GIULIA CITTARELLI

«Colui-che-colpisce-da-lontano». La (non) rappresentazione della guerra in Ferito a morte *di Raffaele La Capria*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «"Esile mito tra le schiere dei bruti": il Mediterraneo come teatro di guerra nel secondo conflitto mondiale»
a cura di E. Barghini, I. Menna

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

GIULIA CITTARELLI

«Colui-che-colpisce-da-lontano». La (non) rappresentazione della guerra in Ferito a morte *di Raffaele La Capria*

Ferito a morte *(1961) si colloca nel paradigma novecentesco di anti-*Bildungsromane *individuato da Franco Moretti come esito di quel collasso antropologico che alle strutture dell'esperienza sostituisce quelle del trauma e in cui il vincolo tra destino individuale e orizzonte collettivo si è definitivamente allentato. In un'opera che dichiara smarrito il sentimento della Storia e in cui l'episodio romanzesco non è più occasione – avvenimento di cui il personaggio attiva e attualizza le potenzialità esperienziali e formative – bensì, reclutando la più importante metafora di* Ferito a morte*, una* Grande Occasione Mancata*, la rappresentazione dell'evento bellico acquista statuto emblematico. L'intervento intende analizzarla alla luce del suo rapporto di specularità con uno dei motivi portanti del libro – la caccia subacquea praticata dal protagonista nelle acque del golfo di Napoli – al fine di esplorare le strategie retorico-narrative attraverso cui la matrice epico-tragica della guerra, seppure negata, infine si rivela.*

Ferito a morte (1961; da ora *FM*) è ambientato a Napoli, la Napoli dell'occupazione e del bombardamento alleato e quella dell'immediato dopoguerra. Se si esclude il quarto capitolo, l'evento bellico non è mai oggetto di rappresentazione diretta e mai giunge ad organizzarsi in una struttura tematica autonoma, piuttosto attestandosi come motivo che alimenta più ampi plessi tematici: nello specifico, il dissidio tra Natura e Storia e il problema della crisi dell'esperienza soggettiva, quindi dell'impossibilità del personaggio romanzesco di portare a compimento il proprio processo di maturazione. Una maturazione incompiuta che in *FM* non riguarda solo il singolo, bensì «una generazione, una città che si è messa fuori dalla Storia».[1]

Il dato preliminare da cui partire, infatti, è che la struttura di *FM* si misura esplicitamente con l'orizzonte formale e concettuale del *Bildungsroman*, da un lato, e del romanzo modernista, dall'altro. Nello scritto critico-militante *Il nuovo romanzo sta aspettando Godot?*, apparso su «Tempo presente» nell'aprile 1959, La Capria riflette sulla crisi del modello narrativo naturalista proprio a partire dai mutamenti intervenuti nelle strutture dell'esperienza e nella posizione del singolo nel campo della storia collettiva. Due passaggi soprattutto interessano:

> Ma molti hanno messo in discussione l'ineluttabilità della Storia, molti pensano che questa concezione della Storia sia nata dal bisogno di finalizzare il corso degli eventi. […] Anche io ho […] questo fastidio della Storia e non discuto se è giusto o no: so solo che mi è impossibile stabilire un rapporto tra *loro* [i personaggi] e la Storia e mi è impossibile ammettere che questo rapporto sia inevitabile.[2]

E ancora:

> Niente so delle situazioni in cui *loro* [i personaggi] sono venuti a trovarsi. È possibile […] che tra un capitolo e l'altro del mio libro (o prima ancora che cominci, o dopo che sia finito), loro trovino il tempo di innamorarsi, di avere delle avventure, di tradire un amico, di uccidere una vecchia usuraia, di andare e tornare dalla guerra […], ovvero di vivere una delle tante esperienze che […] i romanzieri grandi e piccoli hanno sufficientemente narrato. Ma tutto questo io lo do per scontato, ormai non mi interessa più.[3]

Da tali enunciazioni si ricava che: a. per l'autore il vincolo tra individuo e Storia – invero già in crisi all'interno del paradigma realista tardo-ottocentesco –[4] si è definitivamente allentato, al punto

