

**Francesco Puccio**

*Alla greca di Steven Berkoff.  
Un Edipo contemporaneo sulle rive del Tamigi*

**Abstract**

The theatrical story of Steven Berkoff is one of the most significant in the Anglo-Saxon context of the second half of the twentieth century, both for its dramaturgical quality and for the performative experimentation that made him an original interpreter of the contemporary artistic season. Among his plays, one of the most interesting, as far as the reception of the classical myth, is *Greek*, performed for the first time at the Half Moon Theatre in London in 1980, and directed by Berkoff himself. After having outlined shortly the path that preceded its staging, the aim of this contribution is to analyse, in the context of the reception of Greek theatrical texts on the contemporary stage, the character of Eddy/Edipo. Then, a further reflection intends to focus how the performance itself, carried out by Berkoff on Sophocles' *Oedipus*, can be considered, and whether it could be defined as a rewriting or we should not talk about the creation of a real "other" text.

La vicenda teatrale di Steven Berkoff è una delle più significative del panorama anglosassone della seconda metà del Novecento, sia per la sua qualità drammaturgica, sia per la sperimentazione performativa che lo ha reso un interprete originale della stagione artistica contemporanea. Tra i suoi spettacoli, uno dei più interessanti per quel che riguarda il tema della ricezione del mito classico, è *Greek*, rappresentato per la prima volta all'Half Moon Theatre di Londra nel 1980, e diretto dallo stesso Berkoff. Obiettivo del mio contributo, dopo aver delineato brevemente il percorso che ne ha preceduto l'allestimento, consiste nell'analisi, nell'ambito dei fenomeni di ricezione dei testi teatrali greci che hanno caratterizzato la scena contemporanea, del personaggio di Eddy/Edipo. Un'ulteriore riflessione intende poi soffermarsi su come possa essere considerata l'operazione in sé, compiuta da Berkoff sul modello sofocleo, e in che misura essa si possa definire una riscrittura o se non si debba parlare, piuttosto, della creazione di un vero e proprio testo "altro".

*1. Un drammaturgo sulla scena del West End: una breve premessa*

La vicenda teatrale di Steven Berkoff risulta una delle più significative del panorama anglosassone della seconda metà del Novecento, sia per la sua poliedrica capacità drammaturgica, finalizzata alla creazione di un linguaggio ricco di immagini di forte densità emotiva, sia per la sperimentazione performativa che lo ha reso un interprete originale della stagione artistica contemporanea, al di là della stessa produzione che ha caratterizzato la scena inglese dagli anni Sessanta in poi<sup>1</sup>. Tale esperienza, non isolata nel

---

<sup>1</sup> Oltre che come drammaturgo e regista teatrale, Steven Berkoff (1937) si è distinto anche come attore cinematografico. Celebri alcune sue interpretazioni, tra cui quella del poliziotto Tom in *Arancia meccanica* di Kubrick (1971), del generale Orlov, agguerrito nemico di James Bond in *Octopussy. Operazione piovra* (1983), e del colonnello Podovskij nel secondo degli ormai cinque film dedicati al personaggio di *Rambo*

contesto europeo, ha risentito di tutte quelle forme di ricerca che avrebbero poi caratterizzato in modo determinante le produzioni più innovative sviluppatesi nella seconda metà del secolo scorso: dalla contaminazione dei linguaggi verbali e non, alle operazioni di reinvenzione della lingua, da un ripensamento profondo della funzione del corpo dell'attore nella dinamica del movimento, alla definizione di una drammaturgia dello spazio che potesse attribuire un nuovo significato ai segni sulla scena.

Tra i suoi spettacoli, uno dei più interessanti per quel che riguarda il tema della ricezione dei miti classici nel secolo scorso, è senza dubbio *Greek*, rappresentato per la prima volta all'Half Moon Theatre di Londra, l'11 febbraio del 1980, e diretto dallo stesso Berkoff<sup>2</sup>. Obiettivo del mio contributo, dopo aver delineato lo stratificato percorso che ne ha preceduto l'allestimento, consiste nell'analisi, nell'ambito dei fenomeni di ricezione dei testi teatrali greci che hanno caratterizzato la scena contemporanea, del personaggio di Eddy/Edipo e gli effetti di una rabbia che coinvolge non solo la scena e il suo spazio di rappresentazione, il linguaggio e le forme stesse della comunicazione performativa, ma anche l'ambiente sociale nel quale la vicenda è ambientata<sup>3</sup>. L'Inghilterra thatcheriana e la politica del partito conservatore diventano, infatti, un bersaglio privilegiato degli attacchi di Berkoff che, attraverso i suoi personaggi, in particolar modo il suo Eddy, mette sotto accusa, con un linguaggio molto spesso violento e dissacrante, caustico e irriverente, le contraddizioni e gli abusi del potere politico a lui contemporaneo.

Un'ultima riflessione, nel più ampio quadro degli adattamenti di personaggi del mito e della tragedia, intende poi soffermarsi su come possa essere considerata l'operazione in sé, compiuta da Berkoff sul modello sofocleo, e in che misura essa si possa definire una riscrittura o se non si debba parlare, piuttosto, della creazione di un vero e proprio testo "altro".

## 2. Il teatro di Berkoff prima di Sofocle

Nella Londra del 1956 due accadimenti artistici segnano profondamente la vicenda teatrale del giovane autore britannico, allora appena diciannovenne: la messa in scena del testo di John Osborne, *Look back in Anger* al Royal Court Theatre, con la

---

(1985). Più recenti le sue partecipazioni a *The tourist* di von Donnersmarck (2010) e a *Millennium. Uomini che odiano le donne* di Fincher (2011).

<sup>2</sup> Dopo il debutto dello spettacolo, la produzione si è trasferita all'Arts Theatre Club di Londra, nel settembre del 1980. Un nuovo allestimento è stato presentato, in seguito, al Wyndham's Theatre di Londra, nel giugno del 1988.

<sup>3</sup> Scrive, a proposito dell'operazione di ricezione del mito di Edipo compiuta da Berkoff, P.G. Barberà: «Nevertheless, from the viewpoint of a scholar of the Classical Tradition who has never aimed to be fundamentalist – certainly my case – I am able take great pleasure in the performance of *Greek*, and have done so, greatly impressed by its immense force, revealed in the many aspects commented on above. Still, I cannot be in agreement with a provocative approach born of personal circumstances and admitted self-idealization that in fact denies the tragic awareness of contemporary men and women because the author believes they are no longer able to comprehend ancient Greek sensibility», BARBERÀ (2013, 315).

rappresentazione di personaggi portatori di una rabbia sociale fino a quel momento sconosciuta nei teatri del West End; e l'arrivo, per la prima volta nel Regno Unito, del Berliner Ensemble, la compagnia guidata da Bertolt Brecht. Entrambi gli avvenimenti, infatti, costituiscono un'occasione di confronto con la scena tradizionale e un'opportunità di ripensamento dei canoni stessi del linguaggio teatrale. Ma non è solo la ricerca sui contenuti drammaturgici ad interessare Berkoff, dal momento che anche il corpo dell'attore e i meccanismi che ne regolano gli aspetti rappresentano un terreno di indagine: di qui, la frequentazione nel 1965 della scuola parigina di mimo di Jacques Lecoq e l'apprendimento del significato del movimento collettivo e individuale, inteso come un'architettura scenica da organizzare e da coordinare in modo strutturato, e non solo come uno strumento di supporto ad un testo da recitare<sup>4</sup>.

L'attività teatrale di Berkoff prende le mosse dall'opera di Franz Kafka, uno scrittore che egli avverte molto vicino, sia per la comune origine ebraica sia per il rapporto conflittuale che anch'egli ha vissuto con il padre<sup>5</sup>: siamo nel 1968 e all'Arts Lab viene allestito un adattamento tratto da *Nella colonia penale* in una chiave che pone il testo sotto la lente dell'allegoria dei drammi del nazismo. Solo un anno più tardi, Berkoff si confronta con una riduzione del grande romanzo della *Metamorfosi*, in cui tuttavia pone in primo piano, rispetto al testo kafkiano, le relazioni interne alla famiglia di Gregor Samsa, i rapporti conflittuali che caratterizzano un nucleo familiare borghese e le contraddizioni che rendono instabile il legame tra il protagonista e il padre, anticipando di fatto l'interesse per quella componente irrisolta tra padri e figli che, insieme con la denuncia del sistema economico capitalistico, sarà uno dei grandi nodi drammaturgici del futuro personaggio di Eddy<sup>6</sup>.

