



METTERE IN SCENA “LEHMAN TRILOGY”

Conversazione con Luca Ronconi

Quest'anno ha scelto per il Piccolo Teatro il testo di un drammaturgo italiano contemporaneo, Stefano Massini. Perché la sua attenzione è andata a “Lehman Trilogy”?

A leggere con attenzione il programma di questa stagione al Piccolo Teatro sono parecchi i testi che si riferiscono a fatti storici accaduti nel nostro passato recente, a episodi che hanno suscitato un'eco nell'opinione pubblica italiana o mondiale che sia. Va detto che *Lehman Trilogy* non parla espressamente del crack della Lehman Brothers, per lo meno non solo di questo.

Siamo più dalle parti della saga familiare?

Sì, è in parte una saga familiare, ma è anche molto altro. Il fallimento della banca Lehman Brothers è stato uno di quei fatti della contemporaneità sui quali ci possiamo interrogare – come ha fatto Massini – per provare a rintracciarne le cause. Quel che è vero e ovvio è che non esistono cause unilaterali. Piuttosto possiamo parlare di concause, di un concorso di eventi le cui origini affondano in un passato remoto, e questo è materia interessante per una drammaturgia teatrale.

Nella costruzione dello spettacolo, che funzione esercita il fatto che tutto proceda verso un finale già noto fin dall'inizio?

Direi che è una risorsa, non un rischio. Il pubblico qui non va sorpreso: tutti gli spettatori sanno che la banca andrà a morire, e se non lo sanno lo leggeranno sul programma di sala. Quindi troverei perfettamente inutile che fingessimo di non saperlo e di meravigliarci dell'epilogo: sarebbe un gioco sporco, fintissimo. Mi intriga molto di più, allora, l'idea di dichiarare il crack in modo netto fino da subito, come se tutto il racconto fosse figlio di un funerale. In fin dei conti, noi questa storia la raccontiamo perché la banca è morta, e se fosse ancora in piena salute non avremmo mai scelto di portarla in scena.

Esiste un filo che lega questa commedia a testi che ha portato in scena in altri periodi della sua vita e della sua carriera, penso a "Professor Bernhardt" di Schnitzler, alla "Compagnia degli uomini" di Bond, allo "Specchio del diavolo" di Ruffolo, fino a risalire a "Gli ultimi giorni dell'umanità" di Kraus?

Indubbiamente c'è e non perché io sia "uno che vuol dare lezioni". Niente è più lontano da me. Ci sono affinità perché penso che in teatro si possa fare tutto, che il teatro sia *onnivoro*. Penso anche che il teatro debba prescindere dalla soggettività delle persone, dell'autore, del regista, dell'attore, per acquistare una propria oggettività. *Lo specchio del diavolo* era uno spettacolo giocoso, pur nel rispetto del testo di Giorgio Ruffolo, un economista di grande statura. Questo è possibile perché il teatro, sempre – insisto – rimanendo fedeli all'autore, sa buttare un occhio, gettare uno sguardo distaccato sulla materia che va trattando: la scintilla scaturisce non dalla partecipazione, bensì dal distacco. Se vuoi, più che nei territori della *Compagnia degli uomini*, che era una commedia scritta da un uomo di teatro pensando alle regole della rappresentazione, qui siamo dalle parti di *Infinities*: un'opera che non nasce necessariamente per il teatro, ma che in teatro trova lo spazio ideale in cui esistere. E questo valeva anche per *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Ma ribadisco, non sono testi che scelgo "per dire la mia": se c'è una cosa che detesto del teatro contemporaneo è questo eccesso di soggettività, di "io, io, io, io, io"...

"Lehman Trilogy" nasce come un racconto diviso in tre parti, a loro volta articolate in capitoli. Che lavoro avete fatto, con Stefano Massini, per trasformarla in una commedia che un gruppo di attori possa recitare e che potesse essere messa in scena in due parti?