[1] R. LA CAPRIA, *Ferito a morte*, in Id., *Opere*, a cura di S. Perrella, Milano, Mondadori, 2015, vol. 1, 139-336: 212.
[2] R. LA CAPRIA, *Il nuovo romanzo sta aspettando Godot?*, «Tempo presente», IV (1959), 4, 285 (poi in Id., *False partenze*, Milano, Bompiani, 1974, 131-42).
[3] Ivi, 284.
[4] Cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, 305-307.

che colui che narra non avverte più la necessità di annodare le singole vicende private al grande flusso collettivo della Storia; b. il baricentro mimetico risulta dislocato rispetto alla rappresentazione delle traiettorie esteriori del destino: la trafila esperienziale che tradizionalmente compone la parabola romanzesca, le azioni e le contingenze oggettivamente significative che sostanziano l'apprendistato del personaggio, i «momenti – scrive Mazzoni – nei quali una vita, intrecciandosi e scontrandosi con altre vite, prende una forma determinata, crea o subisce la propria sorte»;[5] tutto questo viene ora confinato al di fuori dello spazio della *mimesis* (tra un capitolo e l'altro del libro, prima che inizi o dopo la sua fine), come se il romanzo fosse un lungo a margine rispetto a un nucleo narrativo rimasto latente. Sul piano narratologico, Franco Moretti descrive questa trasformazione, propiziata dal romanzo modernista, come un'inversione strutturale tra episodi-nucleo ed episodi-satellite: i *nuclei*, cioè le svolte del destino procurate da «una scelta tra due direzioni incompatibili»,[6] retrocedono dallo spazio narrativo, mentre i cosiddetti *satelliti*, episodi periferici un tempo subordinati allo sviluppo dell'azione principale, avanzano in primo piano. Se nel romanzo di formazione ottocentesco l'episodio è ancora «organizzato come *un'occasione*: un satellite […] così ricco di potenzialità che l'eroe ha spesso interesse a trasformarlo in nucleo», nel paradigma modernista si consuma il passaggio a una morfologia dell'episodio concepita come un «satellite enormemente espanso e nulla più».[7]

Il *Bildungsroman* risulta esplicitamente evocato nell'epigrafe da Auden che sigla l'incipit di FM («…*between those who mean by a life a | Bildungsroman and those to whom living | Means to-be-visible-now, there yawns a gulf | Embrace cannot bridge*»),[8] di cui anticipa uno dei motivi portanti, ovvero la ripartizione tra due tipologie di personaggi: quelli che lo stesso La Capria definisce *pensanti* (in FM, Massimo e Gaetano), cioè dotati di una certa complessità intellettuale e, in ragione di questa, di un'inettitudine alla vita attiva che li rende incapaci di compiere atti autentici, azioni che si inscrivono nella trama oggettiva della realtà operandovi variazioni e modifiche; e quelli che *non pensano*, ossia personaggi elementari «per i quali il pensiero non ha la stessa sostanza emotiva di un'esperienza, non arriva ad essere esso stesso fatto e sentimento […]».[9] Attuando tale distinzione, La Capria intercetta un nodo teorico decisivo che interessa lo sviluppo novecentesco del romanzo, massimamente del racconto di formazione. Se nel romanzo realistico ottocentesco, osserva Mazzoni, «gli uomini immersi nella prassi sono ancora capaci di pensare in modo profondo», «nel XX secolo sarà sempre più difficile incontrare eroi che sappiano conciliare prassi e pensiero. Dilagano invece gli eroi intellettuali o (ed è lo stesso) gli inetti separati dalla vita attiva e dediti alla riflessione».[10] Tale discontinuità è stata interpretata come la riattivazione di quel dissidio tragico tra pensiero e azione, quindi tra forma e vita, che ha nella figura di Amleto il proprio archetipo e che, secondo Nadia Fusini, torna a infirmare l'ethos pratico e affermativo dell'eroe borghese, compromettendone la *Bildung*:

> Tra Forma e Vita si radicalizza un conflitto davvero irreparabile […]. E tanto più inquieterà [il fantasma di Amleto] l'eroe novecentesco: quando, caduto nel fondo di una crisi fondamentale ogni mito progressivo, lo spazio di tragicità che Amleto aveva battezzato con il suo nome, e l'eroe romanzesco delle origini baldanzosamente richiuso – tornerà ad aprire sotto i piedi del personaggio un'inquietante crepa.[11]

[5] Ivi, 302.
[6] F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, 180.
[7] Ivi, 261-262.
[8] LA CAPRIA, *Ferito…,* 139.
[9] R. LA CAPRIA, *Due punti di vista*, «Questo e altro», 6-7 (1964), 10 (poi in Id., *False partenze*…, 159-69).
[10] MAZZONI, *Teoria*…, 345.
[11] N. FUSINI, *La passione dell'origine. Studi sul tragico shakespeariano e il romanzesco moderno*, Bari, Edizioni Dedalo, 1981, 18-21.

Tra *cogito* e atto si apre un intervallo e in questo tempo differito, nella lettura di Fusini, riaffiora il fantasma dell'eroe tragico, figura dell'impossibilità del soggetto novecentesco di inscriversi attivamente nella scena del mondo. Da un punto di vista narratologico, questo soggetto non è più in grado di convertire, attraverso l'atto di scelta, i satelliti in nuclei: di ridurre a una forma determinata, di imporre un limite esteriore a tutte quelle «virtualità che compongono il quadro dei suoi possibili».[12]

FM si inserisce consapevolmente entro questa linea. La domanda da porsi, quindi, è: in che modo può essere raccontata la matrice epico-tragica della guerra in un'opera che dichiara smarrito il sentimento della Storia e che si richiama esplicitamente a quella tradizione di anti-*Bildungsromane* in cui l'episodio romanzesco non è più occasione – avvenimento di cui il personaggio attiva e attualizza le potenzialità esperienziali e formative – bensì, reclutando la più importante metafora di *FM*, una *Grande Occasione Mancata*? La risposta che la lettura del romanzo sembra promuovere è: parlando non di guerra, ma di pesca.

Nel 1940 La Capria prende la licenza liceale e si iscrive alla Facoltà di Giurisprudenza, ottenendo il rinvio della chiamata alle armi fino 1943. In uno scritto autobiografico, *Posillipo '42* (1995), l'autore rielabora l'«intermezzo marino»[13] che lo separa dal conflitto attraverso una postura quasi mitografica, che mira a restituire il senso di sospensione «tra pace e guerra in un Eden provvisorio».[14] Il sentimento della catastrofe incombente non ostacola, piuttosto favorisce la comunione panica con la natura, consentendo al giovane La Capria di compiere *l'esperienza della soglia*, ovvero la scoperta del mondo sottomarino e della pesca subacquea. Tale scoperta viene descritta nei termini di un'eccezionale avventura del corpo, un rivolgimento percettivo e prospettico che conduce il soggetto a coincidere senza margini con il proprio apparato sensorio, massimamente con la propria facoltà visiva: «Anche i miei sensi avevano uno spessore diverso. Il senso della vista, per esempio, era molto più nitido e acuto di quanto sia mai stato dopo, e se vedevo un colore, un'alga particolare, uno scoglio e qualsiasi cosa, mi pareva di percepirla con tutto il mio essere».[15] All'epifania ottica e fabulosa dell'universo sottomarino fa riscontro l'azzeramento degli stimoli acustici, relegati in superficie e rappresentati dalle deflagrazioni e dagli schianti provocati dalle macchine da guerra, secondo una polarizzazione che tornerà centrale in *FM* e che si interseca con il secondo dato rilevabile dal resoconto autobiografico: la verticalizzazione dello spazio, funzionale alla problematizzazione del conflitto tra Natura e Storia: «Era lontano, dimenticato il mondo di sopra, con le sue fortezze volanti, i suoi bombardamenti; e questo che nuotando ora leggero come una piuma mi pareva di sorvolare, mi riportava a una condizione primitiva».[16] In *Napoli boom* Laura Cannavacciuolo ricorre alle teorizzazioni lotmaniane per illustrare la conformazione eccentrica della città di Napoli: le città eccentriche sono quelle edificate su un *limen* naturale – la riva del mare, le pendici di un vulcano, gli argini di un fiume – e che in virtù di tale assetto topografico promuovono specifiche opposizioni simboliche: «non l'antitesi terra-cielo, ma l'opposizione naturale-artificiale. Si tratta di una città costruita contro la natura e che è in lotta con gli elementi naturali».[17] Il golfo lacapriano, in questo senso, è senz'altro eccentrico, essendo rappresentato come elemento di confine entro uno spazio conteso tra *nomos* e *physis*,

