

ALBERTO MORAVIA, IL TRAGICO E L' APOCALISSE SECOLARIZZATA

Nel settimo capitolo del suo romanzo *La Ciociara*, Alberto Moravia dà allo studente partigiano Michele il compito di farsi interprete di quello che definisce il «sentimento comune» della gente durante la guerra, ma che può essere letto come indicativo del punto di vista personale dell'autore. Mentre la campagna di Fondi, dove Cesira e Rosetta vivono sfollate in attesa della fine del conflitto mondiale, è devastata da una terribile carestia, le due donne e il giovane scorgono dei cavalli dell'esercito tedesco intenti a pascolare in un campo di grano ancora in erba.¹ Di fronte ad uno spettacolo simile e all'oltraggio che esso sembra rappresentare di fronte al dolore della miseria, Michele stigmatizza così la sua indignazione.

Se fossi religioso, direi che è venuta l'apocalisse, quando appunto si vedranno i cavalli pascolare il grano. Siccome non sono religioso, mi limito a dire che sono venuti i nazisti, il che, forse, è la stessa cosa.²

L'associazione tra nazismo e apocalisse è centrale nella tragedia *Il dio Kurt*, in cui Moravia recupera l'assolutezza del tragico antico confrontandosi con l'immensa catastrofe del genocidio degli ebrei. È infatti sullo sfondo del campo di concentramento che il drammaturgo trova la possibilità di portare sulla scena la ferocia del caos, dell'ingiustizia, della violenza cieca, che è alla base del senso del tragico. Soltanto in uno scenario così chiaramente marcato, lo scrittore può individuare i nuovi termini del conflitto insanabile su cui si fonda la tragedia moderna.³ Quasi condividendo la convinzione adorniana di una impossibilità dell'arte dopo l'Olocausto («Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie»),⁴ la scelta stessa di ambientare una pièce all'interno di un lager espone nella maniera più stridente l'inconciliabilità e il valore quasi blasfemo dell'accostamento. Come Pirandello, che nei *Giganti della montagna* aveva individuato nel sacrificio del teatro e del suo linguaggio l'unica possibilità per la resurrezione della scena, anche Moravia, che alla scrittura drammatica si dedica sempre marginalmente, sperimenta nella rappresentazione della follia nazista e nella corrispondente negazione di ogni libertà artistica una possibilità di rifondare il tragico contemporaneo. Con la sua prima tragedia, *Beatrice Cenci*, del 1955, lo scrittore aveva tentato di riproporre il modello formale della tragedia tradizionale italiana, addirittura recuperando l'ormai desueta strutturazione in cinque atti e l'argomento storico attinto dalle cronache e dalla loro rielaborazione letteraria, nel caso specifico prevalentemente da Stendhal e Artaud. Ma l'esperimento non aveva soddisfatto l'autore, che dichiarava di non essere riuscito a centrare l'attualità, ovvero «tutto ciò che è veramente, profondamente importante in un dato momento storico».⁵ È proprio questa urgenza a caratterizzare la drammaturgia del *Dio Kurt*, in cui Moravia cerca nel metateatro di ispirazione pirandelliana il modello di un conflitto meno lontano dall'esperienza degli spettatori e torna alle grandi categorie e alla forza espressiva del mito, per ritrovare quello che definisce «il sentimento della cosa» abbinato a un atteggiamento idealistico.⁶

¹ L'efficacia emotiva della scena è ottenuta attraverso una *gradatio* costruita nel capoverso precedente alla presentazione. Prima di scorgere i cavalli al pascolo nel campo, Cesira aveva guardato con dolore gli alberi da frutta fioriti. La bellezza della natura contrastava infatti con l'ansia di poter godere dei frutti di quelle piante. L'impazienza era tale da non permettere alla gente di non provare odio per quello spettacolo, che veniva considerato quasi una presa in giro, irrispettosa della loro fame. Lo sguardo di Cesira si era poi posato sul campo di grano ancora in erba «che pareva un velluto», portandola alla conclusione che «la bellezza si può apprezzare a pancia piena», non in tempo di carestia.