L'esperienza teatrale di Berkoff inizia allora ad intensificarsi e, nel 1970, egli porta in scena due spettacoli, il *Macbeth* e un nuovo adattamento da un testo di Kafka, il memorabile e l'incompiuto *Processo*, per i quali si serve di una scena ancora una volta vuota in cui il corpo degli attori, attraverso l'uso di leggere strutture di forma rettangolare,

---

<sup>4</sup> Scrive, a tale riguardo, G. Maroni: «Alla fine degli anni cinquanta, in Inghilterra si sta preparando il terreno per quella vera e propria rivoluzione che caratterizzerà l'estetica teatrale degli anni sessanta, durante i quali nell'isola britannica verrà a galla il fertile movimento del *fringe theatre*. Il *fringe theatre* assume un vero e proprio ruolo di opposizione al teatro istituzionale, puntando sulla ricerca e il rinnovamento del linguaggio teatrale sotto tutti gli aspetti: in quegli anni Haynes fonderà il Traverse Theatre a Edimburgo, a Londra Brook vivrà la stagione del Teatro della Crudeltà e approderanno sull'isola l'Open Theatre di Chaikin, il Performance Garage di Schechner, il Bread and Puppet Company e il Living Theatre: un vero e proprio terremoto teatrale», MARONI (2004, 204).

<sup>5</sup> Sarà lo stesso Berkoff a dichiarare che «my own father reminds me of Mr. Samsa», BERKOFF (1995, 80).

<sup>6</sup> Non è un caso, infatti, che Berkoff arrivi a paragonare il protagonista del romanzo di Kafka al Willy Loman di *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, in quanto entrambi i personaggi sono tormentati dai sensi di colpa. È il fardello antico di coloro che, per trovare un posto nel mondo, sono costretti a farsi carico del peso di una collettività: «Like Willy Loman, Gregor supports his family and both share dreadful burden of guilt since both were written by Jewish creators and therefore their heroes must suffer Job-like tests of their worthiness to hold a place in the world. Both Loman and Gregor die from the world neglect, which pays little attention to their pain», BERKOFF (1995, 103).

impiegate come porte, corridoi, finestre, rappresenta l'elemento performativo determinante nella costruzione dell'impalcatura scenica.

Tale forma di sperimentazione, dapprima fisica e poi anche linguistica, trova un ulteriore approfondimento dal 1971 in poi, quando vengono allestiti l'*Agamennone* di Eschilo, con un impiego del linguaggio come arma violenta di contrapposizione tra i personaggi, e la *Signorina Julie* di Strindberg, in cui l'assenza della scenografia viene compensata da una rilettura della dimensione del corpo, crocevia tra la drammaturgia della parola e quella dell'attore. Ma il magma ribollente del disagio esistenziale di Berkoff trova il suo punto di sfogo più rappresentativo e dissacrante con la messa in scena di *East* (1975), in cui per la prima volta egli offre «una sua brutale e suggestiva visione delle barbarie metropolitane di Londra»<sup>7</sup>, in riferimento a quei luoghi dell'East End, appannaggio delle classi meno abbienti dei lavoratori, dove lo stesso autore aveva trascorso l'adolescenza<sup>8</sup>.

L'impatto della rappresentazione con il tessuto della società londinese è molto forte: viene negato qualunque elemento di carattere naturalistico, e l'introduzione di un vero e proprio linguaggio aggressivo e vibrante, impastato di idiomi e termini gergali, esprime appieno il senso dell'emarginazione dei giovani protagonisti della vicenda, esponenti di quelle generazioni che rappresentavano le folle disoccupate e marginalizzate dei quartieri più popolari di Londra, in cui la mancanza di lavoro e lo scollamento rispetto alla borghesia dominante avevano accresciuto il disagio e la rabbia sociali.

L'opera può essere considerata, di fatto, prodromica rispetto a *Greek* tanto nei toni quanto in alcuni dei contenuti, come l'incesto, fulcro nevralgico della successiva produzione drammatica: in una sala cinematografica, infatti, al buio di una proiezione, il personaggio di Mum, una donna degradata dal contesto sociale nel quale vive, e il giovane che le è seduto accanto, di cui ella tuttavia ignora l'identità, si lasciano andare ad una masturbazione reciproca. Al termine della proiezione, allorché le luci di sala si riaccendono, la donna scopre che quel giovane con il quale ha avuto questo scambio erotico è, in realtà, il figlio Mike; il disvelamento della verità non determina, però, proprio come nel successivo testo dedicato al mito di Edipo, una reazione tragica, ma solo una sfuriata della madre che assesta due schiaffi al figlio.

La successiva produzione di Berkoff sarà influenzata dalla messa in scena di *Greek*, punto di svolta drammaturgica, che contribuirà alla definizione di una poetica ormai matura e sempre più concentrata su determinate questioni, tra cui il degrado di una società in cui la rabbia degli ultimi cresce inesorabilmente, e dove la conflittualità dei rapporti interpersonali, che non riescono a trovare un equilibrio e una sintesi nel complessivo

<sup>7</sup> Di Giammarco in BERKOFF (1991, 8).

<sup>8</sup> L'opera rappresenta, dunque, in chiave autobiografica, un primo, significativo tentativo di Berkoff di incanalare le frustrazioni e le rabbie giovanili in un'opportunità di riscatto e di proposizione di un modello interpretativo differente della realtà, come egli stesso dichiara: «*East* takes place within my personal memory and experience and is less a biographical text than an outburst or revolt against the sloth of my youth and desire to turn a welter of undirected and frustration into a positive form», BERKOFF (1994, 3).

smarrimento degli ideali di una comunità intera, rappresenta il segno di una decadenza inarrestabile<sup>9</sup>.

### 3. Greek e l'altro Edipo: per una rilettura del mito sofocleo

Ad una prima, sommaria lettura del dramma di Berkoff gli elementi della tragedia sofoclea sembrano esserci tutti, pur nella trasposizione contemporanea<sup>10</sup>: dal parricidio all'incesto, dalla pestilenza che ammorba la città – non la Tebe del mito, evidentemente, ma la Londra degli anni Ottanta – al disvelamento progressivo di una verità che non si palesa fino alla conclusione della narrazione e che, come si avrà modo di mostrare, non comporta alcuna azione autopunitiva, ma si configura come una sorta di esperienza liberatoria:

I was fascinated with Oedipus and Greek Mithology and the play became an allegory of London life, transferring the plague of Thebes to the virulent spiritual plague that I felt was responsible for the physical decay of London. The yobs, cheap and grim pub life, the emergence of drab media and corrosive TV, everpresent and ubiquitous violence, football yobbery, the moudrous activities of the IRA bombers<sup>11</sup>.

Eppure, la ricezione dell'*Edipo re*, filtrata dalla drammatizzazione di Berkoff, oltrepassa i canoni di una semplice riscrittura in chiave contemporanea del mito e finisce col diventare un testo “altro”, del tutto autonomo rispetto al modello originario, sia nei contenuti che nel linguaggio<sup>12</sup>.

L'Inghilterra che fa da sfondo alla vicenda è quella governata da una certa Maggot

---

<sup>9</sup> Ci ricorda G. Maroni che: «In *West* (1981), Berkoff intesserà un testo che riprende i temi e il linguaggio urbano e suburbano per indagare in maniera irriverente la situazione delle classi popolari della periferia londinese. In *Harry's Christmas* (1985), invece, metterà al centro del suo lavoro la solitudine di un individuo durante il Natale, che lo porta alla decisione estrema del suicidio. [...]. Sempre forte resterà nel corso degli anni il suo impegno sociale che fa registrare, nel testo *Sink the Belgrano!* (1986), una diretta presa di coscienza dell'autore sulla questione delle Falklands, contro la politica di sopraffazione thatcheriana e, nel testo *Decadence* (1981), una lettura caustica e irriverente dei vizi e delle ipocrisie dell'*upper class* britannica», MARONI (2004, 211).

<sup>10</sup> «Acida, cruda, rabbiosa, ma anche solida e divertente trasposizione di *Edipo Re* nel clima teso e nell'impossibile linguaggio dei sobborghi londinesi», PADUANO (1994, 239).

<sup>11</sup> BERKOFF (1996, 339). L'idea è quella, dunque, di collocare le peculiarità del racconto mitico, connesse con lo scoppio della pestilenza a Tebe, nel contesto degradato della società londinese contemporanea, come se la malattia e le sue conseguenze terribili, prima ancora che essere le manifestazioni di uno sconvolgimento della salute collettiva, potessero rappresentare una rovina della dimensione sociale e psicologica.

<sup>12</sup> La scelta di utilizzare un certo tipo di linguaggio, come quello che Berkoff adopera nella sua produzione e, in particolare, in *Greek*, definito di fatto un “vocabolario del popolo”, è particolarmente significativa ed è funzionale all'operazione drammaturgica complessiva, come se la parola, lungi dall'essere solo una manifestazione del pensiero, recuperasse nell'officina dell'uomo di teatro la sua valenza performativa più autentica: «*Greek* was written in the language of the people, a demotic tongue, with a working-class poet in the character of Eddy, showing that the middle classes are not the only ones who are allowed poetic flights of imagination», BERKOFF (1996, 4).