[12] MAZZONI, *Teoria*…, 302.
[13] R. LA CAPRIA, *Posillipo '42*, in Id., *Opere*…, 18-25: 20.
[14] *Ibidem.*
[15] Ivi, 22.
[16] Ivi, 24.
[17] L. CANNAVACCIUOLO, *Napoli boom. Il romanzo della città da* Ferito a morte *a* Mistero napoletano, Napoli, Alessandro Polidoro, 2019, 31.

antropico e naturale; e tuttavia l'esercizio della pesca subacquea, da un lato, e i bombardamenti alleati, dall'altro, distribuiscono il gradiente semiotico Natura/Storia anche lungo l'asse della verticalità, attivando ulteriori polarizzazioni simboliche come profondità-superficie, mare-cielo.

Nel 1943 La Capria parte per il servizio militare. Viene spedito nell'entroterra brindisino come membro del 52° Battaglione d'Istruzione che ha il compito di contrastare eventuali incursioni di paracadutisti alleati. *Una lettera del '43* (1974) è il breve scritto con cui La Capria rielabora quel segmento di vissuto. Vi vengono descritti una condizione, oggettiva e interiore, di isolamento ed estraneità rispetto a un evento remoto, la guerra, avvertito come ormai inattingibile all'esperienza; il senso di attesa per l'incontro con un nemico che tarda a manifestarsi (alla fine non arriverà) e finanche l'impossibilità stessa di questo incontro: le ripetute esercitazioni militari, infatti, anticipando l'evento attraverso la sua simulazione, ne hanno irrimediabilmente neutralizzato il carattere fatale, tragico, decisivo, depauperandone la capacità di informare una volta per sempre, e quindi di giustificare, il destino del protagonista.[18]

Posillipo '42 e *Una lettera del '43* sono testi, nella loro stesura definitiva, successivi rispetto a *FM*; pure, le questioni che vi emergono possono considerarsi una sorta di premessa teorica e strutturale implicita alla vicenda del romanzo, dove esse conoscono ulteriori articolazioni. Due di queste risultano di particolare interesse per questo discorso.

La prima riguarda il rapporto di specularità che si stabilisce tra evento bellico – declinato nello *specimen* del bombardamento aereo – e l'esercizio di caccia subacquea da parte di Massimo, il protagonista del romanzo. Siamo all'altezza del quarto capitolo, in cui la battuta di caccia subacquea di Massimo nelle acque di Posillipo viene interrotta dal *raid* alleato che costringe i personaggi a cercare riparo in una grotta, dove avviene il primo mitico incontro tra Massimo e Carla Boursier; segue il racconto di alcuni fatti avvenuti a Positano cinque anni dopo: il secondo incontro con Carla e la competizione tra Massimo e Roger, l'aviatore inglese in vacanza in Italia al seguito di Carla. Il capitolo è per intero narrato in prima persona dal punto di vista del protagonista. La rappresentazione del bombardamento non viene mai promossa in primo piano, resta perlopiù relegata sullo sfondo; la narrazione aderisce alle traiettorie dello sguardo di Massimo, che risulta come confiscato da altri oggetti ed eventi più prossimi: di volta in volta, il proprio stesso corpo, la geografia del fondale marino, i saraghi, la spigola, il viso di Carla. Ciò che interessa in questo segmento narrativo è che attraverso un sistema di spie lessicali e di simmetrie figurali, La Capria lega in un vincolo di specularità i due livelli spaziali, quello celeste e quello sottomarino, e le azioni che in essi hanno luogo, delineando un'analogia implicita tra la figura dell'aviatore e quella del cacciatore subacqueo. Il corpo di Massimo durante la battuta di caccia, ad esempio, è «*planante* nel silenzio assoluto»;[19] l'apparato del sommozzatore (occhiali, tubo, fucile) conferisce alla figura una sorta di statura guerriera, corroborata da locuzioni come «il braccio armato di fucile»[20] e da tutto un repertorio retorico e lessicale che converte la battuta di caccia in un episodio belligerante, le tecniche di pesca in manovre militari:

> Piccoli saraghi di vetro si mossero. Lenti come ventagli, indugiarono ancora prima di entrare nel buio dello spacco. Nuotai verso il fondo, la pancia strisciante sulla sabbia, seguendo il canalone fino all'apertura: larga abbastanza. Ci infilai il braccio armato di fucile e tutta la testa, mentre con la mano libera mi trattenevo a uno sperone dello scoglio. Li vidi subito, due saraghi grandi, luminosi dentro la tana, fermi e tranquilli nel buio. Il più grosso profilato sotto tiro. E al posto

[18] Cfr. R. LA CAPRIA, *Una lettera del '43*, in Id., *Opere*…, 33-44.
[19] LA CAPRIA, *Ferito*…, 219.
[20] Ivi, 220.

> del sarago il bagliore di un piatto d'argento, l'asta scossa da un tremito, la sabbia del fondo smossa. Colpito.[21]

Le epifanie dei pesci vengono descritte attraverso un corredo di analogie belliche («Pareva un aeroplano da bombardamento, una fortezza volante quando d'improvviso la vedevi apparire nel cielo di Napoli»; «veniva [la spigola] come un ordigno metallico verso di me»);[22] viceversa, l'apparizione celeste degli aerei è descritta come una manifestazione sottomarina («A frotte, come i cefali, così arrivavano»).[23] Simmetriche sono anche le fughe dei saraghi che corrono a rintanarsi nelle faglie rocciose per sfuggire all'arpione di Massimo e la fuga di quest'ultimo e degli altri personaggi nella grotta per trovare riparo dai colpi che fendono l'aria, in una sovrapposizione tra cacciatore e preda, un passaggio di consegne tra aguzzino e vittima. Si viene così a determinare un rapporto di reciproca permeabilità tra i due livelli della rappresentazione, per cui ciascuno sembra accogliere e conservare i dati sensibili e simbolici provenienti dall'altro. Come occorre interpretare tale specularità tra il sopra della guerra e della Storia e il sotto della comunione avventurosa e regressiva tra io e Natura? Agisce senz'altro un'istanza di parificazione tra due forze, Natura e Storia, apparentemente contrarie ma invero accomunate nel segno di una medesima carica distruttiva. Tale parificazione viene concettualmente articolata nel corso della profezia enunciata da Roger, l'aviatore incontrato a Posillipo, che presagisce l'ineluttabilità della catastrofe proprio ricorrendo alle strutture della temporalità tragica, a quella dialettica di *hybris* e *nemesis* che nella tragedia scandisce il destino dell'eroe:

> Vuol dire che i Greci chiamavano il sole *Colui-che-colpisce-da-lontano*. A me ha colpito solo la pelle ma il suo occhio è puntato su tutti voi, *his unwinking / outrageous eye laughs to scorn any notion / of change or escape*…e allora non puoi più distinguere più tra Natura e Uomo. Le ragioni che lo guidano, i sentimenti e tutto, nel giro di un'estate fondono nel crogiuolo, lo capisci? […] La natura diventa la *nèmesi* della vostra stupidissima *iùbris* –. Vi distruggerà meglio delle mie bombe, ecco cosa vuol dire![24]

