



MEDIACLASSICA - UN PORTALE PER LE LINGUE CLASSICHE

Per una riscrittura dell'*Edipo Re* di Sofocle all'insegna dell'ideologia nazista: *Il dio Kurt* di Alberto Moravia*

di Rosanna Lauriola

1. Una premessa

Non c'è dubbio che la storia di Edipo, così come è stata 'immortalata' da Sofocle nella tragedia *Edipo Re*, sia uno dei miti più noti e influenti sopravvissuti dall'antichità (alla pari, forse, con il mito della guerra di Troia). Se la notorietà, cioè la comune (ma non accurata) conoscenza di quella storia molto probabilmente è dovuta soprattutto alla 'appropriazione' di essa da parte del 'padre' della psicoanalisi moderna, Sigmund Freud (1856-1939)¹, la sua influenza, cioè la sua capacità di condizionamento, in termini di ispirazione, sull'attività artistico-letteraria dei secoli successivi al debutto sulla scena ateniese del V sec. a.C., è testimoniata dalla innumerevole quantità di riscritture e rielaborazioni a cui, in generi differenti (dal teatro al cinema, per citarne solo un paio), quella storia è stata via via sottoposta². A questa innumerevole quantità appartiene un'opera teatrale di un ben noto scrittore italiano del secolo scorso, Alberto Moravia (1907-

* Il presente lavoro è una versione ridotta, adattata ad un pubblico di studenti di scuola superiore, e pertanto corredata di relative aggiunte, di una più lunga analisi da me condotta sull'argomento, i cui risultati sono stati pubblicati, in lingua inglese, in Lauriola (2016).

¹ 'Appropriazione' è un termine tecnico tipico degli studi sulla fortuna/ricezione degli antichi. Secondo la studiosa britannica Lorna Hardwich, si parla di 'appropriazione' quando si riprende e si riusa una immagine o un testo antico per convalidare idee che, implicitamente o esplicitamente, sono posteriori – cioè elaborate successivamente, sebbene, ovviamente, in riferimento stretto a quell'immagine o testo (Hardwich [2003] 9-10). Questo è il caso di Freud: il famoso 'Complesso di Edipo' è una idea/teoria 'posteriore' alla tragedia di Sofocle, cioè elaborata successivamente sulla base della storia di Edipo come drammatizzata da Sofocle; Freud ha ripreso quella storia e la ha ri-usata per convalidare la sua teoria. L'operazione effettuata da Freud presenta però limiti cruciali, dal momento che lo psicoanalista ascrive a Sofocle ciò che è la sua propria 'versione' e 'appropriazione' della storia di Edipo: per una rapida panoramica sull'argomento, si veda Lauriola (2000) 233-235. Nonostante i suoi limiti, la rilettura freudiana è tra quelle che più hanno condizionato i moderni rifacimenti della tragedia sofoclea, incluso il noto film di Pier Paolo Pasolini, *Edipo Re* (su cui Lauriola [2000] 244-249).

² Una recente analisi delle diverse riscritture dell'*Edipo Re* nei più svariati generi artistici è in Lauriola (2017). Molto utili e disponibili in lingua italiana sono Paduano (2008) e, per una panoramica più breve, Bettini-Guidorizzi (2004) 215-224.

1990), un'opera poco conosciuta e poco studiata – se non di recente –³ nell'ambito della produzione stessa di questo autore, e ancor meno conosciuta e studiata nell'ambito degli studi sulla 'fortuna', o 'ricezione', dell'*Edipo Re* sofocleo⁴. Si tratta di *Il dio Kurt. Tragedia in un prologo e due atti*, pubblicata nel 1968 e andata in scena, per la prima volta, nel 1969⁵.

Nulla nel titolo richiama alla mente Sofocle, e tantomeno l'*Edipo Re*. D'altra parte, il nome 'Kurt' – plausibilmente, come si verificherà, quello del protagonista – evoca, almeno vagamente, il coinvolgimento di un qualcuno e/o qualcosa che ha a che vedere con la Germania, e l'appellativo 'dio' – che, in quanto parte integrante del titolo, si può pensare sia stato scelto *ad hoc* come connotazione 'parlante' – lascia prefigurare il ruolo, un ruolo figurato, che la persona così denominata coprirà nella tragedia: un uomo che 'gioca a fare dio'. Ebbene, come si vedrà di seguito in dettaglio, Kurt è un comandante delle SS tedesche⁶ in un anonimo campo di concentramento in Polonia, un campo che chiaramente ricorda Auschwitz, dove, nel periodo natalizio dell'anno 1944, assumendosi il compito di provvedere all'intrattenimento dei soldati⁷, decide di mettere in scena l'*Edipo Re*, o, per meglio dire, la sua 'versione' della tragedia sofoclea⁸,

³ Come si accennerà più in dettaglio di seguito, questo dramma segna la realizzazione di un particolare tipo di teatro cui Moravia aspirava: il "teatro della parola". In proposito si vedano Nari-Vazzoler (1998/2004) 30-32; Casini (2008); Turchetta (2010) 391-395: cf., *infra*, n. 21.

⁴ Di fatto, nei vari lavori sulla 'fortuna' dell'*Edipo Re*, si trovano, in generale, solo sparsi riferimenti a questa riscrittura della tragedia sofoclea da parte di Moravia, riferimenti che, in quanto inclusi in lavori di più ampio respiro, inevitabilmente non possono offrire un'analisi sistematica e profonda. Tale è il caso, per esempio, di Fabrizio (1981), e Paduano (2008) 171-175. Talvolta viene a mancare persino un riferimento generale a quest'opera di Moravia: tale è il caso del sondaggio sulla storia della fortuna/ricezione del dramma sofocleo della studiosa britannica Fiona Macintosh (2009).

⁵ A proposito di questa 'prima' e della reazione dei critici e del pubblico, si veda Rivieri (2013) 131-133. Approfitto di questa nota per esprimere la mia gratitudine alla dottoressa Rivieri per aver cortesemente condiviso con me la sua tesi di laurea sull'opera di Alberto Moravia. Il testo di Moravia è quello stabilito da Nari-Vazzoler (1998/2004) vol. II. Quando, nel corso di questo lavoro, citerò il testo del dramma *Il dio Kurt*, userò il titolo abbreviato *Kurt* seguito dal numero di pagina/e dell'edizione menzionata, a cui la citazione appartiene. Quando intenderò riferimenti a commenti e riflessioni dei due editori, userò i loro rispettivi nomi, cioè Nari-Vazzoler, con l'indicazione dell'anno dell'edizione ed il numero di pagina/e a cui rimandare i lettori. Si tenga inoltre conto sin da ora che, se non indicato diversamente in nota, tutte le traduzioni di passi e/o citazioni in lingue diverse dall'italiano, inclusi i titoli di opere, sono state effettuate da me.

⁶ SS è la sigla dell'espressione tedesca *Schutz-Staffel* che significa "schiara di protezione"; si trattava di una milizia speciale, una sorta di formazione paramilitare a servizio del partito Nazista e responsabile, a partire dal 1925, della protezione di A. Hitler. Le SS parteciparono attivamente alla persecuzione degli Ebrei; fu di fatto considerata una 'organizzazione criminale' dal tribunale militare internazionale di Norimberga, stabilito alla fine della seconda Guerra mondiale, nel 1945: sulle SS ed il tribunale di Norimberga, può essere utile consultare le rispettive voci nell'enciclopedia online TRECCANI:

<http://www.treccani.it/enciclopedia/ss/>; <http://www.treccani.it/enciclopedia/norimberga/>.

⁷ Sembra, infatti, che le attività teatrali fossero una tipica forma di distrazione e intrattenimento per i soldati sia nei campi militari che in quelli di concentramento: Goldfarb (1976).

⁸ Come diventerà gradualmente chiaro nelle pagine successive, ciò che Kurt mette in scena non è la 'versione letterale', per così dire, della tragedia sofoclea; è piuttosto la 'sua versione', cioè un adattamento dell'originale tragedia greca tale da poter conformarsi alla 'storia', o, meglio, teoria, che Kurt intende dimostrare.

con un intento ben preciso: condurre un esperimento culturale. In qualità di comandante del campo e regista della messa in scena, Kurt – vedremo – dichiaratamente si atteggerà a ‘dio’ o, per meglio dire, ad una entità superiore comparabile sia al destino/fato degli antichi Greci⁹ che al ‘divinizzato’ *Führer* (“capo”, “leader”) della Germania nazista, Adolph Hitler¹⁰, una entità, dunque, che si arroga il diritto di manipolare la vita altrui e decidere dell’altrui vita e morte. Laddove, nella tragedia greca, si tratta della vita (e morte) di Edipo, nella ‘ri-messa in scena’ da parte di Kurt, si tratta della vita (e morte) di prigionieri ebrei.

Ciò che fa rientrare quest’opera di Moravia nella storia della ricezione della tragedia sofoclea è, dunque, l’uso metateatrale¹¹ della storia dell’*Edipo Re* all’interno della ‘tragedia’, in un prologo e due atti, del ‘dio Kurt’. Si tratta, in altre parole, di ‘una tragedia nella tragedia’: l’antica, quella di Sofocle, costituisce il palinsesto sui cui si innesca la moderna, quella di Kurt (creata da Moravia), la cui scelta cade specificamente sull’*Edipo Re* in quanto ben si presta, vedremo, a fare da ‘banco di prova’ della ideologia nazista della razza. Quel che accade alla famiglia di Edipo per disposizione del destino diventa il modello per eccellenza per l’esperimento culturale che Kurt intende condurre tramite la rappresentazione teatrale, un esperimento a spese di alcuni prigionieri ebrei, comparabile e, intenzionalmente, evocativo dei famigerati esperimenti medici condotti nei campi di concentramento ‘in nome’ dell’ideologia nazista¹². Al tempo stesso, l’ambientazione della ‘ri-messa in scena’ della tragedia sofoclea, cioè, in un campo di concentramento, e lo scopo di quella ‘ri-messa in scena’, cioè, l’esperimento culturale a spese di Ebrei, permette di annoverare questa riscrittura della tragedia antica nell’ambito della cosiddetta

⁹ L’atteggiarsi di Kurt specificamente a ‘forza del destino’, come si vedrà, dipende dal peso che quella forza misteriosa ha in particolare nella tragedia di Edipo, di cui, come detto, Kurt assume la ‘regia’. Sul concetto di destino nella Grecia arcaica, cf. *infra* n. 25.

¹⁰ L’idea e immagine di Hitler ‘deificato’ sembra fossero tipiche della propaganda nazista: cfr. *infra*, pp. 14-15 con n. 49.

¹¹ In termini generali, con il termine ‘metateatro’ ci si riferisce a due tecniche teatrali note come ‘teatro nel teatro’ e ‘teatro sul teatro’: in entrambi i casi si tratta di un’opera teatrale il cui argomento di base è il teatro medesimo o un testo teatrale; si tratta, dunque, di un’opera che, in un certo senso, parla di se stessa, e implicitamente della poetica e finalità teatrali del drammaturgo, attraverso i personaggi. La dichiarata inserzione di un testo teatrale nel dramma che fa ricorso alla tecnica metateatrale (‘teatro nel teatro’) e l’esplicita inserzione di autoreferenziali pensieri dell’autore (‘teatro sul teatro’) infrangono la cosiddetta ‘illusione scenica’, svelando il carattere fittizio della ‘messa in scena’. In questi casi, di solito il protagonista personifica l’io del drammaturgo facendo peraltro trasparire la consapevolezza di essere un attore, laddove nel teatro tradizionale attore e personaggio costituiscono un ‘essere teatrale’ unico: l’attore si oblia nel personaggio. Il dramma *Il dio Kurt*, come si spiegherà di seguito e diventerà sempre più chiaro, appartiene alla categoria del ‘teatro nel teatro’ per l’inserzione dichiarata e programmatica della tragedia sofoclea *Edipo Re*, dramma secondario, per così dire, in *Il dio Kurt*, dramma principale. La autoconsapevolezza di Kurt di essere sia il protagonista del dramma principale che il protagonista ed il regista del dramma secondario, infrangendo l’illusione scenica, consente inoltre, come si vedrà, l’inserzione di pensieri dell’autore, in particolare sull’importanza della parola nel teatro (cf., per esempio, *Kurt* 479). Nel teatro classico antico, Aristofane e Plauto hanno fatto uso frequente delle tecniche metateatrali. Sul metateatro, si veda Abel (1965); Troisi (1993); con riferimento al teatro di Aristofane, Lauriola (2010) spec. 15-36.

¹² A riguardo, si veda oltre, pp. 11-12.

letteratura dell'Olocausto¹³, e, di conseguenza, di considerarla come una forma sia di denuncia dell'autore delle atrocità del nazismo, sia di partecipazione attiva all'esperienza storico-culturale del dopoguerra europeo, e, in particolare, italiano, in cui far fronte alla memoria ancora vivida delle ferite inflitte dal nazismo poneva non poche difficoltà. Invero, la tragica esperienza del nazismo era divenuta una tematica di grande interesse nel teatro europeo del dopoguerra (immediato e più tardo): si pensi, per esempio, alla collezione di scene drammatiche del lavoro per il teatro di B. Brecht, *Furcht und Elend des Dritten Reiches* ("Terrore e miseria del Terzo Reich", 1935-1938)¹⁴, o all'opera *Die Ermittlung* ("L'istruttoria", 1965) del drammaturgo P. Weiss¹⁵, sul processo tenuto a Francoforte, tra il 1963 e 1965, contro un gruppo di ufficiali delle SS tedesche e funzionari di Auschwitz in merito alle responsabilità individuali dei crimini compiuti nel campo di concentramento¹⁶. È da notare, inoltre, che, in particolare a partire dalla metà del XXI secolo, diversi scrittori italiani hanno fatto frequente ricorso specificamente al mito classico per esprimere, nelle loro opere, sentimenti, reazioni emotive, nonché critica denuncia a riguardo degli orrori dell'Olocausto¹⁷.