(il cui significato letterale in inglese è quello di “verme”) in cui è facile leggere il nome di Margaret Thatcher; la sua capitale è attraversata da accese ondate di scioperi ed è ostaggio della violenta ritorsione delle forze dell’ordine, che non si sottraggono all’uso indiscriminato dei loro manganelli; a fare da cornice ad una situazione sempre più esplosiva, in cui il tessuto collettivo è compromesso da una montante rabbia sociale – la stessa che caratterizzerà le azioni del giovane Eddy –, ci sono poi le esplosioni dei continui attentati terroristici dell’IRA e le incursioni di bande di tifosi facinorosi che compromettono il normale svolgimento della vita sportiva<sup>13</sup>. In questo contesto particolarmente difficile, si svolge la storia di Eddy, che, come la vicenda di Edipo, inizia già nel mezzo dei fatti, costringendo lo spettatore a ricostruire, nel corso della rappresentazione, i vari tasselli e a dare loro una forma organica<sup>14</sup>.

Anni prima, una giovane coppia, durante una gita sulle rive del Tamigi, aveva perso il proprio bambino, a seguito di un’esplosione che aveva rovesciato l’imbarcazione su cui viaggiava. Il neonato, però, fu raccolto da un’altra coppia che stava trascorrendo il pomeriggio lungo il fiume e che decise di prendersi cura di lui.

Passato del tempo, i genitori adottivi di Eddy, spaventati dalle rovinose premonizioni di uno zingaro indovino, interrogato quasi per scherzo in mezzo alle attrazioni di una fiera di Pasqua, spinsero il figlio ad abbandonare le squallide mura domestiche e ad andare in cerca di fortuna, secondo una modalità narrativa analoga a quella che caratterizza l’Edipo di Cocteau nella sua fuga dal terribile congegno di quella “macchina infernale” che lo avviluppa<sup>15</sup>.

È a questo punto che la vicenda subisce una svolta decisiva: Eddy diventa il ricco gestore di un bar, dopo averne ucciso il proprietario, in uno scontro fatto di parole e non di armi, e averne sposato la moglie. Dopo dieci anni di benessere e di risoluta gestione degli affari, l’accidente esterno causato dalla pestilenza sconvolge la città e la vita dei suoi abitanti. Come il mito prevede, l’unica soluzione possibile per poter debellare il morbo, trasposto nel testo di Berkoff sul piano dell’infezione di una collettività dedita alla pornografia, all’aborto, alla violenza e alla distruzione dei valori della comunità di appartenenza, è uccidere la Sfinge, un’impresa che eroicamente Eddy si propone di affrontare, riuscendo vincitore attraverso una riproposizione dissacrante del tradizionale indovinello.

---

<sup>13</sup> Come afferma M. Green: «In *Greek*, he draws from the Oedipus story for the central plot (the plague, the prophecy, the sphinx, killing his father, and marrying his mother), borrowed from his own experiences growing up in East London for the details, and made a political statement about Margaret Thatcher as Prime Minister», GREEN (2003, 3).

<sup>14</sup> Sottolinea, a tale proposito, A. Forsyth: «Berkoff domesticates and urbanizes the source text through setting, characterization and language to invite us not only to reassess it through modern eyes, but also to consider the effects of the intratext for the present and for our present reception to the source text», FORSYTH (2002, 175).

<sup>15</sup> Per un’analisi della ricezione del mito di Edipo nelle più note riscritture tra antichità e mondo moderno, si vedano i più recenti: CITTI – IANNUCCI (2012); AVEZZÙ (2008); BETTINI – GUIDORIZZI (2004). Sull’operazione di rilettura del mito effettuata da Cocteau, si veda: ADINOLFI (2010, 129-138).

Il mostro incarna, infatti, le idee femministe più radicali, denigra i maschi e si oppone al degrado in cui la società versa. L'apparizione della Sfinge è il segno del decadimento di una comunità, come se la sua epifania costituisse, al di là del riferimento al mito greco, il cammino di una nazione in caduta libera. Così, per festeggiare la vittoria, Eddy e la moglie decidono di invitare a casa loro gli anziani genitori che l'uomo non aveva più rivisto fin dai tempi del suo allontanamento<sup>16</sup>.

Ed è in questa circostanza che i due rivelano a Eddy quanto fino a quel momento era rimasto nascosto, raccontandogli l'episodio del suo fortuito ritrovamento; di qui, la scoperta del legame incestuoso che unisce il protagonista alla madre – la cameriera del bar di cui egli ha ucciso il proprietario, e cioè il padre – che è diventata ormai anche sua moglie. La donna, tuttavia, non si ucciderà, pur sconvolta da un improvviso collasso, né Eddy si caverà gli occhi o si punirà con un esilio volontario, ma in un rovesciamento dei valori fondanti della tragedia sofoclea, proporrà un modello alternativo, continuando a vivere, a difendere e a legittimare le proprie azioni<sup>17</sup>.

#### 4. La vicenda del giovane Eddy tra rabbia sociale e volontà di riscatto

La peste che si è abbattuta sulla città di Londra non ha alcuna derivazione divina, ma è l'espressione tangibile, e in parte la conseguenza, di un degrado culturale e civile che ha attraversato l'intero tessuto sociale e che trova, nella società dei consumi che si sta affermando nel mondo occidentale, il luogo privilegiato da cui propagarsi<sup>18</sup>.

Rispetto all'Edipo di Sofocle, il cui parricidio e incesto sono le cause effettive del

<sup>16</sup> Scrive ancora G. Paduano: «Ecco dunque un'altra apologia dell'incesto, in cui convivono tratti difensivi e tratti glorificatori. Tratto difensivo è l'opposizione con cui Eddy contrappone il suo delitto a quelli leciti che si commettono in nome della violenza universale: "its better than showing a stick of dynamite up someones ass and getting a medal for it". E, ancora, lo sperimentalismo etico in nome del quale si rivendica la sconfessione del luogo comune: "have you seen a child from a mother and son? No. Have I? No. Then, how do we know that its bad?"», PADUANO (1994, 239s.).

<sup>17</sup> Si vedano, per un confronto, i versi della tragedia sofoclea in cui Edipo, invece, invoca per sé la punizione dell'esilio, l'unica condanna possibile in grado di allontanare l'origine del male dalla città che egli ha contaminato (vv. 1337-46): ΟΙ. Τί δήτ' ἐμοὶ βλεπτόν ἢ / στερκτόν, ἢ προσήγορον / ἔτ' ἔστ' ἀκούειν ἠδονᾶ, φίλοι; / Ἀπάγετ' ἐκτόπιον ὅτι τάχιστα μέ, / ἀπάγετ', ὦ φίλοι, τὸν ὄλεθρον μέγαν, / τὸν καταρατότατον, ἔτι δὲ καὶ θεοῖς / ἐχθρότατον βροτῶν («EDIPO: Che cosa mi sarebbe stato possibile vedere di amabile, quale parola può ancora essermi rivolta, che sia gradita ad udirsi, amici? Conducetemi al più presto lontano da qui, portate via, amici, questa sciagura enorme, esecrabile fra tutte, anche per gli dei e la più detestata fra i mortali»). Le traduzioni dal greco dei versi citati, edizione: LLOYD-JONES – WILSON (1990), così come di tutti gli altri della tragedia sofoclea presenti in tale contributo, sono a cura di chi scrive.

<sup>18</sup> Non si potrebbe, in questo caso, udire la voce del Coro riflettere, come nel dramma sofocleo, sull'infelicità del genere umano, quando gli dei decidono di travolgere le vicende che lo riguardano (vv. 1186-95): ΧΟ. Ἰὸ γενεαὶ βροτῶν, / ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη- / δὲν ζώσας ἐναριθμῶ. / Τίς γάρ, τίς ἀνήρ πλεόν / τᾶς εὐδαιμονίας φέρει / ἢ τοσοῦτον ὅσον δοκεῖν / καὶ δόξαντ' ἀποκλίνει; / Τὸν σὸν τοὶ παράδειγμ' ἔχων, / τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σὸν, ὦ / τλᾶμιον Οἰδιπόδα, βροτῶν / οὐδὲν μακαρίζω («CORO: Stirpi dei mortali, / uguale al nulla io ritengo / che sia la vostra vita! / Quale uomo, infatti, chi / riporta la gioia più grande / da sembrare felice, / e con un'apparenza di tal genere svanire? / Poiché ho come esempio la tua, / la tua sorte, la tua, / sventurato Edipo, nessuna sorte / degli uomini ritengo possa dirsi beata»).

dilagare del morbo a Tebe<sup>19</sup>, l'Eddy di Berkoff non ha un legame diretto con la malattia che ha contagiato la metropoli londinese, anzi le sue azioni saranno essenziali per sconfiggerla. A differenza di quanto accade ad Edipo, che cresce in una reggia, il contesto nel quale la vicenda di Eddy viene collocata appare fin dall'inizio degradato, con uno scarto significativo rispetto all'opera sofoclea dove tali elementi non sono affatto presi in considerazione: l'ambito è quello del proletariato urbano, e i genitori adottivi di Eddy vengono presentati come l'esempio della rassegnazione e del disfacimento fisico e morale.