Ma c'è altro. Non sarà infatti errato interpretare il nesso speculare tra guerra e pesca, volta celeste e grembo sottomarino come un'operazione di dislocazione dell'evento epico-tragico della guerra, come se il solo modo di narrare i fatti di guerra in *FM* – ovvero in un romanzo in cui, come abbiamo detto, non ci sono più nuclei, ma solo sterminati satelliti – è quello di rappresentare questi ultimi nelle forme indirette e fantasmatiche con cui essi, dalla loro irriducibile inattingibilità, si insinuano nelle zone criptuarie dell'esperienza e della lingua, trasfigurando il fondale marino in una sorta di cronotopo epico, un campo di battaglia in cui all'eroe sembra possibile ripristinare una convergenza tra evento, esperienza e formazione. Nell'orbita di tale spostamento, alla preda – la spigola – viene assegnata la funzione di vittima sacrificale: essa rappresenta l'ultima possibilità per il soggetto di convertire il satellite in episodio romanzesco, di attivare il nucleo epico latente nell'ambiente che lo circonda. Il tentativo si rivela fallimentare. I dispositivi analogici che abbiamo evidenziato all'interno del quarto capitolo, infatti, sono controbilanciati dalle minuziose refertazioni della battuta di caccia, lunghe digressioni a carattere tecnico-didascalico che, appesantendo la naturalezza del gesto venatorio, rivelano la vera natura di quest'ultimo: un esercizio di possesso teoretico, un desiderio di esaurire cognitivamente il proprio oggetto, annientandolo come cosa viva, reale: «Ma lei guardava la

[21] *Ibidem.*
[22] Ivi, 219-20. La fortezza volante è il Boeing B-17 Flying Fortress, bombardiere impiegato dall'Air Forces americane durante le campagne di bombardamento diurno contro bersagli tedeschi.
[23] Ivi, 222.
[24] Ivi, 228.

spigola sul fondo della barca: Perché l'hai uccisa? | Cercai la risposta: Quando la vedi sott'acqua è un'altra cosa, è così piena di vita, di bellezza, e tu vuoi possederla, non c'è scampo».[25] La spigola rappresenta l'ennesima ipostasi della *Grande Occasione Mancata*, di fatto confermando l'inesperienza o, meglio, l'inaccessibilità dell'esperienza come condizione costitutiva dell'individuo novecentesco, nonché la qualità sempre interferita, perché linguistica, della sua relazione con il mondo.