In aggiunta a questo specifico contesto storico-culturale in cui si inserisce l'intervento di Moravia, per corroborare l'interesse dell'autore a siffatta discussione e denuncia è importante tener conto dell'esperienza personale di Moravia al tempo del governo fascista in Italia¹⁸. Con certo rimorso, lo scrittore ha ammesso di aver avuto diretta conoscenza delle persecuzioni degli Ebrei ordinate da Hitler¹⁹; questa consapevolezza e la vivida memoria di ciò che aveva visto e sentito si sono presto trasformate in una sorta di "ossessione del nazismo", da cui poi è derivata l'ispirazione per

¹³ A riguardo, cf., ad esempio, Goldfarb (1980). Sulla rappresentazione dell'Olocausto in letteratura, cf., in particolare, Schumacher (1998); Plunka (2009). In lingua italiana, utili sono i lavori di Anna Baldini, con particolare attenzione all'esperienza italiana della *Shoah* (termine ebraico per indicare lo sterminio degli Ebrei ad opera del regime nazista), (2012) e (2014). Per alcuni esempi di letteratura dell'Olocausto che ricorre in particolare a figure dell'antichità classica, si veda *infra* n. 16.

¹⁴ Quest'opera di Brecht è disponibile in traduzione italiana al seguente sito: http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/BRECHT%20Bertolt_Terrore%20e%20miseria%20del%20Terzo%20Reich__null__null__Dramma_24q.pdf

¹⁵ È importante notare che questo dramma è spesso messo in scena in Italia per celebrare la memoria dell'Olocausto; appare essere uno dei più longevi spettacoli allestiti per tale occasione. Si veda ad esempio il seguente sito della 'Fondazione TeatroDue' di Parma: <http://www.teatrodue.org/lustruttoria-teatrodue-2017/>

¹⁶ Si possono inoltre ricordare alcuni scritti della autrice francese, sopravvissuta ad Auschwitz, Charlotte Delbo (1913-1985), in particolare: *Qui rapportera ces paroles* ("Chi ne darà notizia?", 1974). Non ancora disponibile in traduzione italiana, si tratta di una tragedia sulla vita delle donne nel campo di concentramento, e sulla loro speranza che la più forte possa sopravvivere per dare testimonianza degli orrori vissuti: a riguardo, cf. Plunka (2009) 76-83; Fornaro (2012) 135-139. Della stessa autrice, e ispirata alla figura dell'Antigone sofoclea, si ricordi inoltre *Kalavrita des mille Antigones* ("Kalavrita delle mille Antigoni", 1979), su cui si veda il contributo di Lauriola (2018) presente sul sito Mediaclassica.

¹⁷ Per una utile descrizione del contesto culturale di cui sopra si parla, si veda Tinterri (1997); Nari-Vazzoler (1998/2004) 50; Rivieri (2013) 82-83. A riguardo, cf. i suggerimenti didattici a conclusione del lavoro.

¹⁸ Cf. Casini (2007-2008).

¹⁹ Cf. Elkann (2007) 85-86; 119.

Il dio Kurt. Così, infatti, si esprimeva Moravia, in una intervista condotta in occasione di una delle 'prime' di questa tragedia, menzionando, tra le molteplici fonti di ispirazione:

"l'enigma culturale mostruoso e affascinante del Nazismo. I campi di concentramento; la persecuzione razzista [...]. Tutto questo mi ha ossessionato per anni. "Il dio Kurt" nasce da questa ossessione..."²⁰.

Realizzando un nuovo tipo di teatro, quello che Moravia definisce "teatro della parola"²¹, cioè un teatro in cui a dominare non è tanto l'azione drammatica, quanto piuttosto la parola, in quanto mezzo di comunicazione nel confronto dialettico di idee pertinenti ai problemi fondamentali della vita²², con grande maestria e sottigliezza Alberto Moravia si è dunque 'appropriato' della antica storia dell'Edipo sofocleo e di alcuni temi di base del modello greco – in particolare, ambiguità/anfibologia, destino, e famiglia –²³ e li ha riadattati in maniera tale da esprimere la sua denuncia delle atrocità commesse in nome dell'ideologia nazista.

Il presente lavoro intende condurre una analisi comparativa tra la tragedia antica e la riscrittura di Moravia, con particolare enfasi sui meccanismi di 'adattamento' della trama e dei caratteri del modello originale all'obiettivo dell'autore di denunciare l'ideologia nazista. A questo scopo, si procederà, ancora in termini di premessa, ad una rapida revisione della tragedia sofoclea, e, dunque, ad una breve panoramica di certa ideologia nazista. Seguirà una approfondita analisi della riscrittura moderna con alcune riflessioni conclusive. Alcuni suggerimenti didattici interdisciplinari chiuderanno questo lavoro.

1.2 Sofocle, *Edipo Re*: una rapida panoramica²⁴

La storia tragica di Edipo, come drammatizzata da Sofocle, non è la storia di un eroe che uccide il padre per sposare la madre, per quanto entrambi gli eventi, parricidio e incesto, accadano, ma senza, peraltro, una finalizzata relazione di causa e effetto e, pertanto, una conscia o subconscia intenzionalità. Quello di Edipo è un tragico cammino investigativo, metaforicamente parlando, verso la scoperta di se stesso, cioè della sua vera identità, di cui è stato del tutto all'oscuro per quasi tutta la vita. E la tragedia consiste nel terribile risultato di quella scoperta: Edipo scopre di essere nato da chi non sarebbe dovuto nascere, di essere intimo con chi non avrebbe dovuto essere intimo, e di aver ucciso chi non avrebbe dovuto uccidere (*Edipo Re* 1183-1185). Egli scopre di essere esattamente colui che, con tutte le sue forze e volontà, aveva cercato di non

²⁰ Chiaromonte (1969).

²¹ Moravia distingue due forme di teatro: il "teatro della parola" di cui sopra, e su cui ci soffermeremo anche oltre, e il "teatro della chiacchiera", un tipo di teatro, quest'ultimo, che riflette fatti della vita quotidiana reale usando un linguaggio colloquiale, un teatro non ideologico o dialettico come quello "della parola". Su questa distinzione, si vedano direttamente gli scritti e riflessioni di Moravia (1957) e (1967): per gli studi relativi e la proposta didattica, si veda *supra* n. 3.

²² Tale è la definizione fornita da Nari-Vazzoler (1998/2004) 32.

²³ A riguardo, cf. *infra* pp. 6-7 con nn. 25 e 28; inoltre, p. 16 con n. 56.

²⁴ Come il titolo del paragrafo suggerisce, si procederà ad un riassunto rapido che metta in evidenza alcuni punti chiave della tragedia, limitandosi ai punti necessari per la comprensione dell'adattamento effettuato da Moravia.

essere: un parricida ed un incestuoso. Tale, però, era destinato ad essere, e al destino, secondo la credenza del tempo, non c'è scampo²⁵. Quegli eventi in cui, suo malgrado si trova coinvolto, cioè, infausta nascita, parricidio ed incesto, erano stati, di fatto, predetti: i suoi genitori, Laio e Giocasta, avevano ricevuto un oracolo da Apollo secondo cui Laio sarebbe stato ucciso da un figlio generatogli da Giocasta (*Edipo Re* 711-714). L'avvertimento avrebbe dovuto dissuadere i suoi genitori dal concepire e, dunque procreare. Non curanti dell'oracolo, Laio e Giocasta mettono al mondo un figlio: Edipo. Timoroso, comunque, dell'oracolo, Laio cerca di ovviare al possibile pericolo rappresentato da quel figlio: dopo tre giorni dalla sua nascita, dopo avergli forato le caviglie²⁶, lo consegna ad un servo perché lo abbandoni sul monte Citerone (*Edipo Re* 717-719). Ma il servo, preso da pietà, piuttosto che abbandonarlo a sicura morte, lo consegna ad un pastore, appartenente alla casa reale di Corinto, che aveva incontrato su quel monte. Questo pastore, pensando di fare cosa gradita ai suoi reali, Merope e Polibo, che erano senza figli, consegna loro il piccolo Edipo perché lo adottino (*Edipo Re* 1009-1180). Edipo cresce dunque a Corinto, nella reggia di quelli che crede siano i suoi genitori, fino a quando, un giorno, durante un banchetto, un ubriaco insinua alcuni sospetti nella mente dell'allora giovane adulto Edipo: questo ubriaco lo insulta chiamandolo 'bastardo', non vero figlio del re Polibo (*Edipo Re* 776-780). Nonostante i suoi genitori (adottivi) cerchino di rassicurarlo e dissuaderlo dal dare troppo credito alle parole di un ubriaco, Edipo decide di recarsi a Delfi, presso l'oracolo di Apollo per interrogarlo sui suoi natali²⁷. Sin da qui Edipo dà prova di uno dei tratti più caratteristici della sua personalità: la determinazione a cercare la verità.

Nella sua enigmatica e criptica risposta, Apollo nulla dice dei suoi veri natali, piuttosto predice

²⁵ Quello del destino/fato è certamente un concetto molto complicato che meriterebbe una trattazione a sé. Il termine greco è μοῖρα che letteralmente significa "parte assegnata/porzione": si riferisce alla credenza religiosa greca per cui a ciascuno, alla nascita, era assegnata la 'porzione' o 'parte di vita' che stabiliva cosa doveva accadergli. In Omero ed Esiodo, in particolare, il termine identifica una (tre, in Esiodo) entità divina addetta alla assegnazione della porzione di vita a ciascun essere. Si poteva venire a conoscenza del proprio destino tramite profezie e/o consultando l'oracolo, in particolare quello di cui Apollo era titolare a Delfi: cf. *infra* n. 27. Il destino era comunque considerato, in generale, una forza misteriosa e imperscrutabile, qualcosa a cui non ci si poteva sottrarre, una forza superiore anche alla volontà divina. Su questo concetto resta fondamentale il lavoro di Greene, per quanto un po' datato (1944); con riferimento alla vicenda di Edipo, si veda inoltre Lauriola (2011) 47-49.

²⁶ Questo strano atto di Laio è un dettaglio della massima importanza, al punto da determinare il nome stesso, e dunque l'identità, cioè il tratto più personale, di Edipo: è l'imperfezione fisica dei piedi, gonfi per effetto dell'azione di Laio, a dare all'eroe il nome Edipo, in greco Οἰδίπους. Si tratta di un nome composto la cui prima parte (οἶδ-) rimanda alla radice del verbo greco significante 'essere gonfio/gonfiarsi'; mentre la seconda rimanda al termine greco per 'piede', cioè ποῦς. Secondo la più comune etimologia del nome Edipo, esso significa "(l'uomo) dai piedi gonfi". È questo difetto, rimasto fino ad età adulta, che consentirà il riconoscimento di Edipo come l'infante abbandonato dopo la nascita, e dunque quale egli è veramente: il figlio di Laio e Giocasta (cf. Sofocle, *Edipo Re* 1034 ss.). Sulla storia del nome Edipo, si veda Calame (1986); Lauriola (2000) 154-156.

²⁷ Apollo, come noto, era il dio della profezia 'per eccellenza'; l'oracolo poteva essere consultato non solo per sapere il futuro, bensì anche il passato; sede principale del suo oracolo era Delfi: in proposito si veda il lavoro di Daniela Leuzzi su questo portale:

<http://mediaclassica.loescher.it/?FromOut=true&cat=true&allsite=true&what=oracolo&radio-1-set=on>

che avrebbe ucciso il padre e sposato la madre (*Edipo Re* 787-793). Scioccato da questa rivelazione e convinto che i suoi genitori siano Merope e Polibo, Edipo decide di evitare di tornare a Corinto, pensando e sperando di poter così evitare quanto predetto da Apollo. Ma, ironicamente²⁸, è proprio in questo modo che Edipo, in tutta innocenza, si incammina verso il suo destino. Nel suo girovagare Edipo arriva nei pressi di Tebe (la sua vera città natale), ad un incrocio di tre strade dove incontra un uomo di età avanzata in viaggio verso Delfi, accompagnato da alcuni servi. Tra i due scoppia una disputa sul diritto di precedenza, e nella rissa Edipo uccide quell'uomo (*Edipo Re* 800-815). Quell'uomo è Laio, suo padre, il vero padre. Senza saperlo, Edipo ha appena realizzato una delle predizioni di Apollo. Continuando per la sua strada, Edipo arriva a Tebe che, al momento, è sconvolta dal massacro perpetrato da un mostro alato che ha corpo di leone e testa e busto di donna: la Sfinge. 'Appollaiata' su una rocca vicina alla città, la Sfinge continuava ad uccidere chiunque non sapesse risolvere il suo enigma²⁹. Edipo, noto per il suo acume (*Edipo Re* 31-39), dà la soluzione e libera la città da quella afflizione. Non solo; ne diventa anche re dopo aver sposato la regina di quella città, cioè Giocasta, sua madre! Dal momento in cui Tebe era divenuta succube della malvagità della Sfinge, il re ad *interim*, Creonte, fratello di Giocasta, aveva decretato che chiunque avesse risolto l'enigma della Sfinge avrebbe ricevuto lo scettro e sposato la regina Giocasta (Euripide, *Fenicie* 47-50). Suo malgrado e, soprattutto, senza conoscere la vera identità di quella regina, Edipo realizza dunque l'altra predizione di Apollo.

Questi sono gli eventi che caratterizzano la vita di Edipo fino al momento in cui diventa re di Tebe e che, durante la reggenza di Tebe, ad un certo punto Edipo ricostruisce. La ricostruzione avviene tramite una investigazione che porta alla luce quegli eventi, in forma di flashback, per bocca di alcuni 'testimoni' e di Edipo stesso, quando rievoca alcuni dettagli della sua vita passata. La tragedia di Sofocle consiste, di fatto, nella ricostruzione di quanto già accaduto, di quanto cioè ha determinato la tragica vicenda di vita di Edipo fino al momento in cui, a conclusione della

²⁸ L'ironia è una componente essenziale della storia di Edipo e di questa tragedia. In termini generali, essa consiste nella discrepanza tra ciò che si aspetta che accada e ciò che accade di fatto. Sulla scena tale discrepanza si manifesta anche nel diverso livello di conoscenza e di comprensione della reale situazione che il personaggio – in questo caso Edipo, in particolare – e il pubblico possiedono: il personaggio ha una conoscenza più limitata di quella del pubblico, che ben conosce l'intera storia. Una conseguenza vistosa di questa discrepanza si manifesta linguisticamente nella cosiddetta *anfibologia*, cioè in espressioni *ambigue* che presentano due significati diversi: un significato implicito, quello autentico che solo il pubblico può cogliere in quanto è già a conoscenza di tutto; ed un significato letterale, quello che riflette il punto di vista limitato del personaggio. Per fare un semplice esempio: quando Edipo intraprende, come si vedrà (cf. *infra* n. 30), la ricerca dell'assassino di Laio, dichiara che si impegnerà "come se si trattasse di suo padre" (*Edipo Re* 264): in questa fase del dramma, Edipo non è a conoscenza che questa di fatto è la verità, mentre il pubblico lo è; pertanto, Edipo non si aspetta di scoprire che si tratta in effetti di suo padre, ma questo è quanto accade di fatto. Questa discrepanza provoca 'ironia'. Riflettendoci, pur non conoscendo questa figura retorica tecnicamente, di fronte a quell'espressione "come se si trattasse di mio padre", tutti esclameremmo: 'che ironia!'. Sull'ironia tragica e l'*anfibologia*, cf. in particolare Paduano (1983).