Lo stesso padre del protagonista, intento a ripetere gli slogan della propaganda nazifascista ("rispedire i negri nella giungla" oppure "Hitler faceva arrivare i treni in orario"), conduce un'esistenza scialba e anonima, tra un divano, una birra e una televisione o nello squallido angolo di qualche sporco pub, annebbiato nella mente e appesantito nel corpo<sup>20</sup>. In una tale condizione di abbruttimento, quando il padre chiama a sé il giovane Eddy e, in un raro momento di confidenza, gli rivela quanto un gitano indovino gli aveva predetto, ossia che egli avrebbe ucciso il padre e si sarebbe unito alla madre, il ragazzo reagisce con un gesto liberatorio, come se l'allontanamento da casa costituisse l'unica possibile occasione di riscatto da una realtà asfittica, altrimenti insopportabile:

EDDY [...] Desiderare la mia mamma, figurarsi! Preferirei fare un pompino a Hitler che questa cosa tanto idiota per cui il mio vecchio si è così cacato sotto / no papà / ma tutta 'sta montatura di stupide leggende e angosciosissime fandonie ha fatto per benino il suo lavoro e vi ha mandato in paranoia, altro che no / deciso: me ne andrò di casa / andar via filarsela / la strada maestra potrà condurmi lontano in altre altre terre / tranquilli: sarò fuori dalle palle già da domani / avevo un gran bisogno di fuggire [...]<sup>21</sup>.

Come l'Edipo di Cocteau, che lascia la famiglia non per paura di un incesto ma per

<sup>19</sup> Si legge, infatti, ai vv. 95-104: ΚΡ. Λέγοιμ' ἄν οἷ' ἤκουσα τοῦ θεοῦ πάρα. / Ἄνωγεν ἡμᾶς Φοῖβος ἐμφανῶς ἄναξ / μίαισμα χῶρας ὡς τεθραμμένον χθονὶ / ἐν τῆδ' ἐλαύνειν μηδ' ἀνήκεστον τρέφειν. / Οἶ. Ποίῳ καθαριῶ; τίς ὁ τρόπος τῆς ξυμφορᾶς; / ΚΡ. Ἀνδρηλατοῦντας, ἢ φόνῳ φόνον πάλιν / λύοντας, ὡς τόδ' αἶμα χεμιάζον πόλιν. / Οἶ. Ποίου γὰρ ἀνδρὸς τήνδε μηνύει τύχην; / ΚΡ. Ἦν ἡμῖν, ὦναξ, Λαΐός ποθ' ἠγεμῶν / γῆς τῆσδε, πρὶν σὲ τήνδ' ἀπευθύνειν πόλιν («CREONTE: Ti rivelerò, pertanto, quello che mi è giunto all'orecchio da parte del dio. Febo signore ci comanda in modo chiaro di estirpare dalla regione il contagio che ha avuto vita in questa terra, e di fare in modo che non cresca senza rimedio. EDIPO: Servendosi di quale purificazione? Di che sventura si tratta? CREONTE: Mandando in esilio il colpevole, o facendo pagare morte con morte, dal momento che quel sangue turba la città. EDIPO: E di quale uomo rivela questa sorte? CREONTE: Laio, signore, comandava su questa nostra terra, prima che tu rialzassi la città»).

<sup>20</sup> «La sua faccia appesa lì come un flaccido testicolo consunto / e la bocca spalancata con gli occhi che ricascano come vecchi borsellini sfrittellati», BERKOFF (1991, 25).

<sup>21</sup> BERKOFF (1991, 25s.). Tale edizione, l'unica in lingua italiana contenente *Alla Greca e Decadenze*, tradotta da Giuseppe Manfridi e Carlotta Clerici, è la medesima cui si fa riferimento in questo contributo per le citazioni del testo. Ed ecco cosa si legge nel testo originale: «EDDY [...] Fancy my mum! I could sooner go down on Hitler, than do anything my old man so gravely feared / no dad / but all this aggro and of wives' tale gone and put you in a tiz / I'll leave home / split and scarper / the Central Line goes far these days and that's to foreign climes / I'll piss off tomorrow / I needed to escape this cruddy flat [...]».

soddisfare un bisogno di conoscenza e di esplorazione dell'ignoto, anche Eddy abbandona il luogo nel quale è cresciuto per essere protagonista della propria vicenda, svincolandosi dall'idea, che invece appartiene in maniera determinante ai personaggi della tragedia greca, di aderire a un destino già scritto e deciso altrove. Il distacco del protagonista da quella realtà deprimente determina, così, un effetto di straniamento tale da renderlo una voce narrante esterna, in grado di mettere in evidenza tutte le contraddizioni e le ambiguità di una società che non è più capace di proporre valori positivi<sup>22</sup>.

Lo scoppio della pestilenza, infatti, piuttosto che essere come nella tragedia sofoclea una conseguenza dell'agire di Edipo – per quanto di fatto tale comportamento sia inconsapevole perché determinato da un meccanismo pregresso di trasmissione delle colpe originarie tra i membri di una medesima stirpe –, si presenta come una realtà preesistente e come l'atto conclusivo di un imbarbarimento sociale ormai annunciato. La peste, dunque, esiste prima dell'incesto, appartiene endemicamente ad una comunità compromessa, e la stessa Sfinge compare dopo che Eddy ha già incontrato la donna che diventerà sua moglie, laddove in Sofocle – sullo sfondo di una malattia che prende vita quando Laio è già stato ucciso, e sulla città che egli governava regna ora il disordine – Giocasta andrà in sposa ad Edipo solo dopo che questi sarà stato in grado di liberare Tebe dal giogo del mostro.

L'unione tra il figlio e la madre, sebbene resti inconsapevole, avviene in Berkoff come una libera scelta tra i due e non come il premio di un'impresa compiuta e andata a buon fine. Tale aspetto risulta determinante nell'evoluzione della vicenda e spiega per quale motivo l'incesto, alla fine, non venga condannato come un atto esecrabile, al punto da spingere l'uno ad accecarsi e ad andare in esilio e l'altra ad uccidersi, ma sia piuttosto l'ammissione di un atto di libertà:

In writing my “modern” Oedipus it wasn't too difficult to find contemporary parallels, but when I came to the “blinding” I paused, since in my version it wouldn't have made sense, given Eddy's non-fatalistic disposition, to have him embark on such an act of self-hatred – unless I slavishly aped the original. One day a friend gave me a book to read which provided an illumination to my problem in an almost identical situation. The book is called *Seven Arrows* by Hyemeyohsts Storm<sup>23</sup>.

Risulta allora opportuno richiamare alla mente, per un confronto testuale, proprio i

---

<sup>22</sup> Afferma, a tale riguardo, G. Maroni: «La società descritta è regolata da un individualismo esasperato e dalla violenza, nella quale si è persa la capacità di compatire e di sentire l'altro. Non manca nemmeno uno sguardo ironico nei confronti della situazione teatrale inglese, infatti masse di topi percorrono le vie londinesi e vanno a svegliare i loro simili caduti in letargo al National Theatre a causa dell'effetto soporifero degli spettacoli cui devono assistere ogni sera», MARONI (2004, 214).

<sup>23</sup> BERKOFF (1994, 98). Non mancano, dunque, come afferma lo stesso drammaturgo, i parallelismi con l'Edipo del mito, eppure il concetto dell'accecazione viene ripensato in una chiave differente da quella dell'autopunizione per la colpa commessa e per la violazione delle norme costituite, soprattutto in mancanza di una visione fatalistica nell'agire del personaggio di Eddy.

versi sofoclei in cui si addensano come un'ombra, tra Edipo e Giocasta, il dubbio dell'incesto e l'orrore che ciò comporterebbe (vv. 976-86):

OI. Καὶ πῶς τὸ μητρὸς λέκτρον οὐκ ὀκνεῖν με δεῖ;  
 IO. Τί δ' ἄν φοβοῖτ' ἄνθρωπος, ᾧ τὰ τῆς τύχης  
 κρατεῖ, πρόνοια δ' ἐστὶν οὐδενὸς σαφής;  
 εἰκῆ κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναιτό τις.  
 Σὺ δ' εἰς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα·  
 πολλοὶ γὰρ ἤδη κἂν ὀνειράσιν βροτῶν  
 μητρὶ ζυνηγνάσθησαν· ἀλλὰ ταῦθ' ὅτω  
 παρ' οὐδέν ἐστι, ῥᾶστα τὸν βίον φέρει.  
 OI. Καλῶς ἅπαντα ταῦτ' ἄν ἐξείρητό σοι,  
 εἰ μὴ κύρει ζῶσ' ἢ τεκοῦσα· νῦν δ' ἐπεὶ  
 ζῆ, πᾶσ' ἀνάγκη, κεῖ καλῶς λέγεις, ὀκνεῖν<sup>24</sup>.