Un'ulteriore modalità con cui la guerra agisce da nucleo narrativo quiescente, da episodio romanzesco che soggiace alla materia superficiale del racconto, riguarda il tentativo di suicidio di Massimo durante un'immersione – tentativo che, naturalmente, fallisce. Il dato da cui partire è il seguente: se il trauma è, per definizione, «la traccia di un evento depositatosi nel corpo in quanto non ha potuto essere accolto nel linguaggio»,[26] allora in *FM* il corpo propriamente ferito non è tanto quello di Massimo, piuttosto quello naturale del paesaggio contaminato e vulnerato dalla violenza della Storia. La Capria descrive tale spazio traumatizzato nei termini di una desolazione dei fondali marini, desertificati dalla deflagrazione delle bombe che ne hanno sterminato le forme di vita: «[…] sott'acqua un deserto, ogni forma di vita e avventura distrutta, nemmeno un saragotto degno di una sommozzata».[27] La *sostanza traumatica della guerra*[28] non assomma dal profondo, resta celata sotto lo schermo di una superficie apparentemente intatta. Massimo, dal canto suo, non riesce a rassegnarsi a questa perdita, cui corrisponde il venir meno della trama epico-avventurosa dell'esistere: una nostalgia fondamentale lo costringe a incalzare il feticcio di una ri-totalizzazione impossibile con l'oggetto perduto. Dice di lui Mimì, il fratello minore: «Che pignolo. Va sotto pure se non vede niente, ispeziona scoglio per scoglio, tanta per tana, con un'ostinazione! Non vuole capire, non si vuole rassegnare che il mare non è più quello di una volta».[29] La pignoleria di Massimo è il frutto della matrice tragica del suo personaggio, il cui vincolo dell'origine viene perpetuamente re-investito perché non ancora sostituito da un nuovo legame simbolico. Se in Amleto tale vincolo originario poteva ancora essere rappresentato attraverso la figura del fantasma paterno, in *FM* il padre si è definitivamente eclissato. Un motivo portante del romanzo è infatti la defezione del padre, inteso sia come figura parentale, sia come funzione della *polis*: i padri di *FM* sono tutti ludopatici, donnaioli, corrotti, implicati in un'esistenza adulta vissuta come «parodia dell'adolescenza».[30] Non hanno alcuna autorità testimoniale che li definisca come personaggi in grado di narrare in senso benjaminiano, cioè di trasmettere e comunicare un'esperienza ai propri figli. La madre di Massimo: «Tutta colpa di suo padre. Lo so io, che ogni sera, pure quando c'era l'allarme e cadevano le bombe, mio marito là lo trovavo, al Circolo a giocare».[31] La de-responsabilizzazione paterna nei confronti della violenza della storia si riconfigura nell'istanza di regressione che spinge Massimo alle immersioni subacquee, dove essa si traduce, sul piano simbolico, nell'immediata attenuazione dei fenomeni acustici di superficie, cioè nella rinuncia alla percezione uditiva come sintomo del rifiuto regressivo della Storia. Qui interviene ancora una volta il modello temporale tragico, che scandisce il destino umano nel binomio di *hybris* e *nemesis*: scendendo troppo in profondità nella terra desolata dei fondali alla ricerca della preda, nel tentativo disperato di accorciare la distanza che lo separa dalla *res amissa*, Massimo esperisce

[25] Ivi, 225.
[26] D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Roma, Quodlibet, 2011, 8.
[27] LA CAPRIA, *Ferito*…, 289.
[28] Trovo la definizione in A. CORTELLESSA, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima Guerra Mondiale*, Milano, Bompiani, 2018, 7.
[29] LA CAPRIA, *Ferito*…, 197.
[30] Ivi, 208.
[31] Ivi, 177-178.

 © Adi editore 2026

finalmente la propria nemesi, descritta nel modo che segue: «Quel puzzo di etere, la stessa nausea, e il dolore vivo nell'orecchio. […] E il dolore nell'orecchio – dunque sono vivo, un altro fiasco. Rottura del timpano»; e ancora:

> Sotto il penitenziario di Nìsida come una pietra a picco nella spirale dello strapiombo, nel rombo del tempo, […] oltre i quaranta metri verde non più rosso il sangue di un pesce ferito, grigi i coralli, le oloturie, le gorgonie arabescate piume calcaree a quella profondità spettrali tra gli scogli neri, incombenti montagne notturne, e più giù aveva sentito quel, ancora più giù dove la spirale si stringe alle tempie e il rombo al diapason nell'orecchio scoppiato è uno schianto.[32]

Come se si trovasse in un campo di battaglia e non a pesca nei fondali di Posillipo, Massimo subisce una rottura del timpano, una sorta di ferita da esplosione, un trauma di secondo grado scaturito dal contatto con un paesaggio contaminato dalla Storia, in cui si sono depositate le tracce di una violenza che il protagonista tenacemente rimuove e quindi perpetuamente riattiva.

Da questa lunga catena di slittamenti e dislocazioni simbolico-narrative ricaviamo che in *FM* l'evento bellico non si è ancora del tutto ritirato nell'inesperienza propria del simulacro; esso colpisce da lontano – come il sommozzatore, come l'aviatore, come il sole dei greci –, colpisce indirettamente, ma colpisce; e se non ferisce a morte il soggetto, lo lascia con una fitta dolorosa e inestinguibile nell'orecchio: con un sintomo inscritto nel corpo con cui egli dovrà, prima o poi, fare i conti.

[32] Ivi, 291-292.