Quel che mi è accaduto di fare tante volte, ossia leggere un testo dove il pronome "io" non esiste – e questo, insisto, è un suo grandissimo pregio, a fronte di tanto teatro contemporaneo malato di egocentrismo – per inventarci dei possibili "egli", "ella". Mi verrebbe da dire che siamo andati in cerca di una forma epica, anche qui facendo un necessario distinguo: siamo lontanissimi da quello che, specialmente al Piccolo, è stato il teatro epico. Di brechtiano questo testo non ha nulla: non c'è niente di esemplare o di dimostrativo. Qui, semmai, è il pubblico che deve costruirsi la propria versione dei fatti. Grazie al lavoro che abbiamo fatto in accordo con l'autore, può farlo vedendo lo spettacolo una parte alla volta, o scegliendo di abbandonarsi al flusso della narrazione in un'esperienza più totale.

Qualcosa di esemplare ce l'ha, però: in fondo la storia di Henry, Emanuel e Mayer, approdati dalla Baviera in Alabama "per far fortuna in America", è un esempio di sogno americano, o no?

Sì, certamente. È anche questo. Per me è più quella sensazione che spiego agli attori adoperando la parola *meticciato*: è un atteggiamento dei personaggi, che, come hai detto, sono europei che poco a poco si trasformano in americani, lasciandosi piano piano assorbire da un qualcosa di altro, rispetto alla tradizione da cui provengono, un modo di relazionarsi con il mondo che mi sembra in qualche momento spiacevole, in qualche momento ridicolo, in qualche momento colpevole. È un testo che racconta un continuo mutamento.

...mutamento che coinvolge anche due relazioni fondamentali dei personaggi, quella con il denaro e quella con la religione dei padri, giusto?

Il denaro, nel corso della vicenda, da frutto del lavoro si trasforma in necessità dell'accumulo. Sicché non tanto o non più conta il denaro, quanto il modo di accumularlo. Il rapporto con l'Ebraismo è un tema interessante nonché una delle linee portanti del testo ed è collegato anche al discorso sul denaro: indubbiamente, nelle prime scene dello spettacolo, l'accumulo di beni coincide con la benedizione del Signore. A un certo punto abbiamo lo scarto; la benedizione si trasforma in pura avidità fine a se stessa. Le successive generazioni dei Lehman progressivamente si allontanano dalla propria matrice religiosa e culturale e si lasciano invadere da una cultura altra, di immigrati desiderosi di arricchirsi, di far fortuna. Qui è stato bravo Massini: i personaggi hanno perso la memoria della tradizione, eppure l'eco di quel passato risuona nei loro sogni. Tutti sognano, imprimendo alla commedia – e quindi allo spettacolo – un andamento onirico: sognano la propria infanzia ebraica e sognano parimenti la catastrofe imminente. È ovvio che la componente onirica è un elemento artistico e appartiene solo alla commedia: non so se Philip Lehman sognasse veramente... Del resto, se qualcuno pensa di ricostruire la storia dei Lehman attraverso lo spettacolo, gli consiglio di comprarsi piuttosto un saggio sull'argomento!

Si tocca anche il tema dello schiavismo. Possiamo dire che la commedia inizi in Alabama, al tempo della schiavitù dei neri, passi attraverso la Guerra di Secessione e approdi a un'altra forma di schiavitù, la sottomissione al denaro?

Io prendo il testo per quello che è. Mi spiego: il testo, più che per una rappresentazione teatrale, è pensato per la lettura che è un fatto soggettivo. Le cose che tu ci leggi,

se ce le leggi e la tua sensibilità le ritrova, allora esistono. Il mio ruolo, come regista, è far sì che la commedia dica "queste persone mi stanno leggendo" ma non voglio e non devo sovrascrivervi il mio giudizio. Posso esprimere una mia opinione sulle vicende che la commedia racconta, ma non pretendo che il mio sguardo diventi lo sguardo dello spettatore... A me il mondo americano non è mai piaciuto, ma non mi sognerei mai di farlo venir fuori.

Parliamo delle relazioni tra i personaggi. Possiamo parlare di una dialettica tra padri e figli, tra vecchi e giovani, oppure no?

Direi di no. Se fossi nel pubblico non prenderei i sottotitoli, come *Padri e Figli*, in maniera troppo letterale, perché potrebbe essere fuorviante. Non abbiamo un padre che schiaccia un figlio, o un figlio che si ribella al padre. Non è la *Compagnia degli uomini*, con il suo schema drammaturgico: questa è una ballata, che racconta la storia di una dinastia in cui il potere si trasmette per via ereditaria.