Anche nel dramma di Berkoff, il motivo dell'uccisione del padre è piuttosto futile ed è determinato dal modo in cui questi gestisce il locale nel quale Eddy si trova un giorno ad entrare; è interessante, inoltre, con uno scarto significativo rispetto alla tragedia, come qui non venga consumato, secondo un modello drammaturgico che l'autore aveva già impiegato nel precedente *Agamemnon*<sup>25</sup>, un vero e proprio omicidio, ma come lo scontro tra i due avvenga di fatto solo sul piano verbale, attribuendo alle parole la funzione delle armi:

PADRONE Che diavolo succede, si può sapere cos'hai da alzare la voce merdosissimo coglione / vaffanculo!  
 EDDY Prego come? Nessuno mi ha mai parlato in questo modo!  
 PADRONE L'ho appena fatto io.  
 EDDY Ti cancellerò dalla faccia della terra.  
 PADRONE Ti ridurrò a una pastafrolla e ti servirò come dessert.  
 EDDY A pezzi ti farò: a pezzi / ti strapperò gambe e braccia e le darò in pasto ai porci.  
 PADRONE Ti piglierò a calci fino alla morte ti calpesterò punto per punto ti sventrerò con coltellacci per scarnare ti scorticherò vivo (*i due mimano la lotta*).  
 EDDY Colpire fendere smembrare far soffrite accoltellare pugnolare.  
 PADRONE Fracasso scasso ammazzo strazio squarcio stronco uccido.  
 EDDY Stronzo scazzo strappo strappo pezzo.

<sup>24</sup> «EDIPO: Perché non dovrei avere paura del talamo di mia madre? GIOCASTA: E da cosa dovrebbe essere spaventato un uomo che il caso domina, senza che vi sia una sicura previsione di nulla? Meglio di gran lunga vivere come capita, come ciascuno può. Tu non temere le nozze con tua madre: già molti uomini, infatti, si unirono nei sogni con la propria madre; ma chi non attribuisce alcun valore a queste cose, trascorre la vita più facilmente. EDIPO: Parleresti bene, se mia madre non fosse viva; ma dal momento che lo è, è impossibile, per quanto tu parli giustamente, che io non abbia paura di ciò».

<sup>25</sup> Nell'*Agamemnone*, nato da un *workshop* che ebbe luogo tra il 1973 e il 1976, Berkoff segue strettamente la trama della tragedia eschilea in una traduzione piuttosto audace, per quanto vi siano delle significative reinvenzioni come l'introduzione di un monologo pronunciato da Tieste che descrive il banchetto delle proprie carni. A tale riguardo, scrive E. Ioannidou: «The harshness of language and the visualization of action in *Agamemnon* seem to anticipate the much more drastic rewriting of the classical structures that we find in *Greek*», IOANNIDOU (2017, 46).

PADRONE Spruzzo offendo arrendo stendo orrendo smoccio.  
 EDDY Esplodo grido furia affogo rogo stacco stocco.  
 PADRONE Smerdo lordo stronzo smorzo fiacco sangue bagnato.  
 EDDY Emorragico svenato tumefatto frantumato fendo schianto le mascelle  
 sbriciolate il collo rotto.  
 PADRONE Mollo crollo ah il costolame schiodo ah l'agonia lo scalpello per il  
 ghiaccio mi si pianta crocefigge.  
 EDDY I testicoli strappati scucchiati i begli occhietti son palline da ping pong ping  
 pong spezzo i fili dei nervetti strappo strappo le unghie strappo.  
 PADRONE Morde inghiotte succhia tira.  
 EDDY Più colpisci più hai potere più colpisci più hai potere.  
 PADRONE Più son fiacco.  
 EDDY Più son forte.  
 PADRONE Debolissimo.  
 EDDY Potente.  
 PADRONE Moribondo.  
 EDDY Vittorioso.  
 PADRONE Si è così.  
 EDDY Wow è fatta.  
 CAMERIERA Dio l'hai ucciso / mai mai mi ero resa contro che le parole potessero  
 uccidere, così mai<sup>26</sup>.

Una vera e propria tempesta di colpi si abbatte, dunque, su entrambi i personaggi, ricadendo tuttavia con maggiore violenza sulla testa del proprietario del locale, ossia il padre di Eddy; un duello linguistico, di cui l'uomo farà le spese, restando vittima dei fendenti del figlio inconsapevole, animato da una rabbia incontrollata che sostituisce la forza delle armi con l'accanimento dell'offesa spregiudicata e irriverente. Tutto ciò avviene sulla base di un ripensamento stesso della parola e della sua natura fisica, come di un corpo in grado di recare danno, di distruggere e di rifondare un ordine delle cose, recuperando quella sintesi tra verbo e azione perduta molto spesso nella società contemporanea. I comportamenti errati del padre sembrano allora spingere Eddy verso una condotta positiva, una sorta di riabilitazione di una funzione e di un ruolo nella società

---

<sup>26</sup> BERKOFF (1991, 41-43). Per una riflessione più adeguata sulla potenza del linguaggio usato da Berkoff, anche in questo caso, si riporta il testo originale relativo al violento scambio di battute tra i due personaggi: «MANAGER (*Her husband*) What's the matter, that you raise your voice you punk and scum / fuck off! EDDY No one talks to me like that. MANAGER I just did. EDDY I'll erase you from the face of the earth. MANAGER I'll cook you in a pie and serve you up for dessert. EDDY I'll tear you all to pieces, rip out your arms and legs and feed them to the pigs. MANAGER I'll kick you to death and trample all over you / stab you with carving knives and skin you alive. (*They mime fight*) EDDY Hit hurt crunch pain stab jab. MANAGER Smash hate rip tear asunder render. EDDY Numb jagged glass gouge out. MANAGER Chair breakhead split fist splatter splosh crash. EDDY Explode scream fury strength overpower overcome. MANAGER Cunt shit filth remorse weakling blood soaked. EDDY Haemorrhage, rupture and swell. Split and cracklock jawsprung and neck break. MANAGER Cave-in rib splinter oh the agony the shrewd icepick. EDDY Testicles torn out eyes gouged and pulled strings snapped socket nail scrapped. MANAGER Bite swallow suck pull. EDDY More smash and more power. MANAGER Weaker and weaker. EDDY Stronger and stronger. MANAGER Weak. EDDY Power. MANAGER Dying. EDDY Victor. MANAGER That's it. EDDY Tada. WAITRESS You killed him / I never realized words can kill».

e nella storia, come se occorresse un momento di ripensamento delle categorie stesse della convivenza<sup>27</sup>.

In tale surreale circostanza, un altro elemento di scarto rispetto alla tragedia sofoclea è che, nel dramma di Berkoff, la cameriera/madre sa perfettamente chi ha ucciso il marito e non sembra che il suo precedente rapporto sia dettato dall'amore, quanto piuttosto da una triste condizione di asservimento della donna all'uomo:

CAMERIERA Chi aspetterò di notte come aspettavo lui mentre lo sapevo a ripulire il nostro bar oppure giù alla sauna per ristorarsi un po' / chi aspetterò per fargli da mangiare / a chi spazzolerò più via la forfora dalla giacca il grasso dal cappello a chi sfregare le strisce di lerciume dalle mutande zozze / chi confterò durante notti insonni / in cui tanto lo vedevo preoccupato anche per me / chi metterò a letto i bambini con un tenero scapaccione facendo il pazzerello dopo essere tornato a casa dal pub / quando allegro mi prendeva a ceffoni sulla bocca / il vomito di chi ripulirò / dal cuscino infradiciato di quando gli veniva su di tutto e mi inondava in piena faccia terminate le baldorie il venerdì [...]<sup>28</sup>.

Inoltre, l'avventore che l'ha "liberata" dal giogo di una relazione sentimentale abitudinaria e priva di qualunque slancio passionale, le ricorda il figlio Tony, perduto molti anni prima durante il naufragio di un'imbarcazione sulle rive del Tamigi. Tale dettaglio drammaturgico potrebbe far presagire la successiva terribile rivelazione del rapporto incestuoso, ma l'atteggiamento cinico e sprezzante di Eddy non orienta la vicenda in quella direzione; lo rivela il gesto della donna che va a prendere l'orsacchiotto di peluche che il suo bimbo era solito stringere, fino a quando non le è stato portato via dall'esplosione di quella bomba: nel mostrarlo al giovane, si sente rispondere, con una chiara allusione ad una forma di sessualità prorompente, che lui ha «sempre prediletto le cose piccole e pelose»<sup>29</sup>. È la storia di Eddy che inizia a farsi strada, la verità che si prepara all'epifania conclusiva, quando tutto verrà reso noto e finalmente il protagonista, guidato sempre da una costante rabbia verbale e fisica, potrà affermare con assoluta evidenza la determinazione e la volontarietà delle proprie scelte, al di là di qualunque dettame imposto dal destino o di qualsivoglia forma di obbedienza incondizionata ed eterodiretta<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> A tale riguardo, spiega J. Hillmann: «I tratti terrifici del padre forniscono una contro educazione. Come si potrebbe far capire il senso di decenza, lealtà, generosità, soccorrevolezza e forza d'animo meglio che attraverso l'assenza di esse? Come destare la risoluzione morale se non attraverso un oltraggio morale nei confronti del cattivo esempio del padre», Hillmann in KERENY – HILLMAN (1992, 100).