²⁹ La Sfinge era stata mandata dalla dea Era per punire Tebe per un crimine che il re Laio aveva commesso in passato, quando, mentre era ospite presso il re Pelope, innamoratosi del giovane figlio Crisippo, gli usò violenza (cf. Apollodorus, *Biblioteca* 3.5.8; sull'episodio si veda inoltre Bettini-Guidorizzi [2004] 47-49).

ricostruzione, scopre chi realmente sia: non il figlio di Polibo e Merope, ma il figlio di Laio e Giocasta, un figlio che non doveva nascere, e che, nato, ha ucciso il padre e sposato la madre. Come Edipo, anche Laio e Giocasta non erano certamente consapevoli dell'identità, il primo, dell'uomo da cui veniva ucciso, e, la seconda, dell'uomo a cui andava in moglie. Quando, alla fine della ricostruzione investigativa, la verità viene alla luce, Edipo si acceca, punendo così quegli occhi che, fino al quel momento, non erano stati in grado di 'vedere', pur vedendo, la triste realtà dei fatti; Giocasta si suicida (*Edipo Re* 1223-1296).

La ricostruzione degli eventi passati che portano alla scoperta della sua identità è il risultato della investigazione che Edipo intraprende, all'inizio della tragedia, per trovare l'assassino di Laio, inconsapevole, dunque, di essere l'investigatore ed il colpevole al tempo stesso. Tebe è afflitta da una terribile pestilenza; Edipo, in quanto re, è chiamato a provvedere alla salvezza della sua comunità, e poiché la pestilenza è segno dell'ira divina³⁰, per liberarsene è necessario sapere cosa possa riappacificare la divinità. Tramite la consultazione dell'oracolo di Apollo (in fondo, il 'motore' dell'intera vicenda), si viene a sapere che la fonte della contaminazione è la presenza di colui che ha ucciso il precedente re di Tebe, Laio, un assassinio rimasto impunito. È necessario trovare quest'uomo e punirlo o con l'esilio o con la morte (*Edipo Re* 1-150). Con un decreto che, a sua insaputa sarà di condanna per se stesso, Edipo solennemente prende l'impegno di trovare quest'uomo, punirlo, e dunque liberare Tebe dalla peste (*Edipo Re* 216-299). È così che inizia la sua investigazione. Dal momento che, come sinceramente crede, ha solo sentito parlare di quell'assassinio ma non ne sa nulla, Edipo chiede dapprima l'aiuto dell'indovino Tiresia, ma invano (*Edipo Re* 300-462). Non è da Tiresia che Edipo potrà venire a conoscenza della verità, giacché è suo destino scoprirla da sé. Tra i due scoppia un diverbio: di fronte al rifiuto di aiuto di Tiresia, incomprensibile agli occhi di Edipo, quest'ultimo sospetta che l'indovino abbia a che fare con quell'evento e non parli per coprire qualcuno: Creonte, colui che aveva lo scettro ad *interim* prima dell'arrivo di Edipo. Edipo accusa dunque l'indovino di complotto, e Tiresia, in risposta alle offese, gli rivela di fatto la verità ma in una maniera così criptica che Edipo – che al momento è sempre convinto di essere figlio di Merope e Polibo e non aver niente a che fare con Laio – non può comprendere. Dopo un alterco con Creonte, chiamato in causa per i sospetti nutriti ed espressi da Edipo (*Edipo Re* 513-648), l'investigazione arriva ad una svolta decisiva con l'intervento di Giocasta (*Edipo Re* 697-862). Intenzionata a rasserenare Edipo a proposito delle incomprensibili accuse rivelatrici dell'indovino Tiresia, Giocasta consiglia il marito di non dare molto peso alle parole dei profeti, e come prova gli racconta della profezia che in passato lei e Laio avevano ricevuto a proposito di un possibile figlio: il fatto che il figlio – così crede – sia morto infante, dopo essere stato abbandonato, e che Laio sia stato ucciso ad un incrocio di tre strade da briganti (questo era quello che si raccontava: *Edipo Re* 122-127; 715-719) è, per Giocasta, la dimostrazione che i profeti, coloro che comunicano/interpretano gli oracoli del dio, possono sbagliare. Ma, 'ironia', un dettaglio della storia di Giocasta rende Edipo ancor più preoccupato: il luogo del delitto risuscita in Edipo un ricordo, il ricordo della rissa, e conseguente uccisione di un uomo, in cui, prima di arrivare a Tebe, era stato coinvolto. Edipo

³⁰ In particolare Apollo è il dio considerato responsabile per questo genere di punizione: si pensi anche alla pestilenza che decima le forze greche a Troia, all'inizio dell'*Iliade* (I. 1-100, spec. vv. 43-52).

comincia a temere di essere lui l'assassino di Laio, cioè del precedente re di Tebe. Non sa che la verità è ancor più amara, in quanto Edipo è ancora inconsapevole che Laio era anche suo padre. L'investigazione ora cambia obiettivo: non si tratta più di cercare l'assassino di Laio per liberare Tebe dalla pestilenza; piuttosto, si tratta di verificare se l'assassino è Edipo medesimo. Edipo chiede che si convochi a corte l'unico sopravvissuto all'incidente di Laio, di modo che possa riconoscere, o meno, in lui l'assassino (*Edipo Re* 839-862). Nel frattempo arriva a Tebe un messaggero da Corinto: questi è un servo di Merope e Polibo, lo stesso servo-pastore che aveva raccolto Edipo infante e portato ai suoi reali. Polibo è morto e Edipo può dunque tornare a reclamare lo scettro: così annuncia il messaggero (*Edipo Re* 934-940). Questa notizia dovrebbe rassicurare Edipo almeno per quanto riguarda l'oracolo che lui stesso aveva ricevuto, e dovrebbe – agli occhi di Giocasta – ulteriormente provare che i profeti possono sbagliare. Per quanto sollevato, Edipo rifiuta di tornare a Corinto, giacché teme che l'altra profezia – sposare la madre – possa comunque verificarsi. Per rassicurarlo interviene il messaggero, a cui Edipo ha appena spiegato la sua paura. Come quello di Giocasta, anche questo intervento, inteso a rassicurare Edipo, ironicamente lo sconvolge ancor più, avvicinandolo sempre più alla triste realtà: non c'è motivo di nutrire quel timore perché Merope non è la sua vera madre. Di qui una serie di serrate domande da parte di Edipo, ormai dimentico di cercare il 'contaminatore' di Tebe, determinato, piuttosto, a 'cercare' se stesso. La storia dell'esposizione viene alla luce; conferma che Edipo è il bimbo esposto e portato dal quel messaggero/pastore a Corinto, sono i suoi piedi 'forati e gonfi', un difetto che gli è rimasto fin dall'atto compiuto da Laio (cioè, quello di perforargli le caviglie). Ulteriore conferma che Edipo è proprio il figlio che Laio aveva incaricato un servo di abbandonare, può essere data – suggerisce il messaggero – dal quel servo medesimo, che, non per caso, sta di fatto per arrivare: si tratta del medesimo servo sopravvissuto all'incidente di Laio, già fatto chiamare prima (*Edipo Re* 1110-1118). Giocasta, a questo punto intuisce la verità e cerca di dissuadere Edipo dal continuare la sua ricerca, ma invano. In silenzio esce di scena per non riapparire più. Edipo sottopone ad un serrato interrogatorio il nuovo arrivato che, alla fine, conferma tutto.

"Ahi, Ahi! Tutto è chiaro, ora! Oh luce, possa adesso, per l'ultima volta vederti..." esclama Edipo (*Edipo Re* 1182-1183), prima di accecarsi trafiggendosi gli occhi con le fibbie d'oro staccate dalle vesti di Giocasta quando la trova impiccata.

1.3 L'ideologia nazista nel tessuto compositivo di *Il dio Kurt*: alcune osservazioni preliminari

Sparta va considerata come il primo esempio di stato nazionalista/razziale (*Völkisch*). L'abbandono dei bambini malati, deboli e disabili, in poche parole, la loro distruzione era qualcosa di più rispettabile e, in verità, qualcosa mille volte più umano della orrenda follia del nostro tempo che tende a preservare i più malati.

(da: *Il Libro segreto di Hitler*)³¹

³¹ Il titolo originale del libro è *Zweites Buch*, inizialmente inedito, scritto nel 1928 e concepito come seguito di *Mein Kampf* ("La mia Battaglia", 1925: cf. *infra* n. 33). Fu poi pubblicato in inglese con il titolo *Hitler's Secret Book*; ne è disponibile una versione on-line al seguente indirizzo:

Ogni manifestazione della cultura umana, ogni prodotto dell'arte, della scienza e della tecnica, tutto ciò che ammiriamo oggi nel mondo, è il prodotto del potere creativo quasi esclusivamente della razza Ariana. Questa fatto stesso giustifica la conclusione che solo quella Ariana è la razza che ha fondato un tipo di umanità superiore; pertanto, si può dire, che rappresenta l'archetipo stesso di ciò che chiamiamo 'UOMO'. È il Prometeo dell'umanità ...

(A. Hitler, *La mia battaglia*, capitolo XI [Parte I]: "Nazione e Razza")³²

Come ben noto, fulcro dell'ideologia nazista è la rivendicazione della superiorità assoluta della razza ariana, la cosiddetta 'razza superiore'. Ripristinare la 'purezza' di quella razza – una purezza 'adulterata' dalla mescolanza con gli Ebrei, in particolare³³ – era uno degli obiettivi principali, se non 'l'obiettivo' vero e proprio, della politica hitleriana. Per affermare la sovranità assoluta della 'razza superiore' era necessario, agli occhi di Hitler e dei nazisti suoi seguaci, liberare la nazione tedesca dalle 'impurità' tramite un processo di 'purificazione' razziale. Questo processo 'depurativo' doveva aver luogo tramite la cosiddetta *Rassenhygiene*, 'igiene razziale/igiene della razza', una operazione di 'pulizia', cioè di eliminazione degli elementi di corruzione della razza³⁴, che sfociò nella cosiddetta "Soluzione finale alla questione degli Ebrei" (*Die Endlösung der Judenfrage*). Questa 'soluzione' prevedeva lo sterminio totale del popolo ebreo, il 'parassita' e 'virus letale' da cui il 'corpo razziale germanico' doveva disinfestarsi per ripristinare la sua pura grandezza³⁵.

http://www.jrbooksonline.com/pdf_books/zweitesbuch_wch7.pdf. La traduzione italiana che ho fornito nel testo è basata sulla versione inglese.

³² Il titolo originario è *Mein Kampf*. Quest'opera, scritta nel 1925, consiste di fatto di due volumi, il primo pubblicato nel 1925 ed il secondo nel 1926. Si tratta di una autobiografia in cui Hitler espone il suo pensiero politico e delinea il programma del partito Nazionale Socialista Tedesco. La traduzione italiana sopra fornita è basata sull'edizione inglese curata da James Murphy (1939), disponibile anche online, al seguente indirizzo: <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200601.txt>. Il libro è stato pubblicato in italiano in diverse edizioni. È disponibile anche on-line; si può scaricarlo gratuitamente dal seguente indirizzo: <http://ebookgratis.biz/ebook-autori/ebook-adolf-hitler>. Si veda anche 'Alcuni Suggerimenti didattici' a conclusione di questo lavoro.

³³ È forse meno noto che bersaglio della politica razziale di Hitler erano anche gli zingari, i portatori di handicap e malati di mente. A riguardo, si veda anche *infra* nn. 34, 38, 66.

³⁴ Questa politica razziale ha presto dato vita a programmi di 'eugenetica', includendo la pratica di 'eutanasia', programmi ai quali, in fondo, rispondevano i famigerati esperimenti (cf. anche *infra* n. 38 e p. 24 con n. 66). A riguardo, molto importante è il cosiddetto *Aktion T4* (1939-1941): si veda 'Alcuni Suggerimenti didattici' a conclusione del lavoro.

³⁵ La "Soluzione finale" era considerata come una sorta di antidoto contro la 'malattia' della Germania. Spesso, infatti, nella propaganda nazista ci si riferiva all'annientamento degli Ebrei come ad una questione di profilassi: Forti (2006) 12-13; Koenigsberg (2004) 1-2 e (2007). Interessanti a riguardo sono le pagine di Gabriella Erba (2007: 137-138) in cui si enfatizza come il linguaggio e la retorica hitleriana fossero carichi di immagini di malattie ed infezioni: parlava, infatti, degli Ebrei come dei bacilli, 'germi di putrefazione'. "La scoperta del virus ebraico" – diceva Heinrich L. Himmler (uno degli uomini più influenti del partito, dopo Hitler) nel 1942 – "è una delle più grandi rivoluzioni che siano avvenute nel mondo", paragonando la battaglia ingaggiata per eliminare il 'virus ebraico' a quella intrapresa, il secolo precedente, da L. Pasteur.

Meno noto, forse, è l'uso fatto da Hitler di alcune figure e aspetti culturali dell'antichità classica per convalidare la sua ideologia. Prometeo e Sparta, sopra menzionati, ne sono un esempio:

- Prometeo, il dio-eroe civilizzatore, se non il creatore, del genere umano³⁶, diventa metafora dell'Ariano: nel suo ruolo di civilizzatore, egli completa e rifinisce la creazione del mondo rendendolo adatto alla vita umana, e diventa, nientemeno, il prototipo, cioè il modello originale, il primo esemplare dell'uomo. Da qui la sua 'purezza' e superiorità;
- Sparta, con la sua eugenetica linea di condotta rappresentata dalle *Apothetai* ("depositi dei bambini esposti")³⁷, diventa il perfetto esempio storico a cui ispirarsi per giustificare la 'pulizia' razziale promossa a scapito dei 'sub-umani' (*Untermenschen*), cioè di razze non di origine ariana, 'parassitiche', quali gli Slavi, i Serbi, i Romeni (in particolare gli zingari) e soprattutto, entro i confini della Germania, gli Ebrei.