Cosa significa che "Lehman Trilogy" ha l'andamento di una ballata? Forse ha un ritmo più poetico che prosastico, quasi fosse scritta in metrica?

Sono tante strofe, una inanellata nell'altra: in qualche modo verrebbe da cantarla. Contiene ritorni continui, vere e proprie formule celate all'interno del discorso, come nella poesia epica. Quel che in qualche modo dobbiamo cercare di fare è imprimere un'aria, un andamento naturale a una forma che naturale non è. Una ballata non segue l'andamento cronologico, lineare, nella narrazione di un evento. Ed è quanto accade qui: talvolta si parte dalla coda, si torna indietro, si ritorna al centro, si conclude come si è cominciato, in un continuo andirivieni. Non è una forma naturale per il teatro: a teatro le scene si giustappungono con un andamento rettilineo, dall'inizio alla fine. Come si fa a conferire naturalezza a ciò che naturalezza non ha? Per come la intendiamo comunemente, la naturalezza, a teatro è ad esempio quella del colloquio, ma questi sono personaggi che non possono colloquiare perché ognuno di loro è spesso immerso in una temporalità diversa da quella degli altri: una delle scene più complesse e interessanti è quella in cui il personaggio di Paolo Pierobon ha nove anni, quelli di Massimo Popolizio e Fabrizio Gifuni ne hanno tra i trenta e i quaranta, quello di De Francovich è morto da un pezzo ma ricompare in scena per suscitare una memoria negli altri due... È uno degli aspetti che mi hanno più colpito di questa drammaturgia: l'impossibilità di stare dentro un percorso segnato. Qui si tratta esattamente non di recitare un ruolo, bensì di abitare una zona narrativa che ha a che fare con un personaggio. È come se Henry, Emanuel, Mayer, Philip e tutti gli altri personaggi non esistessero in

scena per una loro psicologia o per un loro "vissuto", ma solo per comporre il mosaico della narrazione complessiva, alla quale danno il loro apporto sotto forma di discorsi diretti (pochi) e di visioni. Mi ricorda molto *Strano interludio* di Eugene O'Neill.

Ci sono però zone del testo in cui prende il sopravvento il realismo. Come muoversi in questo continuo sbalzo fra l'immedesimazione e la testimonianza?

Non si tratta di creare scenette dialogate interrotte da monologhi: sarebbe micidiale. E poi il rischio maggiore io lo avverterei nel potere che esercita su tutta questa storia l'immaginario cinematografico. Occorre navigare con molta attenzione, perché c'è il pericolo sempre in agguato di precipitare in certe atmosfere da Martin Scorsese o altri cineasti. In quel caso si perderebbe la ragion d'essere profondamente teatrale di questo materiale, che vive proprio dal suo mescolare i registri e le possibilità. Io credo che tutto il testo sia pervaso più che altro da una ricerca ritmica, che in certi punti rallenta (soprattutto all'inizio, quando in effetti i tempi dei personaggi sono più gradualmente), poi accelera e infine diventa vorticoso (l'ultima parte è una corsa impazzita). Questo fidarsi dei ritmi mi convince molto di più che andar dietro alla credibilità realistica di certi dialoghi.

Un'impresa difficile per gli attori!

"Difficoltà" è una parola sempre da prendere con le molle. Per me, caso mai, ci sono piacere e divertimento. Certo ci vuole molta attenzione da parte di tutti. Ci vogliono senza dubbio attori bravissimi e loro sono. Sono diversi, per età e per formazione, ma la qualità è straordinaria. Per tutti.

Cosa vediamo in scena?

La scena non può che essere neutra, così come i costumi che sono quasi delle tute. Ho voluto un costume che non parlasse di per sé, ma che facesse venir fuori le facce, fotografie in primo piano. Ritratti, primi piani, fotografie consegnate al pubblico. Niente di storico, anche perché sarebbe stato impossibile: con centocinquanta anni di delta temporale, avremmo dovuto rifare la storia del costume... sai che pedanteria...

Che tipo di fruizione consiglia al pubblico?

È un testo che ti lascia libero di distrarti, di ritornare all'attenzione, non ha dialoghi serrati, non pretende un contatto continuo con lo spettatore: suggerisce un approccio nel segno della libertà.

(a cura di Eleonora Vasta)