientifiche: «schiariva il chiosco sotto l'eucalipto / mentre gli oscuri asteroidi dei pini / orbitavano intorno a un dolore - una radice, / forse una stella» (in *La terza legge di Keplero*, vv. 8-10); «Miliardi di litri d'acqua / in una troposfera dolorante / e divaricata come un partoriente, / galassie di ossigeno e azoto / pronte a bruciare di vergogna / chilometri e chilometri di suoni» (in *Meteorologia*, vv. 2-7). A questa dimensione fantascientifica è accostata la creazione di un culto misterico urbano: «un unguento che si trascina tra il totem / giallo della fermata e la luce soffusa / di un messaggio resa» (in *Petricore*, vv. 4-6).

Inoltre è da rimarcare l'impiego del *ghazal*, la più importante forma lirica persiana, adottata anche dalle letterature influenzate dalla tradizione persiana classica, in particolare dalla poesia turca e urdu.^[5] Sono attestati vari casi d'impiego del *ghazal* in lingua inglese, grazie al vivo interesse di studiosi e poeti anglofoni che hanno tentato di riprodurre la struttura monorima, i loro sforzi hanno contribuito a far sviluppare il *ghazal* in inglese come un genere originale; i due *ghazal* presenti in *Godzilla e altre poesie* (*Ghazal della Pioggia* e *Ghazal del residuo*) si configurano come un tentativo analogo, questa volta condotto entro la tradizione poetica italiana.

In conclusione, *Godzilla e altre poesie* di Federico Italiano è un esempio di opera ascrivibile al paradigma transmoderno a livello stilistico e tematico, caratterizzata da una *wanderung* transmonderna attraverso un ecosistema radioattivo su cui incombono l'apocalisse e la

coscienza del disastro, sino alla realtà più fluida del nostro tempo, in una prospettiva dialettica che unisce le più grandi tradizioni poetiche europee, del mondo persiano e dell'universo pop contemporaneo.

Note al testo

[1] Si fornisce la traslitterazione del testo originale di Boris Poplavsky, Снежный час ("L'ora della neve"), edito a Parigi nel 1936: «Tol'ko bliže k utru stanet tiše, / Zvezdnyj mir vzojdët iz pustoty, / Ja prosnus' togda i vdrug uslyšu / Golos Tvoj, kak budto rjedom Ty», p. 25.

[2] Si rimanda per approfondimenti al mio contributo uscito su MediumPoesia (<https://www.mediumpoesia.com/cornelio-furnari-ottonello-le-voci-che-hanno-ridefinito-la-poesia-italiana-contemporanea-in-ottica-transmoderna/>) e al recente dibattito *Poesia della transmodernità? Un'ipotesi critica* | *CentroScritture* (<https://www.youtube.com/watch?v=FgK1YDe0akQ>).

[3] L'edificio fu progettato per essere il più grande e moderno ospedale psichiatrico d'Europa, concepito come una città giardino a padiglioni immersa nel verde.

[4] Cfr. Alfonso Traina, *Propedeutica al latino universitario*, Pàtron editore, Bologna 1998, pp. 164-165.

[5] Voce "ĠAZAL", in *Encyclopædia Iranica*, pubblicato il 3 agosto 2016, ultimo aggiornamento 5 marzo 2018, URL: <https://www.iranicaonline.org/articles/gazal-parent/>.