² A. MORAVIA, *La Ciociara*, Bompiani, Milano 2006, cap. VII, p. 211.

³ Il riferimento è al saggio *La tragedia*, in A. MORAVIA, *Teatro*, a cura di Aline Nari, Bompiani, Milano 1998, vol. II, pp. 848-851.

⁴ T. W. ADORNO, *Critica della cultura e società*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p. 22.

⁵ A. MORAVIA, *Dopo il romanzo, il bisogno della parola teatrale*, in A. MORAVIA, *Teatro*, cit., p. 861.

⁶ Il legame tra questo testo e il metateatro pirandelliano è stato osservato da V. BOGGIONE, «Cose che fanno impallidire la reggia di Micene»: la tragedia moderna di Moravia, in IDEM, *Edipo dopo Amleto*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 9-44 e da A. TINTERRI, *Figure del mito classico nella drammaturgia italiana del secondo dopoguerra*, in «Dioniso», LXVII (1997), pp. 353-366.

A connotare in senso tragico il testo teatrale che Moravia scrive nel 1968 e che verrà messo in scena l'anno successivo al Teatro comunale dell'Aquila con la regia di Antonio Calenda, non è solo la scelta di un tema già di per sé fortemente identificabile in questo senso. Il dramma presenta una molteplicità di tratti che contribuiscono a inscrivere perfino enfaticamente nella letteratura tragica, anche grazie alla sua vicinanza con l'immaginario apocalittico.

Descrivendo lo spazio in cui si dovrà ambientare lo spettacolo,⁷ la didascalia che introduce il *Proemio* presenta un elemento scenografico che colpisce per il suo elevato impatto iconico.

Teatro del campo di concentramento, allestito in una baracca. Pareti e soffitto di assi. Grandi bandiere naziste, rosse con la croce uncinata nera, come decorazione. Il teatro è diviso in due parti: platea e palcoscenico. [...] La scena rappresenta un ambiente della Grecia antica: un tempio, una piazza, qualche casa. Il materiale e la fattura saranno rozzi e sommari, quali ci si può aspettare in una rappresentazione allestita in tempo di guerra in un campo di concentramento sperduto nelle foreste della Polonia. Una grande stufa di maiolica occupa tutto un angolo della platea; un albero di Natale addobbato festosamente, l'altro angolo.⁸

Mentre stabilisce la scena nel teatro di un campo di concentramento, che è allestito con elementi che rimandano - anche se in modo espressivamente approssimativo - alla Grecia antica, il drammaturgo sul palcoscenico colloca un albero addobbato con gli ornamenti natalizi. L'albero di Natale, già di per sé stridente rispetto al contesto in cui è inserito, viene per così dire contraddetto e quasi irriso dai segni inequivocabili della sofferenza e del conflitto che si riescono a vedere da una delle finestre poste sempre sul palcoscenico.

Attraverso una delle finestre si scorge un abete dal quale pendono i cadaveri di alcuni deportati impiccati. Attraverso un'altra finestra si intravede una torre di guardia, il filo di ferro spinato del recinto, altri alberi. Nevica.⁹

In linea con il suo consueto gusto per l'ispezione architettonica degli spazi, ma introducendo nell'illusione teatrale una profondità straniante come il pirandelliano strappo nel cielo di carta, Moravia lascia che gli spettatori possano intravedere «un abete dal quale pendono i cadaveri di alcuni deportati impiccati». Il raddoppiamento degradato della scena comporta un'inversione di senso, per cui la festa si abbina alla tragedia, la civiltà alla barbarie, la finzione alla verità. Lo spessore della scena, sottolineato appunto con l'*escamotage* della finestra che introduce uno spettacolo nello spettacolo, comincia subito a mettere in crisi ogni compromesso teatrale con la finzione, perché la confronta con la crudeltà del reale. Anche la possibilità della catarsi tragica è in discussione, perché quello che accade sul palco perde l'aura della finzione, che in qualche modo, secondo secoli di teoria, ha un effetto consolatorio sullo spettatore. La visione che sta per essere allestita si presenta nella sua tragicità soprattutto per questa sua capacità, denunciata prima ancora dell'inizio dell'azione, di alludere a quanto sta avvenendo contemporaneamente al di fuori della messa in scena, dichiaratamente svilita al rango una parziale imitazione. Ma lo stratagemma serve a Moravia anche per evitare il limite di una rappresentazione che non potrebbe che essere riduttiva, pur nella sua particolarità che la rende esemplare, rispetto all'immensità degli eventi che la memoria storica ci ha consegnato.