<sup>28</sup> BERKOFF (1991, 43s.). Ed ecco il testo originale: «WAITRESS Who to wait for at night while he cleans up our café or while he's at the sauna getting relief / who to cook for or brush the dandruff from his coat and the grease from his hat or the tramlines from his knickers / who to comfort in the long night / as he worries about me / who will put the kids to bed with a gentle cuff as he frolics after coming home all pissed from the pub and smashes me jokingly on the mouth / whose vomit will I clean up from the pillow as he heaves up all over my face on Friday nights after his binge [...].»

<sup>29</sup> BERKOFF (1991, 48).

<sup>30</sup> L'interesse di Berkoff, piuttosto che essere indirizzato alla riproposizione in chiave contemporanea della natura tragica del mito, sembra orientato alla comprensione del percorso di autodefinizione dell'uomo,

Trascorrono dieci anni e così ha inizio il secondo atto, in una sorta di recupero di una primitiva età dell'oro con Eddy che risulta essere un abile gestore, in grado di risollevare le tristi sorti del bar e di procurare, al contempo – come l'Edipo sofocleo che aveva sfidato e vinto la Sfinge, arrecando un certo benessere alla città di Tebe –, un beneficio concreto alla città nella quale vive<sup>31</sup>.

L'amore assoluto e il desiderio di riscatto sociale, veicolato da quei moti d'ira con i quali egli si scaglia contro la società dei padri, responsabile del degrado e del fallimento dei figli e della creazione di rapporti verticali e gerarchici, divengono gli strumenti necessari all'affermazione di un nuovo ordine sociale. Non è un caso che, nell'allestimento del dramma di Berkoff, i personaggi del padre adottivo e del padre naturale vengano interpretati dallo stesso attore, ad indicare una consonanza di vedute e di atteggiamenti – dalla fascinazione per una politica reazionaria e violenta, lontana da ogni prospettiva di cambiamento della condizione attuale e da una possibile speranza di riscatto, ad una incapacità di confrontarsi con le istanze e le rivendicazioni dei più giovani – che pongono Eddy in una posizione del tutto antitetica rispetto a loro.

L'Edipo sofocleo aveva inconsapevolmente interrotto l'ordine instaurato dai padri, inserendosi in un meccanismo ormai consolidato e modificandolo con un atto non deliberato, ma spinto dalla sua ansia di verità e di conoscenza. Ma tutto questo non gli aveva procurato altro che un male assoluto e impossibile da giustificare o anche solo da comprendere (vv. 1357-66):

ΟΙ. Οὐκουν πατρός γ' ἄν φονεὺς  
ἦλθον, οὐδὲ νυμφίος  
βροτοῖς ἐκλήθην ὧν ἔφυν ἄπο.  
Νῦν δ' ἄθεος μὲν εἰμ', ἀνοσίων δὲ παῖς,  
ὁμογενῆς δ' ἀφ' ὧν αὐτὸς ἔφυν τάλας.  
Εἰ δέ τι πρεσβύτερον ἔτι κακοῦ κακόν,  
τοῦτ' ἔλαχ' Οἰδίπους<sup>32</sup>.

---

come individuo in grado di determinare le proprie scelte e azioni, e al suo tentativo di confutare il principio, espresso dal personaggio della Madre nella quinta scena del primo atto, secondo il quale il destino ci costringe solo a recitare i ruoli che ci sono stati assegnati. Scrive, così, A.M. Aguilar: «Berkoff is not interested in the tragic nature of the myth [...] but in the ascending path that an extraordinary man takes, the process of “ascension to the throne”, in this case a business success associated with another one in the field of love. Eddy is reluctant to the fact that his self-made destiny suddenly change from the *anagnórisis* on and he wants to keep what he has got, thus invalidating Mum's claim in the fifth scene of the first act: *Fate makes us play the roles we are cast*», AGUILAR (2006, 383).

<sup>31</sup> Eddy non accetta, pertanto, l'ambiente che ha ereditato, il degrado che esso rappresenta e che, fin dall'inizio, ha cercato di combattere, coltivando l'amore assoluto e tentando di dare forma alla rabbia originaria, come lo stesso Berkoff afferma: «Eddy seeks to reaffirm his beliefs and inculcate a new order of things with his vision and life-affirming energy. His passion for life is inspired by the love of feels for his woman, and his detestation of the degrading environment he inherited», BERKOFF (1994, 99).

<sup>32</sup> «EDIPO: Non sarei arrivato ad uccidere mio padre, né mi avrebbero definito gli uomini marito di colei da cui fui generato. Ora sono un empio, figlio di genitori empì, con figli uguali a sé, nati da dove nacque lui stesso, sventurato. Se, dunque, esiste un male anche peggiore di tutti gli altri, questo lo ottenne Edipo in sorte».

Eddy, al contrario, è ben consapevole che l'unica possibilità di scardinare un sistema che non funziona e non può garantire nessun miglioramento è dare l'avvio ad una lotta, di compiere un atto di forza estrema con il quale conquistare uno spazio di autonomia e di indipendenza<sup>33</sup>. La carica vitale del protagonista oscilla, dunque, tra l'amore incondizionato, assoluto, e la rabbia sociale finalizzata a cambiare una realtà inadeguata; di qui si comprende anche la caratterizzazione che Berkoff fa della Sfinge, un personaggio molto interessante che, come nella riscrittura del mito di Edipo firmata da Friedrich Dürrenmatt, *La morte della Pizia* (1988), assume un significato molto diverso rispetto al personaggio portato in scena da Sofocle.

Anzitutto, la Sfinge si presenta come una femminista convinta, il cui obiettivo principale è quello di asservire l'uomo, ritenuto la causa dei mali che affliggono la società; l'enigma proposto ad Eddy è lo stesso che si ritrova nel mito – qual è la creatura che cammina su quattro gambe al mattino, su due il pomeriggio, su tre la sera –, ma sarà una parte del responso ad essere diversa: sebbene infatti l'essere individuato rimanga l'uomo, una variante tuttavia modifica la risposta, e colui che usa tre gambe non è più il vecchio che si appoggia ad un bastone, ma l'uomo con il fallo in erezione che si presenta in questo modo di fronte alla sua donna:

EDDY Voglio rispondere al tuo indovinello.

SFINGE Allora sappi che tutti quelli che ci provano e non rispondono poi muoiono [...]. Allora fa così: cos'è che cammina su quattro gambe al mattino su due al pomeriggio e su tre alla sera?

EDDY L'uomo! Nel mattino della vita procede a quattro zampe, nel pomeriggio adulto e ne usa solo due, di sera quando è eretto in ossequio alla sua donna eccola lì che spunta pure la terza gamba<sup>34</sup>.

Con una tale prospettiva, non viene solo respinta l'idea della vecchiaia e dell'impotenza, in ossequio alla carica vitalistica del personaggio, ma anche la supremazia dell'universo femminile, provocatoriamente rovesciato da Eddy e dalla sua apologia di un'indomita sessualità. La Sfinge sembra muoversi nella stessa direzione destabilizzante intrapresa dal protagonista nei confronti del mondo che ha ereditato, per via di un risentimento profondo verso l'idea comune che la donna sia considerata un mero oggetto di piacere sessuale e di riproduzione, ma di fatto anch'ella assume comportamenti propri della società in cui agisce<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Così G. Maroni: «Da un lato dunque abbiamo il padre adottivo, simbolo di una classe sociale sfruttata e letteralmente saccheggiata, che paga sulla propria pelle le ingiustizie di un liberalismo sfrenato. Con il padre naturale abbiamo invece l'altra faccia della stessa medaglia, colui che nel processo di sfruttamento rappresenta la parte attiva, quella dedita all'arricchimento indiscriminato, e che spaccia schifezze alimentari facendo rammollire la popolazione», MARONI (2004, 220).

<sup>34</sup> BERKOFF (1991, 60).