In particolare gli Ebrei erano classificati come "vite indegne di essere vissute/vita indegna di vita" (*Lebensunwertes Leben*), e, in quanto tali, erano da eliminare: i famigerati letali esperimenti umani, promossi in nome dell'igiene razziale e condotti da ben noti medici seguaci dell'ideologia hitleriana, avevano, in fondo, questo scopo³⁸. Così, le *Apothetai* spartane diventano, nel mondo hitleriano, quel luogo di morte noto come 'campo di concentramento', un modo e luogo di procedere alla "Soluzione finale della questione ebraica" con l'abbandono alla morte delle "vite indegne di essere vissute" (*Lebensunwertes Leben*).

La purezza della razza diviene la condizione indispensabile all'instaurazione del "Nuovo Ordine" (*Die Neuordnung*), i.e., la creazione di uno stato 'pangermanista', strutturato secondo l'ideologia tedesca nazional-socialista, che avrebbe dovuto detenere la supremazia dapprima in Germania, poi in Europa, ed infine nel mondo intero³⁹. Il piano di 'igiene razziale' trova così nelle 'apothetai'

³⁶ Nella *Teogonia* di Esiodo (vv. 561-567) e nella tragedia eschilea *Prometeo Incatenato* (vv. 436-506), Prometeo può essere identificato come 'eroe-civilizzatore/culturale': donando il fuoco agli uomini, ha loro procurato un mezzo necessario per l'avanzamento tecnologico della civiltà umana. Da Platone apprendiamo che ha insegnato agli uomini la metallurgia, la matematica, l'arte; appare, inoltre, essere l'inventore della scrittura. In alcune versioni del mito, già note nell'Atene del V secolo a.C., Prometeo appare anche il creatore dell'umanità: si veda Platone, *Protagora* 320d-322d; Apollodoro, *Biblioteca* I 7.1; Ovidio, *Metamorfosi* I 82-87.

³⁷ Si trattava di un luogo pubblico dove i padre di bambini malnati e deformati erano costretti ad abbandonarli su ordine degli anziani della comunità: Plutarco, *Vita di Licurgo* 16.1-2. Quanto all'influenza della antica Sparta su Hitler e l'ideologia nazista, si veda Canfora (1992).

³⁸ Come sopra accennato (vedi anche n. 34), fu dunque sviluppata, e attuata, una radicale politica di igiene razziale, una politica nota anche come 'eugenetica' che promuoveva, senza alcun scrupolo, ciò che si faceva passare come 'eutanasia', ma che di fatto erano omicidi veri e propri. Questo il risultato anche dei vari esperimenti umani: vasta è la bibliografia relativa. Di certo interesse e accessibile lettura sono le pagine di Sterpellone (1998) e di Alice Ricciardi von Platen (2000), una psichiatra tedesca, quest'ultima, la quale fece parte della commissione medica di osservatori al processo di Norimberga.

³⁹ "L'anno 1941 sarà, ne sono convinto, l'anno storico per un grande Nuovo Ordine Europeo", così affermava Hitler in un discorso tenuto il 31 Gennaio del 1941 al palazzetto dello sport di Berlino. Il testo completo del discorso è disponibile in versione inglese presso il sito "Jewish Virtual Library. A project of Aice", al seguente indirizzo: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/hitler-speech-at-the-berlin-sports-palace-january-30-1941>. Sul progetto hitleriano del nuovo ordine europeo, si veda Camera-Fabiotti (1998) III.B 1501.

naziste il suo luogo di attuazione ideale tramite i sopra menzionati esperimenti scientifici che riducevano le persone a mere entità biologiche di cui Hitler, *in primis*, e lo stato nazista, in generale, reclamavano il controllo assoluto e, con esso, il diritto sovrano di decidere della loro vita e/o morte⁴⁰.

I fondamenti di massima della ideologia nazista sopra descritti costituiscono le fibre del tessuto drammatico de *Il dio Kurt* di Moravia. Come sopra accennato, tutto ha luogo in un campo di concentramento, una delle ‘apothetai’ naziste, e prende forma di un esperimento, un esperimento ‘culturale’ inteso, come quelli ‘scientifici’, a promuovere la ‘purezza’ della razza ariana e la sua supremazia, inteso dunque a contribuire all’instaurazione del ‘Nuovo Ordine’, e di quel ‘tipo superiore di umanità’ che Hitler menziona nei suoi scritti. In *Il dio Kurt* Moravia, tramite il suo portavoce Kurt, si riferisce spesso all’hitleriano ‘Nuovo Ordine’ e ‘tipo superiore di umanità’ attraverso l’espressione “nuova umanità” (e.g., *Kurt*, p. 440). Il mezzo per realizzare quella ‘nuova umanità’ è lo stesso che quello propagandato dall’ideologia nazista: lo sterminio degli Ebrei. Laddove gli esperimenti scientifici erano intesi a determinare una distruzione fisica del popolo ebraico, quello culturale, messo in atto da Kurt, è inteso a distruggere taluni principi essenziali della cultura ebraica, ritenuti responsabili della corruzione della cultura della ‘razza superiore’. Al centro della cultura e della moralità ebraica giace la famiglia. La scelta dell’*Edipo Re* di Sofocle, cioè della tragedia ‘per eccellenza’ della distruzione della famiglia⁴¹, sembra sia quanto di più appropriato Kurt potesse scegliere per il suo esperimento: nel dare una spiegazione della sua scelta, come si vedrà, Kurt enfatizza questa peculiarità della tragedia sofoclea, e, pertanto, la sua ‘adattabilità’ al proprio esperimento, richiamando l’attenzione sui meccanismi distruttivi che nullificano la nozione stessa di famiglia, cioè parricidio ed incesto (*Kurt* 446-447).

2. Moravia e *Il dio Kurt*

2.1 Alcune caratteristiche di base: lo scrittore, il protagonista nelle sue ‘molteplici’ identità, ed il suo obiettivo ideologico

Il dio Kurt, pubblicato, come detto, nel 1968 e andato in scena nel 1969 per la prima volta, rappresenta uno dei più maturi lavori teatrali di Moravia⁴²; lo si può di fatto vedere come il punto di arrivo di una lunga riflessione sul genere teatrale, il genere che lo scrittore preferiva, per quanto sorprendente questo possa apparire⁴³. Non estraneo al dibattito italiano ed europeo, negli anni Sessanta, sul ruolo del teatro e della letteratura nella società⁴⁴, Moravia vi ha preso parte realizzando *Il dio Kurt* anche quale esemplare del nuovo tipo di teatro a cui, come sopra

⁴⁰ A riguardo della riduzione degli individui a mere entità biologiche – o “nuda vita”, per usare una espressione con cui il filosofo Giorgio Agamben (1995) si riferiva ai prigionieri dei campi di concentramento – e del potere/diritto ‘sovrano’ dello stato di decidere della loro vita, senza tener conto dei loro diritti di essere umani, si veda il mio lavoro su Antigone in questo portale, Lauriola (2018).

⁴¹ A questo proposito, si veda anche oltre, p. 16 con n. 56.

⁴² Cf. Nari-Vazzoler (1998/2004) 11-12; 49-50.

⁴³ Cf. Casini (1998/2008); Nari-Vazzoler (2004) 9-32; Turchetta (2010) 390-393.

⁴⁴ Si veda, per esempio, Casini (2008) 32.

accennato, dava vita: “il teatro della parola”⁴⁵. Grazie all’uso della tecnica metateatrale del ‘teatro nel teatro’, i principali personaggi di questo dramma, Kurt (il comandante delle SS tedesche che decide di mettere in scena la tragedia sofoclea) e Saul (l’Edipo-vittima, come si vedrà, dell’esperimento culturale di Kurt), svolgono anche la funzione di portavoce della concezione poetica teatrale di Moravia⁴⁶. Anzi, tra i due è soprattutto Kurt colui che impersona, e comunica ‘tra le righe’, la poetica teatrale dello scrittore⁴⁷, dal momento che assume anche il ruolo di drammaturgo e regista. Non solo, infatti, come detto, Kurt mette in scena la tragedia di Sofocle, ma, prendendosi le dovute licenze poetiche, egli modifica la storia per renderla più rispondente ai suoi principi ideologici.

Come sopra accennato, la messa in scena della tragedia di Edipo, nel campo di concentramento di cui Kurt è il comandante in capo, è l’esperimento culturale che Kurt decide di intraprendere. Nel suo ruolo di comandante delle SS del campo e di promotore di un esperimento, Kurt intende difendere e convalidare con forza l’ideologia razziale, in particolare l’idea del ‘Nuovo Ordine’, ‘giocando a fare dio’, cioè assumendo il ruolo di un essere superiore che ha il potere di decidere della vita e della morte degli esseri umani. Questa entità superiore, di cui Kurt si arroga titolo e potere, corrisponde contemporaneamente al Dio della tradizione giudeo-cristiana e al Fato/Destino della tradizione greco-antica pagana. Il titolo *Il dio Kurt* sembra essere programmatico in questo senso: da un lato, come detto, l’appellativo ‘dio’ evocherebbe il motivo del ‘giocare a fare dio’ in riferimento allo scopo ideologico di instaurare, o, meglio, ripristinare, la ‘razza superiore’ e, con essa, un nuovo tipo di umanità, una umanità ‘pura’ in cui “ciascun uomo [...] sarà a tutti gli effetti un dio” (*Kurt* 402, 502). Dall’altro lato, la scelta di Kurt dell’entità pagana tipica dell’antica Grecia, cioè del Fato/Destino, come parte costituente, ed essenziale, della sua ‘doppia’ identità (Dio e Destino) è sintomatica di un rifiuto di adottare una specifica affiliazione religiosa. Piuttosto il suo modo di operare riflette quello in cui operava il fato greco, forza misteriosa ed elusiva, superiore persino alla volontà degli dei, Zeus incluso, secondo il credo degli antichi: era il fato a decidere il corso della vita e la morte degli uomini⁴⁸. Kurt sembra prendere in prestito questa antica nozione dalla tragedia che sta per mettere in scena, la dilata, per così dire, e l’applica all’incontestabile potere superiore del nazismo sul ‘fato’ degli Ebrei:

[...] sarò anche il Fato nella realtà della vita, in quanto sono il comandante del campo, cioè appunto, per i deportati, quella forza misteriosa che decide della loro vita e della loro morte (*Kurt* 453).

È inoltre possibile pensare che, ‘giocando a fare dio’, Kurt si conformi, e dunque faccia riferimento, al ritratto di propaganda nazista di Hitler-deificato, in quanto nuovo, anzi vero Messia e Salvatore⁴⁹. In altre parole, dio Kurt è, nel campo di concentramento, l’equivalente del

⁴⁵ Cf. *supra*, p. 5 con n. 21.

⁴⁶ Si veda, per esempio, Nari-Vazzoler (1998/2004) 51-55; Voza (2006); Rivieri (2013) 4; 83-84, and *passim*.

⁴⁷ Si veda Turchetta (2010) 402.

⁴⁸ Cf. *supra*, n. 25.

⁴⁹ Si veda, ad esempio, il lavoro di Goldfarb sulla immagine popolare di Hitler a teatro e nei films quando era in vita (1979).

*Führer*⁵⁰ in Germania e – secondo le sue mire – nel mondo. Assumendo il ruolo di un demiurgo, Hitler, infatti, in più occasioni aveva dichiarato che il partito nazionale-socialista tedesco non era un movimento meramente politico, né era un movimento religioso, ma qualcosa di più: un impegno e una volontà di creare una ‘nuova umanità’. Questo impegno e volontà affiora con insistenza nelle parole di Kurt, considerate che, come accennato sopra, il suo esperimento, come tutti gli esperimenti nazisti, era appunto inteso a contribuire alla creazione di un ‘nuovo ordine’ ripristinando la pura razza ariana (*Kurt* 440). ‘Giocando a fare dio-Hitler’, Kurt usa dunque la stessa arma, seppure in misura minore dal momento che prende di mira una ‘particella’ circoscritta, ma essenziale, della razza parassita, cioè una famiglia.

Nel suo ‘giocare a fare dio’, Kurt assume dunque diverse identità:

(1) nell’ambito della tragedia sofoclea che mette in scena, personifica il Fato/Destino Greco che manovra il corso della vita degli altri personaggi;

(2) nell’ambito della vita reale, quella che conduce nel campo di concentramento, in qualità di comandante delle SS e come *alter Hitler*, Kurt personifica il Fato Tedesco, il fato che dirige, a suo piacimento, la vita dei prigionieri;

(3) infine, non meno importante, in quanto drammaturgo e regista della sua ‘versione’ dell’opera sofoclea, attraverso riferimenti di natura poetica sul teatro in sé, Kurt assume il ruolo di portavoce di Moravia, il drammaturgo e teorico del “teatro della parola”⁵¹.

Giocando con questa sua molteplice identità (Fato Greco, Fato Tedesco/Nazista, dunque *alter Hitler*, e drammaturgo/portavoce dello scrittore Moravia) Kurt dà avvio, in maniera capziosa, all’esperimento, muovendo, come fossero pedine su una scacchiera, e, dunque, manipolandone i movimenti, tutti coloro che, a loro insaputa, ricoprono le parti dei corrispettivi personaggi della tragedia sofoclea, partecipando così all’esperimento del tutto inconsapevolmente. Un uomo di nome Saul ed una donna di nome Myriam sono gli equivalenti dei personaggi sofoclei Edipo e Giocasta; essi sono stati informati che prenderanno parte ad un esperimento, ma sono all’oscuro del tipo di esperimento che li attende; immaginano solo che si tratti di uno dei soliti, crudeli, esperimenti scientifici (*Kurt* 486). La loro inconsapevolezza significativamente riguarda i loro legami familiari, un tratto, questo, di fondamentale importanza nell’originale modello Greco⁵². Il cast di ‘attori’ che Kurt con accuratezza mette assieme non è, infatti, costituito semplicemente da prigionieri ebrei: si tratta di una famiglia ebrea, cioè di un figlio, una madre ed un padre, che ripeterà, nella realtà e sulla scena, la storia tragica di Edipo, con i dovuti tagli fatti dal regista Kurt, tagli necessari per realizzare l’esperimento. Come sarà gradualmente rivelato attraverso

⁵⁰ Letteralmente ‘capo/leader/guida’, questo termine diviene appellativo per antonomasia di Hitler e, acquistando con lui un significato denigratorio, viene poi usato per indicare un leader tirannico e spietato.