Come rivelano le didascalie iniziali, la vicenda è ambientata all'interno di un campo di concentramento nazista e in particolare nel teatro, in cui l'ufficiale SS Kurt si improvvisa regista dell'allestimento scenico di una tragedia greca. Dopo essersi rivolto ripetutamente al pubblico presente in sala, preannunciandogli l'imminente rappresentazione, Kurt spiega che lo spettacolo rientra in un esperimento culturale, nel quale sono stati coinvolti alcuni deportati ebrei, allo stesso modo in cui ben altri tipi di sperimentazione stavano subendo sulla loro pelle. Mentre fornisce indicazioni di regia e spiega le sue

⁷ Sulla dimensione scenica del particolare campo di concentramento immaginato da Alberto Moravia rimando a L. DELL'AIA, *Il razzismo del lager nazista: il confine fra realtà e finzione nel Dio Kurt di Moravia*, *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>. La studiosa barese mette in collegamento il campo di sterminio in cui agisce Kurt con la nozione di «spazio d'eccezione», alla luce della riflessione - proposta da Giorgio Agamben in *Homo sacer* - sulla categoria di Carl Schmitt.

⁸ A. MORAVIA, *Il dio Kurt*, in A. MORAVIA, *Teatro*, cit., II vol, p. 439.

⁹ *Ibidem*.

scelte drammaturgiche, il protagonista sostiene la derivazione dello spettacolo dalla tragedia di Edipo, di cui viene proposta una versione contemporanea. Ma la messinscena avrà una funzione didattica, oltre che sperimentale, perché mira a dimostrare agli spettatori come la morale e con essa il concetto di famiglia siano ingannevoli e non necessari, in quanto sono un condizionamento che gli Ariani hanno ricevuto dagli Ebrei.

La famiglia è il solo serio ostacolo alla creazione di un'umanità veramente libera, veramente eroica, veramente, cioè, simile a quella degli Ariani. Questo nodo inestricabile di rapporti naturali e innaturali, di tabù e di pregiudizi, di passioni represses e di sentimentalismi, di pretesi affetti e di vere libidini, di frustrazioni, di deviazioni, di menzogne e di egoismi, questo nodo torbido, impuro e morboso va distrutto. Finché ci sarà la famiglia ci sarà la morale, e finché ci sarà la morale l'umanità non potrà mai dirsi veramente libera.¹⁰

Il nazismo deve riuscire ad estirpare la morale, per garantirsi finalmente una vita libera da pregiudizi e costrizioni. Fondamentale, nella teorizzazione del protagonista, è la definizione del Fato moderno, che si sostituisce a quello greco nel rendere necessaria l'azione tragica.

Nel primo atto Kurt svela la propria identificazione con questo Fato tedesco, artefice di una nuova macchina teatrale, che coinvolge Saul, in quanto interprete principale dello spettacolo.¹¹ Il deportato ebreo è un attore professionista, che prima della guerra frequentava Kurt, con la sorella del quale, Ulla, aveva intrattenuto una relazione amorosa. Il regista-drammaturgo spiega al suo personaggio che dovrà recitare senza copione, improvvisando e seguendo il ritmo del mito che «si manifesterà» sulla scena, per poi discuterne con il pubblico. Ma dal dialogo tra i due emergono molte informazioni circa il loro rapporto pregresso, che si scopre gravato dal legame morboso che lega Kurt a sua sorella. Mentre il comandante SS comunica la notizia della morte di Ulla che si è suicidata, spinta al gesto estremo dalle pressioni da lui stesso esercitate perché la donna interrompesse la relazione con l'attore ebreo da cui tra l'altro aspettava un figlio, il pubblico si agita impaziente continuamente domandando quando inizierà lo spettacolo.