<sup>35</sup> Scrive, in proposito, V. Verdesca: «Berkoff è molto abile nel sottolineare riguardo al femminile, al materno, la dimensione altra che gli appartiene. Sembra quasi che proprio in ragione di tale estraneità, di tale eterogeneità, la Sfinge nello sfidare l'uomo (il maschile) rifiuti di adeguarsi alle sue regole. Difatti, la Sfinge ricorre alla formulazione oscura dell'enigma, evitando di combattere l'uomo dialetticamente, ossia

Grande assente nella drammaturgia di Berkoff è invece Tiresia, un personaggio strettamente connesso con la saga tebana e con il mito dei Labdacidi che si rivela determinante nella tragedia sofoclea, in quanto ha la funzione di illuminare, pur inizialmente non creduto e violentemente respinto dal sovrano di Tebe, la sorte di Edipo e la sua misera condizione<sup>36</sup>. Qui è sempre la Sfinge – quella che, nell'*Edipo re*, è definita da Creonte come: Ἡ ποικιλῶδὸς Σφίγξ τὸ πρὸς ποσὶ σκοπεῖν / μεθέντας ἡμᾶς τὰ φανῆ προσήγετο (vv. 130s.)<sup>37</sup> – ad assolvere anche alla funzione che è propria dell'indovino, ossia quella di rivelare lo stato incestuoso del protagonista.

Interessante, a questo punto, l'esito della vicenda: la rabbia che Eddy ha manifestato nella sua lotta individuale, una volta scoperto l'incesto, non avrà alcuna conseguenza autopunitiva; l'amore che egli ha consumato con la moglie/madre non ha causato alcuna sventura alla città, tutto quello che di dannoso e sbagliato per la comunità poteva esistere, era pregresso al suo avvento e alla sua azione<sup>38</sup>.

Addirittura, grazie all'azione benefica di questo rapporto, ravvisabile nel miglioramento dell'attività imprenditoriale e nel raggiungimento di una certa agiatezza economica, e alla conversione del sentimento d'ira verso i padri in un moto d'amore assoluto, si può immaginare la costruzione di una comunità rinnovata. La colpa stessa, su cui si fonda il senso del tragico, per quanto inconsapevole e involontaria, perde forza e diventa, al contrario, un'espressione ulteriore delle sovrastrutture che la società ereditata ha imposto alle successive generazioni:

EDDY [...] Sì ecco cosa voglio: arrampicarmi ancora dentro alla mia mamma. Che c'è di male a farlo? Sarà pur meglio che ficcare un candelotto di esplosivo dentro il culo di qualcuno e guadagnarsi poi per questo una medaglia. È deciso, torno indietro. E così, corro corro e corro, e correndo le pulsazioni aumentano e i miei piedi percuotono la terra in modo barbaro, è amore, io lo sento che tutto questo è amore, che cosa importa quale forma prende, è amore lo sento per il tuo seno, per i tuoi capezzoli che ho succhiato e risucchiato / per il tuo ventre due volte frequentato / per le tue mani due volte carezzate / per il tuo fiato due volte respirato, per le tue cosce, per la tua figa due volte conosciuta, la prima spingendo con la testa, la seconda con

---

sul terreno delle sue proprie armi logico-discorsive. Addirittura il testo di Berkoff induce a credere che la Sfinge si prenda deliberatamente gioco delle leggi, della logica dell'uomo, giocando innanzi tutto con la definizione stessa di uomo. Rispetto alla logica dominante (che è di segno maschile), l'indovinello, l'enigma scatena, infatti, percorsi non convenzionali, itinerari di senso altri, finanche metaforicamente contraddittori», VERDESCA (2009, 20).

<sup>36</sup> Si veda, per una riflessione sulla figura di Tiresia nel mito e sulla ricezione della sua funzione di indovino e di profeta nel mondo moderno e contemporaneo, DI ROCCO (2007).

<sup>37</sup> «La Sfinge, ingannevole cantatrice, che ci spingeva a guardare alle cose presenti, ignorando quelle incerte del futuro».

<sup>38</sup> Diversa del tutto la posizione che, alla fine della tragedia sofoclea, assume Edipo con questa terribile considerazione (vv. 1403-1408): Οἱ ὦ γάμοι, γάμοι, / ἐφύσαθ' ἡμᾶς, καὶ φυτεύσαντες πάλιν / ἀνεῖτε ταῦτ' ὄν σπέρμα, κάπεδείξατε / πατέρας, ἀδελφούς, παῖδας, αἴμ' ἐμφύλιον, / νόμφας γυναικῶν μητέρας τε, χῶπόσα / αἴσχιστ' ἐν ἀνθρώποισιν ἔργα γίγνεται («EDIPO: Nozze, nozze, voi mi avete dato alla luce: e dopo avermi generato, avete dato vita ancora al medesimo seme, e avete mostrato padri, fratelli, figli, tutti dello stesso sangue; e mogli e madri spose insieme, e quanto di più empio possa esistere fra gli uomini»).

il cazzo, amorosa figa sacra madre sposa / amorosa fonte del tuo stesso esistere / uscita del paradiso / entrata per il cielo<sup>39</sup>.

Rifiutando i codici etici e i valori comportamentali che hanno caratterizzato la società pregressa, non assumono più alcun significato, per i personaggi del dramma, l'atto punitivo e la mortificazione di sé, né altri gesti definitivi e irreversibili, come l'accecamento o l'impiccagione; negati i riferimenti del passato, l'obiettivo è proiettarsi nel futuro, in una dimensione ricostituita, alla ricerca di una rifondazione integrale della comunità:

EDDY Perché dovrei strapparmi fuori gli occhi a mo' dei greci e tu perché dovrei appenderti ad un laccio ed impiccarti? / L'hai mai visto tu il bambino di una madre e di suo figlio? / No. Io? Nemmeno. Allora chi ci dice che sia male / dovrei perciò mortificarmi tanto?<sup>40</sup>.

Eddy riconosce alla propria azione un piano normativo indipendente, non eterodeterminato, e non ha bisogno di confrontarsi con ciò che è al di fuori di lui, come gli dei o il destino; molto diversa, invece, la prospettiva del personaggio sofocleo che si era trovato, nell'iniziale dialogo con Creonte e con il Coro (vv. 139-146), ad esprimersi in questo modo:

ΟΙ. Ὅστις γὰρ ἦν ἐκείνον ὁ κτανὼν τάχ' ἄν  
κᾶμ' ἄν τοιαύτη χειρὶ τιμωρεῖν θέλοι·  
κείνῳ προσαρκῶν οὖν ἑμαυτὸν ὠφελῶ.  
Ἄλλ' ὡς τάχιστα, παῖδες, ὑμεῖς μὲν βάρθρων  
ἴστασθε, τοῦσδ' ἄραντες ἰκτῆρας κλάδους,  
ἄλλος δὲ Κάδμου λαὸν ὧδ' ἀθροίζετω,  
ὡς πᾶν ἐμοῦ δράσοντος· ἦ γὰρ εὐτυχεῖς  
σὺν τῷ θεῷ φανούμεθ' ἢ πεπτωκότες<sup>41</sup>.

Si esaurisce, pertanto, la stessa carica emotiva della tragedia, in quanto «perché ci sia coscienza tragica, occorre che il piano umano e il piano divino siano sufficientemente distinti per contrapporsi (cioè che sia emersa la nozione di una natura umana), senza

<sup>39</sup> BERKOFF (1991, 81). Ed ecco come recita il testo originale: «EDDY [...] Yeh. I wanna climb back inside my mum. What's wrong with that? It's better than shoving a stick of dynamite up someone's ass and getting a medal for it. So I run back. I run and run and pulse hard and feet pound, it's love I feel it's love, what matter what form it takes, it's love I feel for your breast, for your nipple twice sucked / for your belly twice known / for your hands twice caressed / for your breath twice smelt, for your thighs, for your cunt twice known, once head first once cock first, loving cunt holy mother wife / loving source of your being / exit from paradise / entrance to heaven».

<sup>40</sup> BERKOFF (1991, 80).

<sup>41</sup> «EDIPO: Chiunque, infatti, lo abbia ucciso, potrebbe avere intenzione di punire anche questa mano, ugualmente; occupandomi di Laio, quindi, procuro un vantaggio anche a me. Orsù, giovani, alzatevi dai gradini, innalzando questi rami supplici; e un altro riunisca qui il popolo di Cadmo, dicendo che io compirò tutto: infatti, o vinceremo con l'aiuto del dio, o periremo».

cessare, tuttavia, di apparire inseparabili»<sup>42</sup>. Così, se nella tragedia sofoclea il personaggio principale si muove alla ricerca di un colpevole e di un assassino che, dopo ossessive indagini, scoprirà essere egli stesso, in una sorta di attività circolare che sovrappone il punto di partenza con quello di arrivo, nel dramma di Berkoff ogni aspetto connesso con la ricerca dell'omicida viene eliminato, dal momento che sia Eddy sia la moglie/madre sono ben consapevoli di chi sia stato l'uccisore del proprietario del locale.