⁵¹ Cf. *Kurt* 479 e 490.

⁵² Come si vedrà di seguito, di fatto Myriam, a differenza della controparte sofoclea Giocasta, era a conoscenza dell’identità dell’uomo con cui avrebbe dovuto avere rapporti intimi; minacciata che avrebbero ucciso il figlio in caso di ribellione agli ordini ricevuti, la donna aveva dovuto cedere.

una inchiesta condotta da Kurt stesso⁵³, l'esperimento consiste nell'indurre un figlio, ignaro della realtà dei fatti a cui è forzato, a congiungersi con sua madre e ad uccidere suo padre, contravvenendo, così, le 'leggi' della famiglia, ma agendo del tutto conformemente alle leggi di natura.

Tutto questo è chiaramente spiegato nel *Prologo* (*Kurt* 439-458), in cui Kurt fornisce al pubblico qualcosa di più che preliminari informazioni sulla tragedia che sta per andare in scena. Avendo menzionato fin dal principio che la performance altro non è che un esperimento, si sofferma dunque per spiegare a lungo lo scopo di quell'esperimento: contribuire, forse anche in misura maggiore della scienza stessa, al ripristino della purezza della razza ariana, quale passo fondamentale per la creazione del 'Nuovo Ordine' (*Kurt* 440). Questa creazione richiede, innanzitutto, l'eliminazione di ciò che ha contaminato la purezza originaria, cioè la moralità ebraica al cui centro c'è appunto la famiglia (*Kurt* 441). Ripetere, nella realtà e sulla scena, la tragedia di Edipo rappresenta il modo migliore per dimostrare che la famiglia è solo un 'pregiudizio', è una sovrastruttura culturale creata dagli Ebrei, come comprovato dalla componente ebraica in Sigmund Freud. Conformemente alla sua essenza tedesca, per quanto parziale – spiega Kurt (*Kurt* 447) – Freud ha saputo dimostrare la natura artificiale della famiglia: “se la natura fosse lasciata libera di avere il suo corso, genitori e figli avrebbero tra loro dei rapporti sessuali”. Ma la componente ebraica presente nella persona di Freud l'ha poi indotto a censurare questa verità con la creazione dei tabù, in particolare quello dell'incesto, promuovendo così la repressione del naturale corso degli eventi (*Kurt* 447)⁵⁴. Usando una famiglia ebrea che, inconsapevolmente, distrugge se stessa semplicemente seguendo gli istinti naturali, Kurt intende superare, nientemeno, Freud, e dimostrare 'con i fatti' l'essenza artificiosa della famiglia, in quanto creazione culturale.

2.2 La trama in dettaglio: descrizione e commento

Come sopra menzionato, e come suggerito dall'intero titolo dell'opera, questo dramma consiste di un prologo e due atti.

Il PROLOGO, solo in parte sopra preso in considerazione, piuttosto che dare informazioni sulla trama in sé e per sé, fornisce preliminari 'istruzioni per l'uso', potremmo dire, dal momento che informano il pubblico su 'come' seguire storia che sta per andare in scena, cioè secondo quale bagaglio ideologico. Il titolo della tragedia di Sofocle è menzionato, ma senza rivelare, almeno al momento, lo scopo della rimessa in scena specificamente di quell'opera. La *persona prologi* è

⁵³ L'investigazione che Kurt conduce evoca quella intrapresa da Edipo, nell'originale greco, il cui risultato è, in entrambi i casi, una graduale scoperta della verità. Come in Sofocle, è Saul-Edipo colui che deve scoprire la verità attraverso una graduale e dolorosa rivelazione. Diversamente dall'Edipo sofocleo, però, Saul-Edipo non è l'investigatore, che poi diviene l'oggetto dell'investigazione; dall'inizio della vicenda architettata da Kurt, Saul appare essere passivo e succube dell'operato del 'suo' Fato, cioè il Fato Tedesco/Nazista, personificato da Kurt. Sulla passività delle vittime dell'Olocausto, si veda anche oltre, p. 25 con n. 68.

⁵⁴ A questo proposito si veda anche Paduano (2008) 173.

Kurt, e la dimensione metateatrale dell'opera in corso affiora immediatamente nella dichiarazione di Kurt di mettere in scena un dramma ed interpretare un ruolo in quel dramma, nella fattispecie il ruolo di un 'doppio Fato', significativamente simboleggiato da un duplice abito. A seconda del 'Fato' che interpreterà, Tedesco/Nazista o Greco, Kurt userà un abito differente: quello vero, cioè l'uniforme delle SS con tutte le medaglie che ha ottenuto, per il "Fato nella realtà della vita", cioè il Fato Tedesco/Nazista; e quello fittizio, un vero costume di scena, "un lenzuolo strappato e sporco, appuntato alla meglio, una parrucca spelacchiata", per il Fato Greco (*Kurt* 452-453). In virtù di questa dimensione metateatrale, il pubblico esterno, cioè quello che assisteva alla performance dell'opera di Moravia, finisce con l'avere un rappresentante in scena, un pubblico 'interno' alla finzione, cioè gli ufficiali del campo di concentramento convenuti per assistere alla performance organizzata dal loro comandante Kurt. Questo pubblico interno potrebbe essere comparato, a mio avviso, all'antico coro. Attraverso tre anonimi ufficiali, esso interviene nel prologo, rivolgendo domande a Kurt e commentando sulle sue risposte. Dopo aver chiarito il credo ideologico da tener presente per capire quanto si vedrà in scena, Kurt fornisce generalizzate informazioni sui personaggi (*Kurt* 450-451) si tratterà di una famiglia reale, di tre persone ebrei legate tra loro come padre, madre e figlio. Il figlio, il 'nuovo' Edipo, era un amico di Kurt, e prima che cominciasse il processo di 'igiene razziale', esercitava la professione dell'attore. Quindi, Kurt procede alla lettura di un telegramma che dice di aver ricevuto da Heinrich Himmler⁵⁵ e con il quale otteneva l'autorizzazione per procedere al suo esperimento dal *Führer* in persona. A questo punto punto, "Signori, la mia spiegazione è finita – dice Kurt – [...] è finito il prologo. Adesso comincia la tragedia" (*Kurt* 458), cioè la rimessa in scena dell'*Edipo Re* di Sofocle, adattata, come detto, da Kurt ai suoi ben precisi propositi ideologici.

Kurt riappare, dunque, nel PRIMO ATTO (*Kurt* 459-481), si presenta nel ruolo, già preannunciato, del Fato Greco, e recita un monologo che funziona come prologo, a sua volta, della imminente *mise-en-scène*. In primo luogo, Kurt descrive la sua concenzione del Fato Greco come una sorta di crudele, spietato demiurgo che si diverte a costruire 'congegni/macchine', preferibilmente 'famiglie'⁵⁶, solo per il gusto di distruggerle (*Kurt* 459). Il miglior 'marchingegno' di questo tipo che ha costruito – così rivendica Kurt nelle vesti del Fato Greco – è appunto la famiglia di Edipo. Dunque Kurt introduce il personaggio di Edipo, o, per meglio dire, il 'suo' Edipo, cioè il personaggio che corrisponde all'Edipo sofocleo ma modificato secondo le esigenze dell'esperimento. Questo Edipo non è un eroe, né è dotato di qualità straordinarie; si tratta piuttosto di un uomo "mediocre, comune, oggi si direbbe un borghesuccio", un filisteo,

⁵⁵ A riguardo di Himmler, cf. *supra*, n. 35.

⁵⁶ *Kurt* 459. Questa 'preferenza' del fato per la famiglia, quale vittima dei suoi giochi, non solo riflette il contenuto di base della maggior parte dei miti greci e relative tragedie, ma risponde anche ad un discorso di poetica dello scrittore Moravia, cioè alla sua preferenza della famiglia come tema letterario. Esplicitamente Moravia considerava la famiglia 'la materia prima' per eccellenza della letteratura occidentale: "Tutte le tragedie riguardano la famiglia..." dichiara, ad un certo punto, un personaggio minore de *Il dio Kurt*, rispecchiando certamente il pensiero di Moravia (*Kurt* 446). I legami di sangue, come già Aristotele teorizzava (*Poetica* 1453b3, 15-23) rendono tragico un contrasto che non sarebbe tragico nel caso si verificasse in condizioni e situazioni diverse che in una famiglia: a riguardo, si veda anche 'Alcuni Suggestimenti didattici' a conclusione del lavoro.

conformista e bigotto (*Kurt* 460-461). Si tratta, dunque, di tutt'altro che dell'Edipo sofocleo; quello di Kurt riflette piuttosto la visione ed opinione che i Nazisti avevano degli Ebrei. In quanto rappresentativo degli Ebrei, questo Edipo il Fato Tedesco, rimpiazzando quello Greco nella persona di Kurt come comandante del campo di concentramento, intende ora distruggere completamente proprio come il Fato Greco aveva distrutto l'originale Edipo.

L'Edipo-ebreo si chiama Saul ed è portato sulla scena ad un segnale di Kurt. Saul riconosce Kurt che, come sopra accennato, un tempo gli era amico. Kurt gli annuncia che sarà partecipe di un esperimento interpretando il ruolo dell'Edipo di Sofocle. In risposta ad una prorompente serie di domande, Saul-Edipo rievoca il passato, il periodo in cui erano amici di università ed il momento in cui la loro amicizia si era interrotta. Ironicamente, ciò che ha segnato la fine della loro amicizia fu un litigio, una disputa ideologica a proposito proprio dell'*Edipo Re* di Sofocle (*Kurt* 468-471): Saul difendeva la natura universale del dramma di Edipo, mentre Kurt proponeva una interpretazione storicista per cui il dramma era legato a particolari condizioni storiche; di conseguenza, l'incesto poteva essere motivo di tragedia per gli antichi Greci, ma non per i moderni Tedeschi (*Kurt* 371). Questa semplice divergenza di vedute divenne motivo di rottura dell'amicizia tra i due, in quanto Saul aveva accusato Kurt di sostenere quell'idea a proposito della tragedia di Edipo in generale, e del motivo dell'incesto in particolare, per giustificare il suo amore incestuoso per la propria sorella, Ulla. A seguito di questa accusa – spiega Kurt rivangando il passato – Kurt cominciò a manipolare la vita di Saul, agendo dunque come suo 'fato' già nel passato. Kurt dunque rivela ora a Saul che, dopo quella discussione, ben sapendo che Saul era innamorato di Ulla, decise di organizzare un appuntamento tra i due, Saul e Ulla, ingannando Saul con il fargli credere che Ulla ricambiava il suo amore. Secondo il piano di Kurt, Ulla doveva dunque fingere di amarlo e, al momento giusto, lasciarlo e dunque ferirlo. Ma il piano ad un certo punto fallì: quando Ulla, scoprendo di essere incinta e di amare di fatto Saul, aveva espresso l'intenzione di sposarlo, Kurt si oppose con accanimento, la fece abortire, e persino la costrinse a recarsi "al tribunal per i delitti contro la razza" (*Kurt* 378) per denunciare Saul per aver violato, con la sua relazione, le leggi razziali. Dopo aver obbedito in tutto al fratello, Ulla infine si suicidò: morire era, per lei, l'unica opzione per liberarsi del fratello dominatore (*Kurt* 472-478).

Non si può certo negare l'impressione di digressione che il flashback relativo alla figura e storia di Ulla suscita, una impressione confermata dall'intervento di uno dei tre ufficiali, rappresentativi del pubblico 'interno' al dramma, il quale esprime un certo disorientamento: che ha a che fare Ulla con la storia di Edipo; a che punto si è nella storia? (*Kurt* 480). Rinviando la spiegazione al secondo Atto, Kurt, nel suo ruolo ora di drammaturgo e regista, annuncia la fine del primo Atto (*Kurt* 481).

La rievocazione degli eventi significativi che hanno contrassegnato la giovinezza di Saul-Edipo può essere vista, a mio avviso, come l'equivalente della ricostruzione degli anni della propria giovinezza a cui, ad un certo punto, procede l'Edipo di Sofocle, come sopra visto (Sofocle, *Edipo*

Re 774-815)⁵⁷; entrambe, inoltre, sono ancora incomplete. Infatti, come Kurt suggerisce prima di rinviare al secondo Atto la spiegazione della pertinenza della apparentemente digressiva storia di Ulla, la ricostruzione degli eventi passati è arrivata al momento in cui la Sfinge entra nella storia (*Kurt* 480-481): Ulla è, nientemeno, che l'equivalente della Sfinge⁵⁸. Nell'adattamento della tragedia sofoclea operato da Kurt, il primo Atto corrisponderebbe dunque al *prequel* della vera 'tragedia' di Edipo, che, conformemente al modello greco, comincia dalla fine, cioè dal momento in cui tutto è già accaduto ma deve essere 'riscoperto'. Al tempo stesso, questo *prequel*, tramite la triste storia di Ulla, riafferma e sviluppa più in dettaglio alcuni temi cruciali dell'ideologia nazista: il 'pregiudizioso' concetto della famiglia ed il connesso tabù dell'incesto.

Il SECONDO ATTO (*Kurt* 482-511) è la parte dell'opera che, nonostante i 'tagli' di Kurt nel suo ruolo di regista, corrisponde molto più da vicino alla tragedia sofoclea. Come sopra descritto, in Sofocle gli eventi cruciali che avevano contrassegnato la vita di Edipo fino al momento in cui – come leggiamo nel prologo – è chiamato a provvedere alla salvaguardia della comunità tebana afflitta dalla peste, si erano già verificati: Edipo aveva già ucciso il padre e sposato la madre, commettendo così parricidio e incesto, ma, all'inizio della tragedia, ne è del tutto inconsapevole. Similmente in Moravia, nella 'versione' adattata da Kurt, questi stessi eventi tragici⁵⁹ sono già accaduti a Saul-Edipo; anch'egli, come l'Edipo sofocleo, ne è del tutto inconsapevole. Come l'originale greco, così l'opera di Moravia-Kurt, almeno in questo secondo Atto, si configura come un cammino alla riscoperta di se stesso attraverso la realizzazione del vero significato delle proprie azioni passate: un omicidio che risulta essere un parricidio, ed una relazione coniugale che risulta essere un incesto. Attraverso l'inquisizione condotta da Kurt, Saul-Edipo viene a conoscere la verità riguardo a ciò che aveva fatto, del tutto inconsapevolmente, mentre era prigioniero in un altro campo di concentramento fino al momento in cui era stato portato direttamente sulla scena, nel campo comandato da Kurt, cioè fino al momento in cui Kurt ha dato inizio a questa sperimentale rappresentazione.

Moravia-Kurt sembra stabilire intenzionalmente con molta cura questa sorta di corrispondenza tra l'inizio della tragedia sofoclea, che rappresenta l'inizio dell'indagine di Edipo, una volta stabilitosi in Tebe, alla ricerca dell'assassino di Laio, e dunque all'apprendimento della sua vera identità, e l'inizio del secondo Atto di questa sua riscrittura, un inizio similmente inteso ad avviare Saul-Edipo ad incamminarsi sulla via della conoscenza della verità della sua persona e azioni, una volta che si è 'stabilito' nel campo di concentramento di Kurt. Il motivo della Sfinge, che, come visto, è menzionato da Kurt alla fine del primo Atto e funziona da punto di transizione al secondo Atto, è la pietra angolare, per così dire, di questa corrispondenza. Come in Sofocle, anche nel dramma di Kurt la soluzione dell'enigma della Sfinge e la conseguente morte per

⁵⁷ Cf. *supra*, pp. 12-13.

⁵⁸ A riguardo, si veda oltre, pp. 19-20.

⁵⁹ Bisogna, però, notare che – come diventerà chiaro di seguito – in Moravia i due cruciali eventi, parricidio e incesto, avvengono in ordine inverso: Saul-Edipo commetterà prima incesto e poi parricidio.

autodistruzione/suicidio sono cruciali alla realizzazione del destino di Edipo⁶⁰. Nell'adattamento di Kurt, Ulla è la personificazione della Sfinge, e, agli occhi di Kurt nel suo ruolo di Fato Greco, Saul-Edipo è responsabile della sua morte/autodistruzione⁶¹.

Definita come persona ambigua, trasferendo l'ibrida natura della Sfinge greca alla personalità di Ulla in modo da trasformarla nell'equivalente della Sfinge del mito di Edipo (*Kurt*, pp. 482-484), Ulla diventa la misteriosa mente, cioè un enigma, che solo Saul-Edipo può comprendere. Kurt rivela che all'inizio Ulla condivideva il suo sogno nazista di contribuire alla creazione del 'Nuovo Ordine', tramite il ripristino della purezza ariana e l'eliminazione di corrosivi pregiudizi culturali, come l'incesto (*Kurt* 484). Ma alla fine, continua Kurt, Ulla si era lasciata persuadere a cedere alla moralità gretta di Saul, accettando la sua proposta di matrimonio e di creare una famiglia:

[...] voglio essere una donna come tutte le altre, una donna qualsiasi, voglio avere un marito, dei figli, voglio essere una moglie, una madre. Non voglio la tua umanità nobile, eroica, libera; non ci credo e non so che farmene; voglio un'umanità qualsiasi comune, fatta di gente media, come me, come Saul...

Così urlava Ulla contro Kurt, come quest'ultimo rievoca, prima che la costringesse a piegarsi ed obbedire e, come sopra descritto, a rinunciare a Saul ed anzi denunciarlo (*Kurt*, p. 477). Il veto imposto da Kurt, si è detto, l'aveva dunque spinto al suicidio. Ma, agli occhi di Kurt, responsabile ne è Saul. Saul-Edipo è responsabile di aver dipanato, o meglio, 'risolto' ogni ambiguità e oscurità nell'animo di Ulla, offrendole una soluzione di vita molto semplice attraverso le 'sue' corrottrici sovrastrutture culturali: matrimonio e famiglia. Per questo, il vero assassino di Ulla-nuova Sfinge resta Saul-Edipo: convertendola alla sua moralità ebraica, ne ha segnato fatalmente il destino⁶².

Procedendo oltre, noncurante delle rivendicazioni di innocenza di Saul, Kurt dà finalmente avvio all'indagine inquisitoria che porterà Saul a scoprire la sua identità, cioè di essere 'un vero Edipo'. Kurt chiede a Saul di raccontare, lì sulla scena, cosa gli sia accaduto dal momento in cui è stato spostato dal campo di concentramento in cui si trovava da due anni e portato in questo nuovo campo, comandato appunto da Kurt, l'equivalente, potremmo dire, di Tebe (*Kurt* 486). Saul

⁶⁰ Cf. *supra*, pp. 8-9. Per una sintetica revisione di questa importante fase della storia tragica di Edipo, si veda inoltre Lauriola (2011a) 162-166.

⁶¹ Il ruolo di Ulla come Sfinge, frutto dell'adattamento di questa figura alla 'versione' dell'*Edipo Re* di Kurt, mi sembra uno dei punti più complicati, se non oscuri, di questo dramma, se si tiene conto della relazione incestuosa tra Ulla e Kurt, relazione in cui Ulla sostituirebbe la madre dal momento che i loro genitori erano morti quando Kurt era bambino. Questo farebbe di Ulla anche una controparte di Giocasta, e di Kurt un altro Edipo (eccetto il fatto che non ha ucciso il padre). Si ha l'impressione che nella persona di Ulla si sovrappongano figure e tematiche diverse (forse un modo di rendere l'originaria natura ibrida della Sfinge?): si veda, in proposito, Fabrizio (1981) 256-260.

⁶² Va inoltre notato che, in questa fase del dramma segnata dalla presenza della Sfinge nella persona di Ulla, la vita individuale e privata di Kurt, il quale si era coinvolto in una relazione incestuosa con la sorella Ulla, sembra sovrapporsi, quasi oscurandolo, al suo obiettivo ideologico di eliminare la famiglia, quale ostacolo alla creazione del 'Nuovo Ordine', o per dirla con le parole di Kurt, 'di una nuova umanità': cf., a riguardo, Fabrizio (1981) 260-261.

dunque racconta che, una volta arrivato nel campo di concentramento di Kurt (non sapendo che Kurt ne fosse il comandante), era stato rinchiuso in una baracca e gli era stato detto, da un guardiano, di nome Wepke, che era stato scelto “per servire da cavia in un cosiddetto esperimento scientifico” (*Kurt* 486). Sarebbe dovuto rimanere lì, senza la possibilità di alcun contatto con l’esterno fino al giorno dell’esperimento. Doveva solo riposare, nutrirsi, riprendere le forze. Saul confessa che si aspettava, di fatto, di essere trascinato, da un giorno all’altro, “su un tavolo operatorio e lì sottoposto alle torture della vivisezione” (*Kurt* 486). Dopo circa un mese, un giorno Wepke gli propone un patto: avrebbe portato a Saul, ogni tanto, qualche donna dal vicino bordello, in cambio di metà del suo vitto. Wepke avrebbe specificato che gli incontri dovevano aver luogo al buio: né lui poteva vedere le donne, né le donne potevano vedere lui. Inoltre, Saul era libero di parlare durante gli incontri, ma le donne sarebbero state intimate a non dire una sola parola. Saul accetta e, come continua a raccontare, per un po’ è visitato da diverse donne. O, per meglio dire, Saul crede – anche nel momento in cui sta raccontando – che le donne siano diverse; era stato, di fatto, ingannato a credere in questo modo. Una mattina, continua a raccontare Saul, Wepke si presenta alla sua baracca in gran fretta e, soprattutto, terrorizzato: il loro patto era stato scoperto; dovevano pertanto fuggire. È Wepke che disegna il piano di fuga: avrebbe finto di portare Saul con sé per andare a raccogliere legna nella foresta vicina, ma, una volta fuori dal campo e giunti alla strada ferrata, avrebbero cercato di saltare su un treno e fuggire. Wepke avrebbe inoltre avvisato Saul che il sentiero che portava ai binari era sorvegliato giorno e notte da un soldato delle SS, e che bisognava sparargli alle spalle, lasciando implicito, almeno all’inizio, che a sparargli doveva essere Saul al quale viene data una pistola. Tutto accade esattamente come Wepke aveva pianificato: fuggono, trovano sul sentiero una guardia che sembra sorvegliare la strada ferrata e volta loro le spalle; si avvicinano strisciando e “Spara, è il momento, spara”, Wepke sussurra all’orecchio di Saul, il quale spara due volte, e sempre agli ordini di Wepke, gli dà anche il colpo di grazia, sparandogli la terza volta alla nuca, dopo che Wepke, raggiunto il corpo, “l’aveva messo bocconi, con la faccia nella neve” (*Kurt* 490). A quel punto, continua Saul con il suo racconto, all’improvviso appaiono altri soldati e li catturano: Saul, rivela, si aspettava di essere ucciso sul posto, mentre viene portato direttamente da Kurt, sul palcoscenico. “Ecco tutto”, termina Saul.

A questo punto, dopo un intervento degli ufficiali rappresentativi del pubblico ‘interno’, esasperati di aver sentito di tutto tranne che la storia di Edipo, Kurt chiama sulla scena un nuovo ‘personaggio’, tramite cui, finalmente, inizierà a rivelare a Saul, al suo pubblico di ufficiali del campo, e a noi lettori/spettatori, i meccanismi del complicato ‘marchingegno’ che, nel suo doppio ruolo di Fato Greco e Fato Tedesco, ha sottilmente costruito per realizzare il suo esperimento. ‘Giocando a fare dio’ Kurt ha architettato ogni singolo movimento per fare in modo che Saul uccidesse suo padre inconsapevolmente e, pertanto, scoprisse, sebbene ancora parzialmente, di essere un ‘Edipo’. La rivelazione non avviene tramite racconti o spiegazioni: Kurt ordina che si porti in scena il corpo del soldato ucciso – la presunta sentinella della strada ferrata; le guardie trascinano il cadavere fino a Saul, lo gettano ai suoi piedi e abbassando gli occhi, Saul esclama: “Ma questo ... è mio padre” (*Kurt* 491). Come Laio – rievoca Kurt – ad un incrocio di tre strade

sbarrava la strada ad Edipo, impedendogli di passare, così: “un vecchio in divisa di soldato delle SS sbarrava la strada, e tu l’hai ucciso. Quel vecchio, Edipo, era Laio; quel vecchio, Saul, era Samuele⁶³” (*Kurt* 492). Wepke ne era al corrente, ovviamente. Tutto è stato orchestrato da Kurt e messo in atto da Wepke, come quest’ultimo spiega quando, all’ordine di Kurt, entra in scena e conferma la storia di Saul.

Dunque, una parte della tragedia è già accaduta: il parricidio con il riconoscimento del ‘crimine’ commesso, a sua insaputa, da parte del nuovo Edipo. Ma, ovviamente, questo non è tutto.

[...] Dunque, Saul, è provato che tu sei un parricida: hai sparato tuo padre alle spalle, l’hai finite con un colpo alla nuca. Veniamo adesso, secondo l’ordine dato da Sofocle, agli eventi, a Giocasta (*Kurt* 494).

Così continua Kurt nella sua inquisizione, dopo il resoconto di Wepke su come le cose erano andate in riferimento alla ‘parte’ della storia tragica pertinente a Laio/Samuele. Continuando ad interrogare Wepke, adesso Kurt si adopra a far sì che l’altra porzione della terribile verità sia rivelata: era solo una la donna che visitava Saul ogni notte al buio, non erano donne diverse; e quell’unica donna era sua madre Myriam la quale, però, diversamente da Giocasta, era a conoscenza della vera identità dell’uomo con cui era stata costretta ad avere rapporti. Con la minaccia che avrebbero ucciso il figlio se non si sottoponeva “di buon grado ad un esperimento culturale di specie sessuale” (*Kurt* 495), all’inizio Wepke aveva lasciato credere a Myriam ciò di cui la donna era convinta, cioè che si trattava di distrarre qualche loro soldato o ufficiale. Dopo averle mostrato cosa sarebbe capitato al figlio se non si fosse prestata all’esperimento culturale accettando certe condizioni, e dopo averla indotta a dichiarare che per salvare il figlio avrebbe avuto rapporti sessuali con chiunque, Wepke crudelmente non lascia alcuna via d’uscita alla donna quando le chiede:

“[...] anche con tuo figlio Saul?”

Ed in risposta, racconta Wepke:

“Mi ha guardato fisso e non ha detto nulla. [...] Le ho detto: debbo interpretare il tuo silenzio come consenso? E lei, sempre senza dir parola, ha accennato di sì col capo” (*Kurt* 495-496).

“Dunque Saul, è provato che tu sei parricida e incestuoso”, esclama trionfante Kurt alla fine della requisitoria (*Kurt* 500).

Kurt ordina quindi che Myriam sia portata sulla scena, per avviare una nuova ‘tortura’: chiede, se non costringe, Saul e Myriam di ammettere che non avevano percepito i loro rapporti come diversi da quelli non incestuosi, che, al contrario, li avevano percepiti come ‘normali’:

⁶³ Come si sarà capito, Samuele era il nome del padre di Saul.

Dunque Saul –incalza Kurt— rispondi: che ne pareva di Myriam come amante? Non era forse al buio [...] una donna come tutte le altre? [...] Non vuoi rispondere? Sentiamo Myriam, allora. Dimmi Myriam, com'era Saul? L'hai forse trovato diverso da tuo marito o da qualsiasi altro uomo? Non era forse un amante del tutto normale? (*Kurt* 501-502).

Sotto la minaccia di morte, entrambi ammettono la 'normalità' di quei rapporti (*Kurt* 502). È questo un passo importante: una tale ammissione proverebbe la validità della tesi di Kurt a proposito della famiglia come 'sovrastuttura culturale', e dunque il successo del suo esperimento culturale.

Myriam è infine costretta a riconoscere il cadavere del marito, venendo così a conoscenza della terribile verità a proposito della sua morte e del suo assassino. Lo spettacolo è quasi giunto alla fine. Kurt, regista e doppio fato, ordina che Saul-Edipo e Myriam-Giocasta ora 'mettano in scena' il gran finale: il finale della tragedia sofoclea, cioè suicidio di Giocasta e auto-accecamento di Edipo. Al segnale di Kurt sono portati in scena una corda già annodata, per il suicidio di Myriam-Giocasta, e due grosse spille da balia, per l'auto-accecamento di Saul (*Kurt* 505). Nessuno dei due si muove ed esegue quanto Kurt richiede: è evidente che nessuno dei due sia disposto a seguire il modello greco. Ma accade qualcosa di inaspettato, un *aprosdoketon* per il pubblico degli ufficiali e per noi lettori/spettatori esterni, ma non per Kurt regista e doppio fato: Saul-Edipo estrae una pistola, la stessa datagli da Wekpe per uccidere inconsapevolmente il padre, e colpisce fatalmente Kurt. Anche questo fa parte del piano di Kurt, che ha lasciato che Saul tenesse la pistola; fa parte della sua propria versione della tragedia sofoclea, come egli stesso dichiara (*Kurt* 506-507; 509); ed è una parte che ulteriormente marca il successo del suo esperimento. Saul-Edipo, spiega Kurt, non ha sparato a lui in quanto comandante delle SS del campo. Saul ha sparato contro Kurt, cioè ha cercato di eliminarlo, nel suo ruolo di Fato Greco, quel fato che richiedeva l'autopunizione di Edipo e Giocasta. Ma i nuovi Edipo e Giocasta, Saul e Myriam, vogliono continuare a vivere nonostante il parricidio e l'incesto. Questo dimostra che la famiglia non esiste, non esiste *naturaliter*, né esiste il Fato Greco. Quest'ultimo è stato infatti definitivamente soppiantato dal Fato Tedesco, da "un nuovo Fato, un Fato moderno" (*Kurt* 507), cioè dall'autorità assoluta, licenza e potere del Nazismo sulla vita e morte del genere umano, autorità, licenza e potere che riducono Saul e Myriam ad essere nulla di più che mero numero, numeri persi nella massa dei deportati; autorità, licenza, potere e controllo anche dei rapporti intimi che gli individui dovrebbero intrattenere, sovvertendo così l'istituzione della famiglia.

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 (*Kurt* 508).

Con queste parole, Kurt pone fine alla tragedia, a quella vera. Saul e Myriam saranno, dunque, ‘irrevocabilmente condannati’ dal Fato Tedesco ad unirsi alla loro gente, a quegli “Ebrei con le loro casacche a righe” (*Kurt* 510), destinati ad essere annientati.

E cosa ne è di Kurt?

Alla fine Kurt muore. Ma la sua è una morte prevista e pianificata da lui stesso: si tratta del suo sacrificio per la gloria del Terzo Reich!

3. Tragedie della famiglia, tragedie del destino: dall’antica Grecia alla Germania nazista. Un punto della situazione

Ὠ τέκνα (“O figli!”) sono le parole che segnano l’incipit della tragedia sofoclea (*Edipo Re* 1); esse sono pronunciate da Edipo; con esse il re si rivolge al popolo di Tebe, quando si raccoglie come supplice, fuori del suo palazzo, chiedendo aiuto per debellare la peste. Il re fa dunque la sua prima comparsa non tanto come re quanto come un padre che si preoccupa del benessere della sua famiglia, una famiglia allargata all’intera comunità. E come un padre con i propri figli, così Edipo è pronto a fare di tutto per i suoi figli-cittadini (*Edipo Re* 6, 58). Ironicamente, ma significativamente, la metafora del ‘re-pater familias’ segna l’inizio di una tragedia che riguarda lo sconvolgimento completo dell’istituzione della famiglia e dei suoi valori, uno sconvolgimento che avviene ad opera di quello stesso re-padre, il quale, come sappiamo, si scopre essere assassino del proprio padre, marito della propria madre, fratello e padre dei proprio figli⁶⁴! Questa sovversione dell’istituzione familiare, e la conseguente distruzione, costituiscono, come visto, ‘il punto di forza’ dell’adattamento del modello greco da parte di Kurt, facendo, in tal modo, della tragedia sofoclea una sorta di ‘banco di prova’ dell’ideologia nazista.

In entrambe le famiglie protagoniste delle due tragedie, strettamente e tecnicamente interconnesse per effetto dell’adattamento di Kurt, si verifica una separazione: in quella antica, come conseguenza dell’esposizione dell’infante Edipo ad opera di Laio; in quella moderna ebraica, come conseguenza della deportazione. In entrambe le famiglie si verifica, ad un certo punto, una sorta di riunione, re-incontro se vogliamo, che è però fatale. Entrambe le famiglie sono infatti vittime di un crudele Fato: il Fato Greco e il Fato Tedesco-Nazista. In entrambi i casi, la distruzione della famiglia da un lato segna la vittoria del proprio fato, dall’altro corrobora la corrispettiva visione del mondo: l’ineluttabilità del destino, per quel che concerne l’antica Grecia; la cieca convinzione della possibilità di creare una ‘nuova umanità’, il ‘Nuovo Ordine’ libero da corrottrici sovrastrutture culturali, come la famiglia, per quel che concerne il mondo nazista di Kurt.

Che la famiglia occupasse una posizione importante nell’ideologia nazista è tuttora oggetto di dibattito⁶⁵. È da notare, in ogni caso, che il famigerato Progetto *Lebensborn* (“Sorgente di Vita”, promosso da H. Himmler, nel 1935), uno degli strumenti della politica razziale, conduceva ad un

⁶⁴ Su questa immagine di Edipo-padre, e l’ironia che implica, si veda Lauriola (2000) 35-36.

⁶⁵ A riguardo, cf. Blackburn (1985), 106; Pine (1997) 179-183.

graduale e sistematico smantellamento della famiglia tradizionale. Scopo del progetto era contribuire a creare una 'super razza', la razza superiore ariana e pura, senza valersi della famiglia tradizionale. A tale scopo furono, infatti, aperte delle cliniche che funzionavano letteralmente come 'Sorgente di Vita' della razza superiore, cioè luoghi preposti ad assicurare alla Germania nascituri razzialmente puri. Questi luoghi accoglievano donne 'razzionalmente di valore', e davano loro assistenza, per 'fabbricare' bambini 'purosangue', la cui nascita avveniva solo 'per volere del Terzo Reich', e, dunque, non all'interno di una famiglia tradizionale. Furono stabiliti requisiti particolari, attinenti a occhi, capelli, viso, statura, ecc., per creare l'immagine ideale dell'Ariano. Le donne ariane che rispondevano a quei requisiti venivano reclutate, a volte anche rapite, per essere ingravidate da tedeschi, razzialmente puri, di solito dagli ufficiali delle SS⁶⁶. I bambini così nati non avevano di fatto una vera madre e un vero padre, cioè una famiglia; erano un 'prodotto' fabbricato in serie nelle cliniche *Lebensborn* – quasi fossero delle industrie –, ed erano 'allevati' secondo le direttive della ideologia nazista.

Alla luce di questa particolare politica razziale, rappresentata dal Progetto 'Sorgente di Vita', la teoria secondo cui la famiglia era solo una mera sovrastruttura culturale creata dagli Ebrei e, in quanto tale, fonte di corruzione della razza superiore, chiarisce ulteriormente la scelta di Kurt del tema della famiglia, o, per meglio dire, di una tragedia della famiglia, per il suo esperimento culturale. E, come visto, la dimostrazione procede tramite intenzionali divergenze dal modello greco: non solo Kurt costringe Saul-Edipo e Myriam-Giocasta ad ammettere di non aver provato nulla di 'anormale' e 'diverso' nei loro rapporti intimi nonostante l'esistenza di legami di sangue tra i due; Kurt enfatizza anche la disponibilità dei due di continuare a vivere, come se nulla di anormale fosse accaduto, una volta divenuti pienamente consapevoli delle loro azioni.

4. Per concludere, alcune considerazioni su Myriam-Giocasta e Saul-Edipo: ricordiamo l'Olocausto

Se, come sembra, l'adattamento della tragedia sofoclea ad opera di Kurt finisce con il trionfo dell'ideologia nazista – dal momento che l'esperimento culturale, in cui, di fatto, consiste la rappresentazione della tragedia greca adattata, ha dimostrato la validità della tesi di Kurt a proposito della famiglia –, la tragedia *Il dio Kurt* di Moravia termina con il trionfo, per così dire, della brutalità delle conseguenze di quella ideologia. Questa della brutalità del Nazismo e degli orrori dell'Olocausto è in fondo l'immagine finale con cui Moravia ci lascia: "the real tragedy – dichiara uno degli studiosi dell'Olocausto⁶⁷ – is not the tragedy of individuals, but of human beings who had become objects and numbers" (*La vera tragedia non è la tragedia di individui, ma di essere umani che sono stati ridotti ad oggetti e numeri*).

⁶⁶ A riguardo si veda Thompson (1971); Clay-Leapman (1995) Hammer (2000). In traduzione italiana è disponibile il libro *I Figli di Hitler* a cura di Ericsson e Simonsen (2007). Utile e di immediato accesso è l'articolo di Tarquini-Zuroff, pubblicato il 12 dicembre del 2010 su "La Domenica di Repubblica" (No. 305, pp. 29-32), che si può scaricare da seguente indirizzo: <http://www.repubblica.it/statickpm3/rep-locali/repubblica/domenica/dicembre2010.html>

⁶⁷ Goldfarb (1980) 8.

Myriam e Saul sono meri oggetti, relitti, con un numero di serie tatuato sull'avambraccio, l'unica 'caratteristica' che li distingue dagli altri oggetti, cioè dagli altri Ebrei nel campo di concentramento (*Kurt* 463-464). Attraverso il ruolo che sono stati costretti ad assumere nella messinscena dell'esperimento culturale, rispettivamente quello di Giocasta e di Edipo, entrambi gli 'oggetti' simboleggiano, e, forse, denunciano, la totale perdita della libertà personale e la completa sottomissione di fronte all'operare inimmaginabile di un Fato così crudele come quello Tedesco. Il consenso forzato di Myriam ad avere rapporti con il figlio Saul ed il rifiuto di seguire letteralmente l'originale tragedia greca commettendo suicidio sono il risultato del sentirsi in una 'vita senza speranza', cioè il risultato della assoluta disperazione che i sopravvissuti dell'Olocausto affermano di aver sentito quando si sono ritrovati del tutto, e comprensibilmente, impotenti a fermare gli abusi e la violenza a cui venivano sottoposti⁶⁸: che altro poteva fare Myriam? La differenza tra la Giocasta sofoclea e Myriam è certamente una conseguenza dell'adattamento di quel personaggio all'esperimento di Kurt; ma, al tempo stesso, questa differenza permette all'autore di riportare in vita gli orrori di una era che mai dovremmo dimenticare.

“Dolore, ecco che cos'è un deportato, dolore” (*Kurt*, p. 463): questo è quanto Saul risponde a Kurt quando gli chiede se è consapevole di cosa sia lui, di cosa, cioè, sia un mero deportato. Kurt lo corregge: ciò che contraddistingue persone come Saul, Ebrei deportati, non è il dolore – e, penso, tutti, al contrario, crediamo appropriato considerare il dolore come il 'marchio' delle vittime dell'Olocausto. Ma, nell'ideologia nazista, quello che contraddistingue gli Ebrei è piuttosto l'“oggettificazione” (*Kurt* 463). Potremmo, dunque pensare, che nell'adattamento della figura di Edipo all'esperimento culturale di Kurt, la soggiogazione dell'Edipo sofocleo al fato si trasforma in disumanizzazione, che è, in fondo, ciò che il fato moderno, cioè il Fato Tedesco, ha riservato per gli Ebrei fino a giungere al loro sterminio (o, meglio, ad un tentativo di completo sterminio).

Il tentativo di ribellione del nuovo Edipo, cioè l'ultimo gesto di Saul-Edipo nel dramma di Moravia, riscatta, in qualche modo, il finale da un senso di impotenza di fronte alle atrocità perpetrate ai danni delle migliaia di Myriam e Saul, in nome di una ideologia: l'attacco di Saul contro Kurt può essere letto come un attacco al Fato Tedesco, alla Germania nazista, rappresentati, appunto, da Kurt. Kurt, il Fato Tedesco, la Germania nazista sono i veri trasgressori dei valori tradizionali, come la famiglia stessa, laddove i 'mille' Saul e Myriam sono gli strumenti e le vittime delle loro trasgressioni⁶⁹.

⁶⁸ Ci sono diverse opere letterarie di scrittori sopravvissuti all'Olocausto che parlano di questo tipo di esperienza di passività. Una delle più note opere di questo genere, che peraltro fa ricorso alla mitologia e alla tragedia classica, è il romanzo *Meine Schwester Antigone* (“Mia sorella Antigone”, 1980) della scrittrice ebrea Grete Weil: a riguardo, si veda Fornaro (2012) 151-167.

⁶⁹ A riguardo, cf. Paduano (2008) 174.

Certo il nazismo è una mostruosità storica. Ma perché, ad un certo punto, nascono i mostri?

Questa la domanda che, riflettendo sulla genesi de *Il dio Kurt*⁷⁰, Moravia si poneva, una domanda che esprime l'impotenza e l'incapacità a capire una tale mostruosità come il nazismo, impotenza ed incapacità che tutti noi, insieme con lo scrittore, certamente proviamo. E forse la vera tragedia è che non c'è spiegazione per simili mostruosità che ripetutamente, purtroppo, hanno luogo nella storia del genere umano.

Resta comunque nostro dovere non dimenticare.

ALCUNI SUGGERIMENTI DIDATTICI

Il testo di Moravia in sé, le tecniche usate per riadattare l'antica tragedia sofoclea ai suoi intenti, il contesto storico culturale in cui Moravia intervine con questo dramma, e quello che evoca tramite questo dramma, tutto ciò costituisce una ricca fonte di ispirazione per diversi lavori da assegnare agli studenti. Qui di seguito alcuni suggerimenti:

1. Per una collaborazione tra Lettere Classiche e Italiano

- A. Prendendo spunto da quanto menzionato nel lavoro a proposito del contesto storico-culturale a cui appartiene quest'opera di Moravia e usando, almeno come punto di partenza, la bibliografia citata nelle note 16 e 17, gli studenti, divisi in gruppi, potrebbero leggere e analizzare una delle opere (ciascun gruppo un'opera diversa) che gli studiosi trattano in maniera sommaria, approfondendo i legami tra l'opera antica e la riscrittura moderna, e discutere come l'opera antica viene ri-usata per comunicare 'contenuti' moderni. Questo genere di compito potrebbe essere a lungo termine e concludersi con una presentazione orale dei risultati della ricerca di ciascun gruppo, e con l'assegnazione di una riflessione scritta individuale in cui ciascun studente scelga di commentare una delle ricerche degli altri gruppi, presentate oralmente.
- B. Prendendo spunto da quanto menzionato a proposito della preferenza di Moravia per la famiglia come 'tema letterario', e riflettendo sul fatto che le opere teatrali più mature di Moravia sono le due 'tragedie della famiglia', cioè *Il dio Kurt* e *Beatrice Cenci*, si può assegnare agli studenti la lettura e lo studio di quest'ultima opera in relazione alla storia tragica degli Atridi a cui Moravia sembra essersi ispirato, partendo dalla seguente bibliografia: Tessari (1977) 136-137; Turchetta (2010) 390-391. Questa proposta prevede, ovviamente, la lettura e lo studio delle tragedie greche relative, in particolare la trilogia di Eschilo.

⁷⁰ La citazione è tratta da una intervista menzionata sopra: cf. n. 20.

2. Per una collaborazione tra Lettere Classiche, Storia e Filosofia

Partendo da una lettura approfondita del PROLOGO del dramma, dove in particolare l'ideologia della razza, e, quindi, i punti chiave dell'operato di A. Hitler, sono esposti da Kurt per spiegare l'esperimento culturale/teatrale, dividendo gli studenti in gruppi, si può loro assegnare una ricerca approfondita dei seguenti temi, per una ricostruzione critica del Nazismo:

- A. Concetto di Razza in generale (quando e da chi la parola è introdotta; quando/come nasce il concetto, particolare attenzione dovrà essere data anche alla concezione classica "dell'altro", "dell'altra etnia/razza", ecc.), in particolare nella ideologia hitleriana (con lettura integrale del capitolo XI della Parte I del libro "La mia Battaglia": cf. n. 32). Per il concetto di razza in generale, la voce 'razza' della Enciclopedia Treccani online (http://www.treccani.it/enciclopedia/razza_%28Universo-del-Corpo%29/) può essere un buon punto di partenza.
- B. Progetto 'Sorgente di Vita' – esperimenti umani (per una bibliografia minima di partenza si veda la n. 66) e il connesso problema etico della eugenetica (con una indagine, prima, sulla eugenetica nazista: si vedano le nn. 33 e 38, per una bibliografia di base);
- C. Eutanasia nazista, Aktion T4 (si vedano le nn. 33, 34 e 38; e le voci 'eutanasia', 'eugenetica' nell'Enciclopedia Treccani Online: www.treccani.it/enciclopedia/); inoltre, sull'eutanasia si cf. anche il mio lavoro, con relative proposte, Lauriola (2017a) disponibile su questo portale.
- D. (Per converso) Concetto di tolleranza (quando nasce, quando si smette di parlare di razze, ecc.), con consultazione della "Dichiarazione dei Principi sulla Tolleranza" per iniziativa dell'UNESCO (il testo può essere scaricato dall'indirizzo: www.uniroma2.it/didattica/ped_int/deposito/tolleranza) e della "Dichiarazione sulla razza e i pregiudizi razziali" adottata dalle Nazioni Unite nel 1978 (disponibile online al seguente indirizzo: <https://www.unric.org/html/italian/treaties/prejudizi.html>), e con una lettura comparata tra queste Dichiarazioni e la teoria della razza di Hitler come spiegata nel capitolo XI della Parte I del libro *La mia battaglia*.

Si potrebbe richiedere la presentazione orale dei risultati della ricerca di ciascun gruppo, ed incoraggiare una discussione di classe sulle tematiche studiate.

3. Per un progetto creativo e commemorativo (Lettere Classiche - Italiano)

Quanto suggerito qui potrebbe essere un progetto a lungo termine da cominciare all'inizio del semestre e concludere possibilmente con la ripresa dopo le vacanze natalizie, in particolare per il 27 Gennaio, il Giorno della Memoria, ricorrenza internazionale intesa a commemorare le vittime dell'Olocausto.

Con l'aiuto degli insegnanti, gli studenti potrebbero essere incaricati di 'ridurre' e 'adattare' il dramma di Moravia ad una rappresentazione teatrale scolastica che gli studenti stessi dovranno poi realizzare. Per 'ridurre', intenderei limitare, sì da rendere il tutto più accessibile, alcuni dei

lunghe discorsi ideologici di Kurt, mantenendo comunque i punti chiave. Per 'adattare', intenderei dare agli studenti la possibilità di 'riscrivere' alcune parti (a giudizio sia degli studenti che degli insegnanti) con le proprie parole, come, cioè, gli studenti esprimerrebbero i concetti contenuti in quelle parti. A questo riguardo, si può inoltre incoraggiare gli studenti ad intervenire creativamente, per esempio con metafore, similitudine, espressioni tratte dalla loro conoscenza del mondo letterario antico e moderno, con l'intento di veicolare le idee in maniera che sia non solo di facile accesso ma anche più vicina al modo di 'sentire' degli studenti.

BIBLIOGRAFIA

- Abel (1965): Abel, L., *Metateatro: una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, (trad. it. di L. Ballerini) Milano 1965.
- Agamben (1995): Agamben, G., *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino 1995.
- Bettini-Guidorizzi (2004): Bettini, M., Guidorizzi, G., *Il mito di Edipo*, Torino 2004.
- Blackburn (1985): Blackburn, G. W., *Education in the third Reich: Race and History in Nazi Textbook*, New York 1985.
- Calame (1986): Calame, C., *Le nom d'Oedipe*, in Gentili, B., Pretagostini, R., (edd.), *Edipo. Il teatro Greco e la cultura europea*, Roma (1986) 395-403.
- Camera-Fabietti (1998): Camera, A., Fabietti, R. (edd.), *Elementi di Storia* (vol. III b) Bologna 1998.
- Canfora (1992): Canfora, L., "Nota," in A. Paradiso (ed.) *Pierre Bayle. Sparta nel «Dizionario»*, Palermo (1992) 9-44.
- Casini (2007-2008): Casini, S., *Moravia e il fascismo. A proposito di alcune lettere a Mussolini e a Ciano*, «Studi Italiani», 38-39 (2007-2008) 189-240.
- Casini (2008): Casini, S., *Alberto Moravia tra teatro e romanzo*, «Il Portolano», 53-55 (2008) 30-32.
- Chiaromonte (1969): Chiaromonte, N., *Edipo tra i deportati*, «L'Espresso», 1969.
- Clay-Leapman (1995): Clay, C., Leapman, M., *Master Race: the Lebensborn Experiment in Nazi Germany*, London 1995.
- Elkann (2007): Elkann, A., *Vita di Moravia*, Milano 2007.
- Erba (2007): Erba, G., *La malattia e i suoi nomi*, Roma 2007.
- Ericsson-Simonsen (2007): Ericsson, K., Simonsen, E. (edd.), *I 'Figli' di Hitler*, Barolo 2007.
- Fabrizio (1981): Fabrizio, R., *Moravia's Il Dio Kurt: Sophocles and the Oedipus Legend in Italy*, «Italice», 58.4 (1981) 251-263.
- Fornaro (2012): Fornaro, S., *L'ora di Antigone dal nazismo agli 'anni di piombo'*, Tübingen 2012.
- Forti (2006): Forti, S., *The Biopolitics of Souls: Racism, Nazism, and Plato*, «Political Theory», 34.1 (2006) 9-32.

- Goldfarb (1976): Goldfarb, A., *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, «Performing Arts Journal», 1.2 (1976) 3-11.
- Goldfarb (1979): Goldfarb, A., *Adolph Hitler as Portrayed in Drama and Film during his Lifetime*, «Journal of Popular Culture», 13.1 (1979) 55-66.
- Goldfarb (1980): Goldfarb, A., *Greek Tragedy in the Nazi Concentration Camps: Charlotte Delbo's Qui Rapportera ces Paroles? and Alberto Moravia's Il Dio Kurt*, «Exchange», 6.9 (1980) 1-10.
- Greene (1944): Greene, W., *Moirai, Fate, Good and Evil in Greek Thought*, Cambridge 1944.
- Hammer (2000): Hammer, J. *Hitler's Children*, «Newsweek International (Atlantic Edition)», 135.12 (2000) 44.
- Hardwick (2003): Hardwick, L., *Reception Studies*, Oxford 2003.
- Koenigsberg (2004): Koenigsberg, R., *Hitler's Body and the Body Politic*, in *The Psychoanalysis of Culture, Ideology and History*. A Website sponsored by Library of Social Science, Publishers, 2004 (http://www.academia.edu/627389/Hitlers_Body_and_the_Body_Politic).
- Koenigsberg (2007): Koenigsberg, R., *Hitler's Ideology Embodied Metaphor, Fantasy and History*, Charlotte 2007.
- Lauriola (2000): Lauriola, R., *Sofocle. Edipo Re*, Torino 2000.
- Lauriola (2010): Lauriola, R., *Aristofane spoudaiogeloios: paideia e comicità. Con una lettura degli Acarnesi*, Pisa 2010.
- Lauriola (2011): Lauriola, R. *On Pasolini's Edipo Re: an Overview and a Few Observations on Two Neglected Details*, «Acta Scientiarum», 33.1 (2011) 39-53.
- Lauriola (2011a): Lauriola, R., *Revivals of an Ancient Myth in Modern Art: Oedipus and the Episode of the Sphinx. From Jean Auguste-Domenique Ingres to Michael Merck*, «Trends in Classics» 3.1 (2011) 154-194.
- Lauriola (2016): Lauriola, R., *Sophocles' Oedipus Rex and Moravia's Il dio Kurt: Oedipus as a βάρβαρος of a Nazi Experiment and the Ideology of Race*, «Dioniso. Rivista di Studi del Teatro Antico» n.s. 6 (2016) 153-184.
- Lauriola (2017): Lauriola, R., *Oedipus the King*, in R. Lauriola & K. Demetriou (edd.), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Boston-Leiden (2017) 149-325.
- Lauriola (2018): Lauriola, R., *Narraci, Musa, della donna che tanto ha errato per il mondo...*, su MEDIACLASSICA (mediaclassica.loescher.it).
- Leuzzi (2017): Leuzzi, D., *Il tempio e l'oracolo: la voce degli dei*, su MEDIACLASSICA: <http://mediaclassica.loescher.it/?FromOut=true&cat=true&allsite=true&what=oracolo&radio-1-set=on>
- Macintosh (2009): Macintosh, F., *Sophocles. Oedipus Tyrannus*, Cambridge, New York 2009.
- Moravia (1957): Moravia, A., *Il teatro è prima di tutto parola*, «Il Punto» 24 Agosto 1957 (repr. in Nari-Vazzoler (edd.) *Alberto Moravia. Teatro*, Milano 1998/2004, Vol. II, 859).

- Moravia (1967): Moravia, A., *La chiacchiera a teatro*, «Nuovi Argomenti», 5, 1967 (repr. in Nari-Vazzoler (eds.) *Alberto Moravia. Teatro*, Milano 1998/2004, Vol. II, 868-885).
- Nari-Vallozer (1998/2004): Nari, A., Vazzoler, F., (edd.) *Alberto Moravia. Teatro*, Milano 1998/2004: Vol. I, *Dalla vocazione all'idea di teatro: il percorso teatrale moraviano*, 9-59; Vol. II, *Il dio Kurt*, 439-511.
- Nielsen (2004): Nielsen, N. P., *L'universo mentale "nazista"*, Milano 2004.
- Paduano (2008): Paduano, G., *Edipo. Storia di un mito*, Roma 2008.
- Pine (1997): Pine, L., *Nazi Family Policy, 1933-1945*, Oxford 1997.
- Plunka (2009): Plunka, G. A., *Holocaust Drama: The Theater of Atrocity*, Cambridge 2009.
- Ricciardi Von Platen (2000): Ricciardi Von Platen, A., *Il nazismo e l'eutanasia dei malati di mente* (trad. it. di M. Graziadei) Firenze 2000.
- Rivieri (2013): Rivieri V., *Moravia drammaturgo: il teatro di parola e l'aspirazione al tragico* (tesi di laurea), Pisa 2003.
- Sterpellone (1998): Sterpellone, L., *Le cavie dei Lager. Gli "esperimenti" dei medici delle SS*, Milano 1998.
- Tarquini-Zuroff (2010): Tarquini, A., Zuroff, E., *La Figlia di Hitler*, «La Domenica di Repubblica» no. 305 (2012) 29-32:
<http://www.repubblica.it/staticpm3/rep-locali/repubblica/domenica/dicembre2010.html>
- Tessari (1977): Tessari, R., *Alberto Moravia. Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, Firenze 1977.
- Thompson (1971): Thompson, L. V., *Lebensborn and the Eugenics Policy of the Reichsfuhrer-SS*, «Central European History», 4.1 (1971) 54-77.
- Tinterri (1995-1997): Tinterri, A., *Figure del mito classico nella drammaturgia Italiana del secondo dopoguerra*, in «INDA» (Istituto Nazionale del Dramma Antico) *Atti del XV e XVI congresso internazionale di studi sul drama antico*, Siracusa (1995 e 1997) 353-365.
- Torresani (1969): Torresani, S., *Violenza e incesto nel teatro di Alberto Moravia*, «Vita e Pensiero», 52.6 (1969) 488-491.
- Troisi (1993): Troisi F., *Metateatro: dalle origina a William Shakespeare*, «La Nuova Ricerca», 2.2 (1993) 115-141.
- Turchetta (2010): Turchetta, G., *La tautologia in scena e la morte del Fato: il teatro di parola di Alberto Moravia*, in A. Costazza (ed.) *La filosofia a teatro*, Milano (2010) 387-408.
- Voza (2006): Voza, P., *Il Dio Kurt e la parola teatrale di Moravia*, in P. Guaragnella, M. Santagata (eds.), *Studi di Letteratura Italiana per Vilitio Masiello*, Vol. III, Bari (2006) 357-366.