È nel secondo atto che risulta evidente che la tragedia si è metateatralmente già manifestata e ormai si avvia solo ad uno scioglimento senza catarsi.

Hai ragione, sono stato io il tuo Fato. Ma poiché il Fato non si può in alcun modo incolpare perché imperscrutabile, misterioso e per definizione innocente, sei stato tu e soltanto tu ad uccidere Laio, cioè tuo padre Samuele. Ricordi, Saul? Edipo arriva ad un incrocio di tre strade, ed ecco un carro con un vecchio e un cocchiere alla guida, gli si fa incontro, gli sbarra la strada. Edipo, furioso colpisce il cocchiere. Il vecchio a sua volta colpisce lui. E allora Edipo, con un colpo solo, uccide il vecchio. Tutto, Saul, esattamente tutto come è avvenuto poco fa: un vecchio in divisa di soldato delle SS ti sbarrava la strada e tu l'hai ucciso. Quel vecchio, Edipo, era Laio; quel vecchio, Saul, era Samuele.¹²

Dopo aver stabilito la corrispondenza tra la vita di Saul e la vicenda edipica, Kurt chiama sulla scena il Kapo Wepke, perché ricostruisca un episodio avvenuto nel campo. Tenuto per giorni chiuso in una cella al buio, nutrito in abbondanza ma completamente isolato dai compagni, Saul si è accoppiato con varie donne, di cui non conosceva l'identità. Un giorno però Wepke gli ha offerto una possibilità di fuga dal campo e gli ha dato un'arma, con cui Saul ha ucciso un ufficiale SS che, dandogli le spalle, gli sbarrava il cammino. La tragedia esplose nel momento in cui Kurt inizia la ricostruzione degli eventi e quindi stabilisce il parallelo con la tragedia greca. Il cadavere dell'ufficiale viene portato in scena, rivelandosi quello di Samuele, il padre di Saul.

L'entrata sul palcoscenico della madre Myriam coincide invece con la scoperta che le amanti di Saul erano in realtà una sola donna. La deportata ammette di essersi congiunta con il figlio, perché solo così avrebbe potuto salvarlo da una sicura condanna a morte. In un terribile gioco delle parti, per cui, come dice

¹⁰ Ivi, pp. 445-446. Sul rapporto di questa tragedia con il pensiero freudiano e la riflessione sul tabù, rimando ad A. FÀVARO, *Il dio Kurt: il sadismo della storia nella tragedia*, in R. GIULIO (a cura di), *Il mito, il sacro e la storia, nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Liguori, Napoli 2013, vol. 1, pp. 477-502.

¹¹ Si veda in proposito G. TURCHETTA, *La tautologia in scena e la morte del fato. Sul teatro di parola di Alberto Moravia*, in A. COSTAZZA (a cura di), *La filosofia a teatro*, Cisalpino, Milano 2010, pp. 387-408.

¹² Ivi, p. 492.

lo stesso Saul, «tutto quello che avviene nella realtà della vita è irreali; tutto quello che si finge sulla scena è reale», l'attore è diventato l'eroe tragico che avrebbe dovuto impersonare: ha ucciso suo padre e si è accoppiato con sua madre, perché non li ha riconosciuti. Nel ribadire la propria identità di attore, Saul ricorda «che l'arte consiste proprio nel contrario di quello che mi è stato fatto fare senza che me ne rendessi conto, cioè nel contrario della cruda e sanguinosa realtà della vita vissuta. [...] La mia arte [...] consiste non già nel fornire una copia della realtà o addirittura nel vivere questa realtà, come oggi sono stato costretto a fare, bensì nel darne il simbolo innocuo e liberatorio». ¹³ Dopo il suicidio sulla scena di Kurt, l'epilogo del dramma vede Saul e Myriam nella folla dei deportati, tra i quali si confondono come protagonisti della comune tragedia collettiva della storia. ¹⁴

A segnare la tragedia in senso apocalittico è senz'altro questo finale privo di catarsi, ¹⁵ in cui lo spettatore non ottiene nessun alleggerimento dall'orrore cui ha assistito. Il tragico non trova una valvola di sfogo, ma rimane stagnante, perché Saul e Myriam si scoprono condannati a scontare una colpa ancora più grande dei reati che hanno commesso inconsapevolmente. La dimensione tragica supera lo spazio teatrale e non se ne lascia esorcizzare perché i due personaggi, che, come nel mito greco, si sono resi responsabili di peccati indicibili, di fatto sono sottoposti ad una giustizia cieca, che li incrimina e li rende colpevoli solo in quanto nati. Come dichiara Kurt infatti, la vera responsabilità di Saul è la propria identità ebraica: una volta strappate le maschere e dissolto l'incantesimo teatrale, la scena compare divisa in due. Il quadro che si trovano di fronte gli spettatori non ammette alcuna attenuante, mentre improvvisamente vanifica la vicenda edipica, quasi annullata di fronte all'immensità del male nazista.

Ecco, signori, da una parte, gli ebrei con le loro casacche a righe; dall'altra il comandante del campo nella divisa delle SS. Ossia signori, da una parte il Fato tedesco. Dall'altra i rappresentanti di una razza che il Fato tedesco ha condannato irrevocabilmente. Questa è la tragedia, non ce ne sono altre.

Paradossalmente, Kurt individua nel risultato del suo esperimento culturale un effetto purificatorio per il pubblico. Ma si tratta di una prospettiva distorta, derivata da quella che per il protagonista era la finalità didattica dello spettacolo. Come dichiarato fin dalle prime battute, lo scopo di questo teatro nel teatro è la dimostrazione dell'inutilità della morale ed in particolare della struttura familiare. La riuscita dell'esperimento porta, secondo Kurt, alla creazione di un'umanità libera dai pregiudizi, che compensa lo spettatore delle passioni negative provate durante lo spettacolo. È sul fronte della morale che si può leggere, l'effettiva portata tragica della *pièce*. ¹⁶

Nel suo delirio idealistico, ¹⁷ Kurt introduce la messinscena come un percorso verso la distruzione della famiglia, come istituto portatore di corruzione. Per tornare alla purezza della vita degli antichi, gli Ariani dovranno liberarsi dell'istituzione familiare. Il programma utopico del comandante del campo prevede l'eliminazione di «madri, padri, figli, figlie, fratelli, sorelle» (non uno sterminio, anche se lo sterminio è il suo equivalente tragicamente reale), perché si possa vivere «senza repressioni e senza tabù, in un mondo eroico e libero», in cui non ci saranno «che uomini e donne liberi dentro un'umanità libera». La rappresentazione della tragedia di Edipo mostra in modo terribile come, quando non si conoscano i legami di sangue, non si abbiano freni inibitori o tabù che impediscano alle pulsioni elementari di manifestarsi liberamente. Edipo-Saul incontra al buio sua madre e uccide suo padre perché non lo vede in faccia. Quello

¹³ Ivi, p. 503. Su questo tema si veda ancora L. DELL'AIA, *op. cit.*

¹⁴ Valter Boggione osserva come la morte di Saul e Myriam nel campo di concentramento li priva «della loro aura di eccezionalità» riducendoli «alla condizione di qualsiasi altro deportato. La tragedia continua ad esistere, eccome: ma si è spostata dal teatro alla vita», V. BOGGIONE, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵ Sulla mancata catarsi si può leggere G. TURCHETTA, *op. cit.*

¹⁶ Valter Boggione vede nel testo moraviano il superamento della «tragedia classica, individualistica e imperniata sui conflitti famigliari, caratterizzata dall'attribuzione al Fato della responsabilità degli eventi» in favore di «un nuovo tipo di tragedia, più atroce di quella antica, perché tutto riconduce all'uomo, alla sua responsabilità, alla natura stessa dei suoi rapporti interpersonali, nei campi di concentramento come nell'esistenza quotidiana, nel mondo borghese, la tragedia della banalità del male». V. BOGGIONE, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷ Secondo Boggione, qui Kurt si rivela «discepolo di Nietzsche» e vero «superuomo», ivi, p. 38, mentre Saul è identificabile con «l'antieroe nietschiano, [...] l'uomo buono che chiude gli occhi di fronte alla realtà, perché la sua bontà può esistere solo a patto della menzogna di credere che il mondo non sia caos e violenza», *op. cit.*, p. 40.

che secondo Aristotele è l'esempio più perfetto di tragedia si presta a interpretare il delirio di Kurt, che è a sua volta un emblema dell'implosione inevitabile del modello familiare, almeno quanto mostra il potenziale terribile, non solo metaforicamente apocalittico, dei conflitti che modernamente si scatenano dentro la razionalità.

Nelle parole di Kurt l'ossessione morale assume i connotati di una dichiarazione programmatica, che sembrerebbe alludere alla possibilità di un altro mondo. Arrogandosi la funzione dell'oracolo, all'interno della fitta rete di corrispondenze tra la vicenda rappresentata e il mito greco cui fa riferimento, il protagonista della tragedia di Moravia si fa interprete di una visione che appartiene appunto alla tipologia apocalittica, non in quanto la descriva, ma perché la annuncia e minaccia di realizzarla.

Nella sua paradossalità, l'utopia negativa di Kurt esaspera una posizione che Moravia ha avuto spesso modo di rivendicare in altri contesti, ovvero la mai dissimulata idiosincrasia nei confronti dell'istituzione familiare. La tesi di una violenza dei vincoli coniugali, che impediscono la libertà dell'individuo e snaturano i rapporti personali, trova ampia elaborazione in tutta l'opera di Moravia. Come sto cercando di dimostrare in uno studio specifico, l'autore degli *Indifferenti* finisce sempre per confrontarsi con la questione morale: dalle grandi categorie che trovano spazio addirittura nei titoli allo studio dei caratteri come metodo narrativo, all'importanza accordata alla dimensione familiare e ai rapporti umani. In particolare nel teatro questa sensibilità è molto evidente, come rivelano soprattutto *Il dio Kurt* e la precedente *Beatrice Cenci*. Significativamente allo stesso modo la tragedia dedicata agli intrighi della nobile famiglia romana dei Cenci punta, anche grazie alla presenza di numerosi echi shakespeariani che segnano l'identificazione della protagonista con Lady Macbeth, alla progressiva dissoluzione dei valori morali che inizialmente erano stati invece esaltati. L'evoluzione del dramma consiste infatti nella metamorfosi della protagonista, che si identifica sempre di più con il personaggio machiavellico del padre, per una specie di contagio familiare annullando lo spessore morale che le era proprio e in nome del quale aveva condotto la sua battaglia per la normalità. Ma è più in genere l'evoluzione drammaturgica di Moravia che porta ad un sostanziale sgretolamento dell'immaginario familiare, fino alla sua completa negazione negli ultimi lavori, come *Voltati, parlami* del 1984.

Del resto, per il lettore dei romanzi moraviani è evidente come la linea antifamiliare sia un motivo conduttore della scrittura, già dall'esordio con *Gli indifferenti*, opera giocata interamente sulla devastazione della sacralità della famiglia e sul rovesciamento dei ruoli. Sebbene conosca numerose elaborazioni, è tuttavia nel momento finale della produzione di Moravia che il tema subisce una significativa trasformazione. Nell'ultima fase della scrittura, quella degli anni Ottanta, l'ormai avvenuta distruzione della famiglia coincide con il prefigurarsi di un nuovo scenario apocalittico. Mentre combatte la sua battaglia contro il nucleare, Moravia scrive infatti un romanzo, *L'uomo che guarda*, incentrato sull'incubo della bomba atomica, che il protagonista teme di veder esplodere da un momento all'altro dentro Roma. Alla paura nucleare lo scrittore dedicava numerosi articoli, poi confluiti nel volume *Inverno nucleare*, e molte pagine del *Diario europeo*, che offre testimonianza del suo impegno anche in sede politica, durante il periodo da parlamentare europeo a Strasburgo. Sia negli articoli che nel romanzo, questo Moravia adotta sistematicamente un immaginario apocalittico, in linea con l'argomento, per descrivere i pericoli connessi al nucleare, parlando della imminente «catastrofe nucleare» che avrebbe messo in serio pericolo la sopravvivenza del genere umano e destituito di ogni certezza l'idea «assolutamente indispensabile all'umanità, dell'immortalità della specie».¹⁸ Reduce anzi da un viaggio ad Hiroshima, lo scrittore-reporter cerca di scoraggiare i popoli dall'uso della bomba atomica, dipingendo uno scenario di devastazione che significherebbe un suicidio collettivo. Moravia non può non mostrare stupore nei confronti dei potenti che tendono a considerare la bomba come una garanzia per la pace, avendo ormai individuato il paradosso su cui si fonda questo atteggiamento, «minacciare la fine del mondo per evitare la fine del mondo»,¹⁹ secondo la logica demenziale già denunciata nel *Dio Kurt* e con gli stessi apocalittici rischi.

Proprio l'incubo dell'imminente fine del mondo è la metafora su cui si costruisce la vicenda di Dodo, il giovane protagonista del romanzo *L'uomo che guarda*, che è ossessionato dal pensiero della bomba atomica, al punto da aspettarsi, da un momento all'altro, che «dietro la cupola [di san Pietro] spunti, cresca, si innalzi, di gonfi e al fine torreggi la nota nuvola in forma di fungo dell'esplosione atomica».²⁰ Nel settimo capitolo intitolato *Il corridoio dei libri* emerge chiaramente il conflitto fondamentale tra Dodo e suo padre, su cui è costruito il romanzo. Insonne nel suo letto, il protagonista è assillato dai soliti pensieri sulla bomba atomica e sta leggendo un libro di fisica nucleare, che però lo lascia abbastanza indifferente. Quando gli

¹⁸ A. MORAVIA, *Lettera da Hiroshima*, in Idem, *L'inverno nucleare*, Bompiani, Milano 1986, p. 6.

¹⁹ A. MORAVIA, *Diario europeo: pensieri, persone, fatti, libri, 1984-1990*, Bompiani, Milano 1993, p. 43, 17 maggio 1985.

²⁰ A. MORAVIA, *L'uomo che guarda*, Bompiani, Milano 2006, pp. 29-30.

viene in mente il paragone tra la sua visione ricorrente e uno scenario apocalittico, decide di alzarsi per andare a cercare, tra i libri del padre, una copia della Bibbia dove poter rileggere il *Libro dell'Apocalisse* di Giovanni. Ma mentre si addentra nel corridoio, l'uomo è incuriosito da voci che sente provenire dalla stanza di suo padre, che è bloccato a letto da una malattia molto grave. Spiando dal buco della serratura, Dodo scorge una scena di effusioni molto particolari tra il malato e la sua infermiera. Particolarmente significativo dal punto di vista dello stile è che questo momento voyeuristico sia incastonato in modo perfetto tra la riflessione sull'Apocalisse e la lettura del libro biblico. La sensazione di repulsione provata nei confronti del padre esaspera la tensione di un rapporto che deve la propria crisi ad una radicale opposizione tra i due: sessantottino e ribelle il figlio, barone universitario e conservatore il padre. Ma come nota lo stesso Dodo, la loro opposizione nasce in realtà da una somiglianza molto più profonda di quello che sembri. Il giovane prova quello che definisce un «ribrezzo contraddittorio» per suo padre, perché in lui riconosce «come in uno specchio l'immagine» di sé che non gli piace: quello che lui cerca di essere senza riuscirci. Eppure, mentre osserva che il padre «incarna ai miei occhi tutto ciò che rifiuto e condanno», Dodo riconosce, con una chiara dinamica ancora una volta edipica, di essere lui stesso «una versione aggiornata di mio padre [...] un membro dello stesso tipo di società, con l'alibi, però della contestazione».²¹

Giunto a questa considerazione Dodo sente il bisogno di tornare alla Bibbia distogliendo lo sguardo dalla scena che lo ha tanto turbato. Inizia così una lettura puntuale del libro dell'Apocalisse,²² in cui ogni frase viene interpretata come allusione profetica alla esplosione nucleare.

Come si vede, le informazioni sulla guerra nucleare sono di un'esattezza indubitabile, pur sotto il linguaggio del tempo, denso di metafore, appunto, apocalittiche: l'esplosione di numerose bombe di tipo medio, da due megatoni; la pioggia di polvere e di detriti radioattivi che la segue; la morte per fuoco, per radioattività, per fame, per freddo...

In assenza di una prospettiva escatologica utile a consentire una pur paradossale legittimazione dell'orrore in quanto tale, proprio come nel campo di concentramento di Kurt, anche nello scenario nucleare Moravia può denunciare la mancanza di un fine e di una qualsiasi prospettiva consolatoria, a non voler accettare come tale la pura consequenzialità del diabolico meccanismo avviato. Allo stesso modo, Dodo continua il suo commento al libro di Giovanni:

c'è tutto così per il credente che prende sul serio le immagini dell'Apocalisse come per il non credente come me che, attraverso quelle immagini, vede la realtà attuale. Mi dico che la differenza tra il credente e il non credente è una sola: all'Apocalisse letteraria di San Giovanni segue il regno di Dio; all'Apocalisse reale dei nostri tempi il nulla.²³

La considerazione è tragica non solo in quanto prelude allo sgretolarsi dell'identità del protagonista, ma anche perché appare complementare rispetto ad una riflessione precedente, che sottolinea l'applicabilità della visione all'universo morale. È infatti la dimensione familiare e delle relazioni umane a rivelarsi pronta a esplodere come la bomba atomica e a mostrare come «una realtà inoffensiva e amabile [...] in un attimo può mutarsi in un inferno». Dodo, come probabilmente anche lo spettatore del Dio Kurt, non riesce a pensare questa apocalisse, così come non riesce a tollerare il pensiero di suo padre. La morale familiare si sgretola sotto la consapevolezza che la materia, in determinate condizioni create dalla scienza, diventi esplosiva. E cioè che la fine di questo mondo in cui mi trovo a vivere sia implicita nella composizione del mondo stesso. Questo mondo che in certi momenti più poetici e placati [...] ci appare così sereno, così dolce, così tranquillo, in realtà è materiato da una furia distruttiva demoniaca.²⁴

²¹ Ivi, pp. 140-141.

²² *Ibidem*: «Improvvisamente sono stufo di pensare a mio padre e torno alla Bibbia. Ecco l'inizio dell'Apocalisse; vado avanti a leggere, fermandomi a tutti i punti in cui mi pare più profetica: *E il primo angelo diede fiato alla tromba e venne grandine e fuoco mescolato con sangue* (la pioggia nera di dopo l'esplosione? Il fall-out?). *E furono gettati sulla terra. E la terza parte della terra* (secondo i calcoli degli esperti, sarebbero invece i due terzi) *fu rasa al suolo. La terza parte degli alberi furono arsi e ogni erba verde fu arsa.* [...]».

²³ Ivi, p. 142.

²⁴ *Ibidem*.