L'universo dei rapporti familiari, dei legami parentali e di sangue risulta, dunque, nell'*Edipo re*, l'orizzonte di riferimento, lo spazio all'interno del quale tutto avviene e ogni cosa si risolve, mentre nella drammaturgia dell'autore britannico è il piano sociale a rappresentare l'elemento dialettico essenziale, quello che giustifica l'azione del protagonista e il suo atteggiamento anti-tragico, sulla base di una reazione opposta a quella del sovrano di Tebe<sup>43</sup>.

Rifiutando il fato, che assume le sembianze della bomba fatta esplodere anni prima sulle rive del Tamigi, Eddy rinnega anche i valori e le istituzioni dei padri, vi si scaglia contro con rabbia e, al contempo, con una volontà di riaffermazione e con una dichiarazione di amore assoluto, anche se questo può significare un legame con la propria madre; così, a quel meccanismo di soggezione al divino che aveva regolato le azioni di Edipo, egli preferisce sostituire un percorso individuale di rinnovamento sociale:

EDDY [...] Oh questa follia mi disintegra la testa / ho camminato attraverso strade putrefatte per la piaga ho testimoniato vecchiaia e distruzione [...]. Edipo tu, come hai potuto farlo e l'aureo volto della sposa tua non riveder mai più e mai poter fissare lo sguardo tuo nel suo né consentire al suo di poterlo far col tuo. Che cosa cosa ripugnante raccapricciante ho fatto / io / io sono la putrida piaga la rognna, strappali fuori Eddy, lacera squarcia, cavali fuori come palline di gelato, [...]. 'ffanculo a tutto questo. Piuttosto intero rifarei il cammino di corsa a senso inverso mi ficcherei di nuovo al calduccio dentro il letto a venerare la sposa mia dal corpo d'oro, di nuovo salirei ad arrampicarmi in vetta al suo santuario in eterno al sicuro e confortato<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Vernant in VERNANT – VIDAL-NAQUET (1976, 70).

<sup>43</sup> Così, in merito al rapporto tra la colpa commessa e la coscienza che si ha di essa, nell'ambito di una più ampia riflessione sul tema del parricidio nell'*Edipo re* di Sofocle, nell'*Amleto* di Shakespeare e nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, scrive S. Freud: «Quando la sua colpa è scoperta, resa cosciente, nessun tentativo è fatto per allontanarla da sé richiamandosi alla costruzione ausiliaria, all'artificio della costrizione operata dal destino: la colpa anzi viene punita come una colpa pienamente cosciente, ciò che può sembrare ingiusto alla riflessione, è perfettamente corretto dal punto di vista psicologico», MUSATTI (1989, 532).

<sup>44</sup> BERKOFF (1991, 79-81). E così nel testo originale: «EDDY [...] Oh this madness twisting my brain / I walked through the plague rot streets and witnessed the old and the broken / the funny faces staring out of the dead vinyl flats [...]. Oedipus how could you have done it, never to see your wife's golden face again, never again to cast your eyes on her and hers on your eyes. What a foul thing I have done, I am the rotten plague, tear them out Eddy, rip them out, scoop them out like ice-cream, just push the thumb behind the orb and push, pull them out and stretch them to the end of the strings and then snap! Darkness falls. Bollocks to all that. I'd rather run all the way back and pull back the sheets, witness my golden-bodied wife and climb into her sanctuary, climb all the way in right up to my head and hide away there and be safe and comforted».

Eddy, così, pur consapevole di portare su di sé un fardello antico, quello che, risalendo a ritroso i tempi, si salda alla pestilenza e all'incesto, al parricidio e alla sua appartenenza di sangue ad una genia compromessa, e pur sapendo di essere in qualche modo l'origine del male che sta consumando la città, non si condanna all'esilio perpetuo. Al contrario, quella stessa presa di coscienza che aveva spinto Edipo nel baratro della dannazione eterna, almeno fino al bagliore che si accende lungo la strada di Colono, spinge Eddy, estraneo alla mortificazione e all'autopunizione, a riaffermare con una convinzione ancora maggiore il proprio riscatto sociale<sup>45</sup>.

La rabbia si sterilizza e si converte in una forma di amore primigenio, la società in parte si riabilita e sembra salvarsi dalla perdizione, in attesa almeno dell'arrivo della prossima pestilenza su una Tebe mai davvero mondata dalla colpa.

---

<sup>45</sup> Scrive, a tale proposito, P.G. Barberà: «For a few brief moments, Eddy as he is seen in the “dénouement” of Berkoff’s drama, is a reflection of the Greek Oedipus and thus is aware that he symbolizes plague and horror, that he is the source of what is infecting the city, that he is a man devoid of principles as well as incestuous, and the putative future father of monstrous sons and daughters; he should consequently atone for this by tearing out his eyeballs. Nevertheless, this very same Eddy removes himself immediately from the *ptôsis* or free fall that hurls Sophocles’ Oedipus into the abyss, having been unbearably wounded by what those other eyes have seen – the eyes of the *anagnôrisis* – those made of knowledge, not the “warm and tender balls of jelly quivering dipped in blood”. In effect, Berkoff’s protagonist rejects the “Greek style”, suggesting that the sort of awareness it implies is peculiar to those addicted to mortification. He respects and preserves instead the eyes of beauty and does not hesitate to brand the Greek Oedipus as incomprehensible *stricto sensu*. (...). In sum: love, no matter what form it takes – including incest – is beyond any ethical condemnation, and its empire is based upon the natural human fear – *physikòs phóbos* – of the pain of renunciation and the no less natural human search for personal benefit and pleasure», BARBERÀ (2013, 305).

## riferimenti bibliografici

ADINOLFI 2010

P. Adinolfi, *La riscrittura del mito nel Novecento: Jean Cocteau e la leggenda di Edipo*, in G. Sertoli – C. Vaglio Marengo – C. Lombardi (a cura di), *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, Alessandria, 129-38.

AGUILAR 2006

A.M. Aguilar, *Edip a Londres: La reescritura d'Èdip Rei a Greek de Steven Berkoff*, in J.V. Bañuls – F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, 369-86.

AVEZZÙ 2008

G. Avezù (a cura di), *Edipo. Variazioni sul mito*, Venezia.

BARBERÀ 2013

P.G. Barberà, *Greek by Steven Berkoff (1980): the risky transformation of Sophocles' Oedipus Rex into a love story*, «DeM» IV 302-18.

BERKOFF 1991

S. Berkoff, *Alla Greca. Decadenze*, Roma.

BERKOFF 1992

S. Berkoff, *The Theatre of Steven Berkoff*, London.

BERKOFF 1994

S. Berkoff, *The Collected Plays*, vol. I, London-Boston.

BERKOFF 1995

S. Berkoff, *Meditation on Metamorphosis*, London-Boston.

BERKOFF 1996

S. Berkoff, *Free Association. An Autobiography*, London-Boston.

BETTINI – GUIDORIZZI 2004

M. Bettini – G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino.

CITTI – IANNUCCI 2012

F. Citti – A. Iannucci (a cura di), *Edipo classico e contemporaneo*, Hildesheim.

CROSS 2004

R. Cross, *Steven Berkoff and the Theatre of Self-Performance*, Manchester.

DI ROCCO 2007

E. Di Rocco, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma.

FORSYTH 2002

A. Forsyth, *Steven Berkoff and the Dramaturgy of Bile*, «Studies in Literary Criticism and Theory» XV 165-96.

GREEN 2003

M. Green, *Oedipus Revisited: Steven Berkoff's Greek*, <http://www.iainfisher.com>, 1-9.

KERENY – HILLMAN 1992

K. Kerény – J. Hillman, *Variazioni su Edipo*, Milano.

IOANNIDOU 2017

E. Ioannidou, *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970-2005*, Oxford.

LE BEVER 2002

N.H. Le Bever, *Orgie, orgasme et politique-Le Théâtre de Steven Berkoff*, in J.-M. Lanteri (éd.), *Dramaturgies britanniques (1980-2000)*, Paris, 43-58.

LLOYD-JONES – WILSON 1990

H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson, *Sophocles. Fabulae*, Oxford.

MACINTOSH 2004

F. Macintosh, *Oedipus in the East End: From Freud to Berkoff*, in E. Hall – F. Macintosh – A. Wrigley (eds.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, 313-27.

MARONI 2004

G. Maroni, *Berkoff-Eddy-Edipo: percorsi oltre il mito*, «Biblioteca teatrale» LXIX-LXX/1 203-29.

MUSATTI 1989

C.L. Musatti (a cura di), *Freud. Opere*, Torino.

PADUANO 1994

G. Paduano, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino.

SHERMAN 2010

J.F. Sherman, *Steven Berkoff, Choral Unity, and Modes of Governance*, «New Theatre Quarterly» XXVI/3 232-47.

VERDESCA 2009

V. Verdesca, *Deleuze-Guattari, Berkoff, Testori. Percorsi anti-edipici tra filosofia e teatro contemporaneo*, «Itinera» V 1-28.

VERNANT – VIDAL-NAQUET 1976

J.P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino.