

Doriana Legge

L'ULTIMO SPETTACOLO.

LA *LEHMAN TRILOGY* DI MASSINI LETTA DA RONCONI

La *Lehman Trilogy* di Massini è l'ultimo spettacolo messo in scena da Ronconi nel 2015, mesi di repliche e un Teatro Grassi di Milano sempre esaurito. Poi una sera, prima dello spettacolo, arriva la notizia, sul palco sale l'intero cast, De Francovich prende la parola, forse qualcuno ancora non lo sa, ma Luca Ronconi è morto¹.

Lehman Trilogy è la storia dell'ascesa economica e del drammatico tracollo della Lehman Brothers. Eppure le vicende di questa famiglia e le sue contorsioni per l'egemonia capitalistica sono solo un pretesto, un tranello inflitto a chi legge con la presunzione della persona informata sui fatti. Perché dei Lehman e del crollo finanziario del 2008 in fondo sappiamo tutti. È una storia che ha modificato anche la nostra vita, ha inciso sulla nostra rabbia di cittadini consapevoli ma inermi.

Massini – sembra – non ha voluto parlare di questo, ma se ne è servito per mettere a fuoco altro, non la meta ma il percorso, quell'adattarsi al territorio che il primo Lehman ha assunto come strategia per la sopravvivenza. Bastano poche righe e l'autore lo svela subito. 11 settembre 1844, il primo dei Lehman, Henry, sbarca a New York per stabilirsi a Montgomery, in Alabama, è un ebreo ortodosso, arriva da un piccolo paese della Bavaria: «Where do you come from? / Rimpar.

¹ La morte di Luca Ronconi ha dato impulso a una serie di eventi, discussioni, pubblicazioni e ripensamenti sull'opera del regista. Tra le altre segnaliamo il più recente contributo di Claudio Longhi, *Per Luca Ronconi (1933-2015): quasi una «leçon de ténèbres»*, «Drammaturgia», Anno XII, n.s. 2, 2015; *Ronconi secondo Quadri*, a cura di Leonardo Mello, con un'introduzione di Maria Grazia Gregori, Roma, nuova Ubulibri, 2016; la mostra curata da Margherita Palli con Valentina Dellavia, *Luca Ronconi, il laboratorio delle idee* a Milano nelle due sedi del Museo Teatrale alla Scala e dei Laboratori dell'Ansaldo, e il volume di Italo Moscati, *Luca Ronconi. Un grande maestro negli anni dei guru*, Roma, Ediesse, 2016.

/ Rimpar? / Where is Rimpar? / Bayern. Germany. / And your name? / Heyum Lehmann. / I don't understand. Name? / Heyum... / What is Heyum? / My name is... Hey... Henry. / Henry ok... ok Henry Lehman welcome in America. And good luck».

Un innocente adattamento al territorio, quel nome «Heyum» che si americanizza in «Henry» segna l'inizio del vortice che scuoterà le fondamenta ebraiche della famiglia, fino a un irrimediabile epilogo. Henry («la testa») di lì a poco aprirà un piccolo emporio di tessuti, ad affiancarlo i due fratelli Emanuel («il braccio») e Mayer («la patata»). Sono loro a dipingere l'insegna «Lehman Brothers», scritta gialla su fondo nero, incorniciata. È il sottotesto dell'ascesa della famiglia che attraverserà indenne la guerra di Secessione, le due guerre mondiali e la crisi del 1929; guiderà i suoi interessi dal cotone, al caffè, dalla ferrovia al petrolio e poi alla Borsa. Molto più tardi, qualcosa andrà storto. Nel 2008 l'impero finanziario cadrà per una crisi economica più radicale, che ancora oggi infligge i suoi colpi.

Il testo di Massini è scandito in episodi, alcuni hanno titoli in *Yiddish* (in riferimento all'origine ebraica della famiglia), altri in tedesco (in ricordo delle origini europee), o in inglese (il segno dell'America come terra promessa). È quindi il *divenire* la linea guida per leggere la storia di una famiglia profondamente radicata nella cultura israelitica *ashkenazita* che, attraverso continui assestamenti, arriva ad alterare la propria identità ortodossa, fino a un ebraismo secolarizzato che si dichiara vicino al dio-capitalismo. Mentre per le morti dei primi Lehman si osservano giornate di lutto stretto e astensione dal lavoro, alla fine della storia, quando muore l'ultimo Lehman la banca non chiude più. Sono cambiati i tempi, i ritmi, e con loro i riti.

Il capitalismo americano è quindi solo uno dei fili di una trama priva di qualsiasi lettura inquinante da parte dell'autore, quando invece sarebbe stato molto semplice cadere nella rete di denuncia verso un modello capitalistico alla deriva.

Invece, il testo di Massini e la regia di Ronconi spingono a creare modelli alternativi di comprensione e stratificazione del giudizio da parte del lettore-spettatore, senza devalorizzare i personaggi, ma neppure riabilitandoli. I Lehman non sono solo il potente emblema del capitalismo americano, in un misto di lungimiranza e avidità, ma – quando privati della loro grandezza e investiti invece di uno spessore di umanità comune – raccontano la storia complessa di intere genera-

zioni. Non solo. Nell’“oggi” in cui il tracollo della Lehman Brothers ci proietta, il testo di Massini pesca invece dalla storia, illuminando il percorso dell’uomo globalizzato, spingendo oltre la dimensione dell’odierno.

È l’arte della memoria, di una drammaturgia oltre i generi, simile a una *colpo di rasoio* (se vogliamo dirla alla Moscato, riferendoci a quella pratica di scrittura che intreccia monologhi, dialoghi, alto e basso e ne fa un *pastiche*) inferto al presente del nostro vivere quotidiano. Le molte voci di fondo che si intrecciano nel testo di Massini, trasparenti in filigrana rispetto a quella che monologa, sovrascrivono una sorta di dialogo mascherato, che più avanti chiameremo *partitura* polifonica. È a questo coro implicito che è affidato il compito di farsi motore di una tessitura dialogica tra tragedia antica e epopea del contemporaneo.

Nel modo con cui padroneggia il linguaggio l’autore dimostra di essere quindi un poeta del nostro tempo che si colloca in una posizione privilegiata per indagare l’esistenza di ognuno attraverso una grande epopea familiare. Massini alterna poesia, dialoghi e tratteggi per descrivere la complessità dell’oggi usando tutte le forme possibili, spremendo la pagina, obbligandola a essere espressiva. Sono più di trecento queste pagine, necessarie per indagare il destino di tutta una collettività facendo leva sulla memoria individuale dei protagonisti.

Da Montgomery, in Alabama, l’approdo a New York per i fratelli Lehman è il passo necessario che ha il sapore di una discesa negli inferi. Qualche anno dopo è l’ora dei figli e del passaggio di testimone. Philip – primogenito del braccio-Emanuel – detterà il nuovo passo, rigoroso, metodico: «La gente normale, vede / usa i soldi solo per comprare. / Ma chi come noi ha una banca / usa i soldi / per comprare soldi / per vendere soldi... ed è con tutto questo / che noi / mi creda / mandiamo avanti il forno. / Mayer sorride. Emanuel fa lo stesso. / Come due fornai / che a un tratto / non sanno / cos’è il pane». Il terreno frana sotto i piedi dei capostipiti, è compiuta la lacerazione fra due tensioni opposte, le generazioni si allontanano, il filo teso si spezza sotto i colpi del capitalismo.

Qui non è tanto il dramma moderno di una famiglia “colpita dalla folgore”, quanto il dramma della dannazione, cioè della decadenza e del fallimento dell’uomo, sotto il complesso peso della sete di denaro e di potere. Hanno le sembianze di moderni Faust i nostri Lehman e replicano una caduta degli dei, contemporanei, in un mondo ridotto a

mercato. O forse la coscienza del limite e l'incapacità di accettarlo, li avvicina a degli Ulisse d'oggi, mossi tra l'apertura del desiderio e la chiusura del destino cui non si può sfuggire. È comunque letale l'esito delle vicende rappresentate, e indubbio che, a caratterizzarne la natura tragica, concorra un elemento di irreparabilità che percepiamo dalle prime pagine.

È per questo che la storia dei Lehman ha i caratteri di un mito che non tramonta, scandita dalle incidenze degli eventi funebri familiari, che si ripetono in un *refrain* intermittente. La successione delle morti nella famiglia Lehman segna pian piano la deriva di quei sacrosanti riti che era obbligo rispettare. Ora chi rimane è più vicino a una nuova fede e a un nuovo integralismo, ma capitalistico. L'autore decide quindi di sospendere la narrazione negli anni Settanta, quando muore l'ultimo dei Lehman: Bobbie.

Termina così questo pellegrinaggio attraverso la cultura occidentale, con una caduta degli dei contemporanea e con un epilogo che è ritorno alle origini. Dopo il crollo del 2008 i capostipiti della famiglia Lehman rientrano in scena, Henry, Mayer, Emanuel e suo figlio Philip, Bobbie e suo cugino Herbert, sono tutti in lutto, per una settimana non lavoreranno, faranno crescere la barba, reciteranno il *Qaddish*. È una sorta di seduta spiritica al contrario, dove tutti i Lehman si affidano alle antiche radici e alle pratiche religiose per sopportare una lacerazione insanabile col mondo dei vivi.

Eppure non c'è giudizio da parte di chi racconta, e non per compiacenza, ma per imparare meglio, per ottenere quell'effetto tanto caro a Ronconi di stratificare la ricezione di chi legge e di chi guarda:

Io prendo il testo per quello che è. 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 tu 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 giudizio².

E Massini ha il dono della lingua che gli consente questa continua rarefazione del significato in un esercizio di scrittura che ha i tratti

² Stefano Massini, Luca Ronconi, *Lehman Trilogy. Programma di Sala*, Piccolo Teatro, Milano 2015, pp. 9-10.

dell'innocenza, ma sapiente. Massini è un portatore sano di una drammaturgia teatrale nella quale la narrazione corre le vie di toni saggistici intrecciandoli a quelli storici, con pochi dialoghi diretti e una lunga didascalia: il risultato è quello di una narrazione polifonica.

Anatomia della scrittura

A partire dalle considerazioni su questi addentellati drammaturgici non stupisce come *Lehman Trilogy* sia diventata l'approdo finale di Luca Ronconi. Un ultimo spettacolo che protegge il carattere di lettura narrativa tanto caro al regista: «Di questo testo – scrive Ronconi – mi ha appassionato la varietà dei registri linguistici: il saggio, il romanzo, il racconto onirico si alternano seguendo l'impaginazione di una sceneggiatura cinematografica».

Forse è ancora troppo presto per alcune di queste considerazioni sul regista, il peso di una lettura storica ha bisogno di quella distanza che rende più responsabili i giudizi. Ma se a pieno titolo possiamo collocare Ronconi tra i grandi registi narratori del secolo scorso – e dei primi anni del nuovo – il lavoro per la *Lehman Trilogy* è la conferma finale, ma lo è soprattutto se si guarda lo spettacolo così come si leggerebbe il testo. La lettura cura le pause, i ritmi, quelli propri e quelli di chi scrive, è il prezioso momento della riflessione e quello altrettanto legittimo della fantasia. Ma quella di Ronconi non è un'*autopsia* del testo (non lo è stata mai neanche con i classici), piuttosto uno studio anatomico sull'opera, perché le parole sono vive, hanno un senso logico che si realizza oltre il puro significato. I livelli si stratificano, e la “drammaturgia scenica” va oltre il testo³, ma è sempre affidata a

³ Pensiamo all'opera lirica e alle “libertà” di Ronconi. Prendiamo *Il viaggio a Reims* di Rossini, del 1984, dove il regista tematizza l'evento mediatico creato attorno a queste rappresentazioni e all'evento storico stesso, ma lo fa ironicamente. In scena schermi televisivi, giornalisti, microfoni a giraffa, e soluzioni post-moderne per invitare il pubblico ad assistere allo spettacolo sia all'interno che all'esterno del teatro. Nel 1992 l'allestimento venne ripreso con la direzione di Abbado, a Pesaro e a Ferrara in occasione delle celebrazioni del bicentenario della nascita di Rossini; aveva ancora del mordente, ma qualche anno dopo nell'estate del 1999 era impensabile celebrare ancora il ritorno di un'opera dopo quasi vent'anni dalla ripresa. Cfr. Philip Gosset, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Milano,

progettualità e intenzionalità di stratificare il significato. Ronconi ha voluto rompere quel meccanismo con cui gli spettatori-lettori cercano di riflettere sul momento della trama come sintassi di un certo modo di esprimere la propria comprensione del mondo. Ronconi manomette questo processo di sopravvivenza che segue l'ostinata insistenza a ricavare un senso dalla vita e dal mondo che ci circonda. La trama non è il segreto della narrazione per cui essere grati.

Il teatro diventa così un gioco di pazienza, una sequenza instancabile di costruzione e diroccamenti che mostra la vanità delle imprese umane, di una loro logica narrativa e le contraddizioni del tempo scenico. L'equilibrio con cui Ronconi sa reggersi tra le sue impennate selvatiche da una parte e le lucide riflessioni dall'altra offre una soluzione anche allo spettatore: camminare con occhi ben aperti, ma con piedi scalzi.

Il piacere del testo

È un po' quel che avviene in tutti i giochi di abilità, la conoscenza delle regole e la capacità di prevedere lo svolgimento successivo rendono il gioco più interessante. Il piacere della sorpresa si lega a quello del riconoscimento, il lettore-spettatore non vuole essere semplicemente stupito, vuole trovare conferma delle sue aspettative, vuole che le sue conoscenze e la sua abilità siano riconosciute e premiate. Così accade allo spettatore ronconiano, che segue il filo dei lavori del regista e approda all'ultimo spettacolo conscio di poterne afferrare i riferimenti pescando nel passato.

Al piacere del riconoscimento si aggiunge l'utilità ermeneutica, se è vero che l'interpretazione della rete testuale tra passato e presente può rivelarsi fondamentale per l'interpretazione dell'opera, questo accade solo se va oltre il riconoscimento puro e semplice dei fenomeni intertestuali. Altrimenti non saremmo poi lontani dal semplice catalogo delle fonti. Non basta individuare una presenza, bisogna interrogarsi sulla sua ragione e funzione: solo così otteniamo una chiave d'accesso

privilegiata per entrare nei meccanismi costitutivi dell'opera di Ronconi. Nel caso del regista è poi lecito parlare di una doppia rete di rimandi, perché è fatta anche dei testi che in lui si sono sedimentati, da quelli delle prime onnivore letture da bambino⁴ a quelle più complesse ma sempre gioiose e infantili della maturità.

È ancora questa effervescenza che lo fa avvicinare al testo di Massini, tenendo presente tutti quelli che lo hanno preceduto. Partire dall'analisi dei riferimenti per Ronconi significa partire dall'interno, superare la dura epidermide del testo per arrivare a una conoscenza quasi genetica – che ricalca il movimento formativo della narrazione, cioè l'atto compositivo stesso.

Per me il testo è un vincolo, ma senza quel vincolo non mi sentirei libero. Il problema non è il rispetto dei significati del testo. Meno che meno voglio essere l'esecutore testamentario dell'autore. Voglio piuttosto andare a cercare o inventarmi – quando è possibile – la forma peculiare di quella struttura, di quello schema drammaturgico. Perché non esiste il testo: esistono tante possibilità, diverse l'una dall'altra, di leggere e allestire quel testo. Il teatro è uno sguardo che si dà, ma anche uno sguardo che si sollecita, quando si sollecita la libertà dello spettatore⁵.

A segnare la vicinanza tra i due artisti, la risposta di Massini:

In una secolare cultura razionale come la nostra, in cui la parola è pressoché vertice dell'attività intellettuale, risulta difficile accettare l'idea che trascrivere le sole battute di un dialogo reale non sarà mai sufficiente a raccontare quel dialogo nella sua effettiva portata di scambio e confronto. Il teatro di ricerca degli anni '70-'80 ha rivoluzionato il linguaggio teatrale scoprendo la centralità del corpo e del movimento come vettore significante, ma si è ingenerata per ragioni complesse una profonda frattura di incomunicabilità fra gli esiti di questa ottima ricerca (che poi ha confluìto nel teatro-danza) ed una drammaturgia che restava

⁴ In un'intervista a cura di Dacia Maraini (pubblicata in Franco Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino, Einaudi, 1973) Ronconi racconta di un'infanzia «atona, senza emozioni», passata per lo più insieme a sua madre, pochi amici, attirato dal collezionismo per puro piacere di classificare, e cullato dalla compagnia di una ricca biblioteca materna, dove fagocitare classici greci e romani, quelli dell'Ottocento europeo e molti altri. Non capire tanto la trama, o forse non ricordarla affatto, eppure essere attratto dai meccanismi narrativi, i fili sottili, la struttura e le geografie mentali di chi scrive.

⁵ *Ronconi dixit*, «Mimesis Journal», 4, 1, 2015, p. 6.

idealmente ancorata ad un tipo di teatro esclusivamente di parola e incapace di confrontarsi con tutto ciò che non fosse battuta. La mia sensazione è che prima di consegnare agli interpreti un dialogo inteso come griglia di battute, sia determinante animare un utero, un involucro ambientale in cui l'attore esista innanzitutto come corpo in movimento, come materia emotiva (dunque fisica), le cui parole (suono di un corpo in un dato spazio) abbiano legittimità di esistere come evoluzione e conseguenza di quello stesso ambiente⁶.

La nuova parola ha senso perché esistono altre parole già dette alle quali si rapporta, non esiste una parola vergine, ma esiste la parola che è incrocio di superfici, dialogo tra scritture, processo di rielaborazione attraverso cui si rinnova e diventa propria. Qualsiasi opera non è concepibile e riconoscibile al di fuori di questo sistema. Ronconi cerca nel pubblico la disponibilità alla lettura. Il teatro e la letteratura diventano un sistema complesso che non è dato solo dalla somma delle singole opere che lo compongono, ma dalle loro relazioni reciproche. Le scritture del passato sono allo stesso tempo un ostacolo da superare e un aiuto di cui non si può fare a meno⁷. Tra questi due estremi – la necessità della ripresa e la necessità di liberarsi della ripresa – si può collocare ogni creazione di Ronconi.

Pensiamo ancora alla tradizione letteraria e al più famoso *Orlando furioso*, a quel gusto per la funambolica macchina teatrale che è stata considerata un po' la prima caratteristica dell'estetica ronconiana. Le possibilità sceniche erano in quel caso parte di un gusto per le macchine teatrali mai nascosto, ma successivamente – anche dove il performativo sembrava prevalere sulla parola – è stata sempre la lettura al centro dell'analisi di Ronconi.

⁶ Stefano Massini, *La didascalia fra autore e attore*, «Prove di Drammaturgia», CIMES/DAMS Università di Bologna, settembre 2006.

⁷ Il rapporto con *Le Baccanti* di Euripide ad esempio: una prima volta in tedesco al Burgtheater di Vienna nel 1973, dove l'idea generale era quella di un viaggio nel tempo, attraverso le varie forme di teatralità che la figura di Dioniso ha assunto col passare dei secoli. Poi nel 1977, quando Ronconi dirige il laboratorio di Prato, riprende il testo in un modo radicalmente diverso, e affida l'interpretazione a una sola attrice, Marisa Fabbri, per un pubblico limitato, 24 persone a serata. In questo caso Ronconi esplora il confronto tra Dioniso e Penteo, tra il divino e l'umano. Poi nel 2002 la messa in scena di Siracusa (ripresa nel 2004 al Piccolo di Milano), dove sono labili i confini tra tragico e comico, peraltro mai nascosti dai testi classici, e il comico diventa una parte che realizza la tragedia.

La messinscena dell'*Orlando furioso* il 4 luglio del 1969 a Spoleto, nella Chiesa di San Niccolò ha cambiato il modo di fare spettacolo, o piuttosto di vederlo. Una delle più clamorose epifanie, un successo che ha contagiato Europa e Stati Uniti; Ronconi è definito il «direttore della festa», perché di festa si trattava, collettiva e gioiosa, arte e cultura reinventati in uno spazio comune. La rimozione di qualsiasi barriera tra attori e pubblico (che non l'ha inventata di certo Ronconi), i carrelli mobili che si muovono durante lo spettacolo sciolgono il pubblico verso la libera circolazione e lo obbligano alla scelta del dove e quando guardare. È l'anarchia dello sguardo – dove ognuno cerca il proprio angolo di visuale e costruisce l'esperienza individuale della performance – è il trionfo della simultaneità.

Nell'*Orlando* si mettono in mostra gli effetti della macchina teatrale, che assume anche una funzione poetica: toglie il bavaglio all'immaginazione dello spettatore, ne scandisce il ritmo e ne destruttura i processi ricettivi. Ronconi ci mostra i diversi livelli della lettura del testo di Ariosto come se la polifonia dello spettacolo rispecchiasse il meccanismo narrativo del poema, dove le storie si intrecciano e rincorrono. Con *Orlando* (ma anche ne *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus), Ronconi aggredisce lo spettatore nella sua parte più vulnerabile, quella di direzionare a piacimento lo sguardo o, all'estremo, scegliere di non guardare affatto.

Seppure in maniera diversa l'effetto della simultaneità accompagna molte delle opere di Ronconi e non è svanito ancora nella *Lehman Trilogy*, solo proposto con altre intenzioni. È sempre una questione di scelta e mai di obblighi, sembra dirci Ronconi. Il regista ci fa capire come ci sia un tipo di simultaneità che è efficace anche quando lo spettacolo tiene inchiodati alla sedia, senza la possibilità di muoversi che era propria dell'*Orlando*.

Nell'ultimo spettacolo la simultaneità è nella scelta libera dello spettatore ed efficace per la presenza di grandi attori – tra tutti Massimo De Francovich (Henry), Fabrizio Gifuni (Emanuel), Massimo Popolizio (Mayer), Paolo Pierobon (Philip)⁸ – quelli capaci di creare non

⁸ E ancora: Martin Ilunga Chishimba (Testatonda Deggo); Fabrizio Falco (Solomon Paprinskij); Raffaele Esposito (Davidson, Pete Peterson); Denis Fasolo (Archibald, Lewis Glucksman); Roberto Zibetti (Herbert Lehman); Fausto Cabra (Robert Lehman); Francesca Ciocchetti (Carrie Lauer, Ruth Lamar, Ruth Owen, Lee Anz Lynn); Laila Maria Fernandez (Signora Goldman).

tanto un movimento d'orchestra, ma una polifonia che ragiona sulle diverse altezze sonore. Questo cast di altissimo livello si è fatto *ensemble* polifonico ed è riuscito a stratificare le voci e la lettura in modo da sovrascrivere i significati.

Infatti i personaggi di Massini si muovono a strappi, tra crampi e sobbalzi, alcuni sono convulsi e parlano a precipizio, altri sono incalzati dal testo.

La furia delle parole si placa solo con l'incidenza degli eventi funebri, e poi nella scena finale, quando con la morte dell'ultimo Lehman passa davanti a tutti l'immagine di una figura con il lungo mantello nero, è l'epilogo.

Inutile sforzarsi, e non vedere che lì, tra i mormorii finali e i volti composti di quegli anziani dalle barbe bianche, ci sia anche il congedo del regista.

Il bianco

Eppure in questa atmosfera funebre Ronconi sceglie il bianco, diceva: «voglio uno spazio bianco, vuoto, con le scritte», ma è un bianco asfittico, da corsia d'ospedale. Il regista crea una filigrana di archetipo alla storia dei Lehman, e fa immergere gli attori in un clima assorto, ghiacciato, lontano dal tempo, in un'astrattezza che è guidata da un orologio che troneggia alle spalle degli attori, ma che mai cambia tempo. Come se la scena fosse una pagina bianca dove il regista trova la variazione pescando nella tavola di impasti pittorico-testuali di Massini. Il luogo in cui gli attori si muovono sembra non esistere realmente, i personaggi sono bestie braccate, e alla fine, quando nella scena finale si ritrovano insieme, recitano il ripensamento del loro mito, immersi in una sorta di straniamento onirico.

L'identità monolitica dei personaggi, dichiarata dagli appellativi che Massini dà a Emanuel-il braccio, Henry-la testa, Mayer-la patata, infatti, si dissolve in scena, dove gli attori parlano in terza persona, e l'idea di battuta esce dalla sua forma chiusa e viene travolta nel flusso degli eventi della Storia.

I personaggi sono tutti immersi nel vortice del loro mito ormai decadente, qui Ronconi è di nuovo conteso tra il fascino indubbio che per lui emana dalla figura dell'attore in una visione epico-eroica dei prota-

gonisti, e il lavoro d'insieme come interazione di componenti diverse per la creazione di una *partitura*.

Partitura

Le voci di Massini si intrecciano in una relazione per la quale possiamo proporre la definizione di *partitura*. In effetti la narrazione dei Lehman è strutturata secondo una misura che recupera e utilizza come sua caratteristica compositiva e come proprietà formale di base il valore propriamente ritmico della musica. Viene così introdotto di nuovo, ma per una via diversa e attraverso un processo di intensa rivitalizzazione, quel legame con la musicalità, che a sua volta contribuisce a annodare insieme la scrittura di Massini con i ritmi del regista. Ronconi amava dire che «il pensiero si trasmette attraverso il modo in cui costruisci la battuta, non per qualche strana capacità telepatica». E questa articolazione per Ronconi è particolarmente ritmica, dilatata, sfiora i confini dell'irrazionale, è di certo lontana da ogni spontaneismo (per questo si è parlato di recitazione ronconiana, con tutti i giudizi di merito che ne sono derivati⁹). L'effetto è che anche da seduti, sulla poltrona, si sobbalza. E non serve necessariamente l'andatura da festa ariostesca per farlo.

Pensiamo ancora alla *Lehman Trilogy* e alla scrittura di Massini fatta di colpi di scena, ritmi ossessivi o più distesi, a oggi leggendola viene in mente la performance di strada del *beat-box*, quella pratica dove la voce e la bocca sono vicine al riprodurre le cadenze percussive di sessioni ritmiche. Lo spettacolo non è più una questione di parole, ma piuttosto il risultato di tutti i ritmi prodotti.

Una frequentazione della scrittura di Massini mostra come il ritmo sia il sale essenziale; ma soprattutto come i suoi testi drammatici tengano sempre conto dei tempi musicali. Pensiamo ai colpi di pistola degli agenti di borsa, che scandiscono ritmicamente il giovedì nero del 24 ottobre 1929 a Wall Street, e prendiamo il respiro su quei segni grafici

⁹ «Io non credo che Ronconi abbia fondato un metodo, come del resto lui stesso precisava in ogni occasione possibile. Aveva soltanto affinato all'inverosimile la sua capacità di lettura delle parole (e delle persone) e cercava di trasferire, artigianalmente, la propria consapevolezza, il proprio sguardo agli attori», in Benedetto Sicca, *Appoggiature*, «Mimesis Journal», 4, 1, 2015, pp. 7-16.

(linee di poetica visiva che spezzano la pagina) dove inciampa la lettura, pause di semiminima che Massini ci concede, per riprendere fiato.

L'azione si svolge su un ring, e l'autore è abile a far risuonare il *gong* nei momenti in cui il dramma si sta facendo più effervescente, incontrollabile. I grappoli di dialoghi diventano piccole mine di una *partitura*, incrostazioni che resistono ad andar via. La regia di Ronconi fa vedere queste parole nell'illusione di ascoltare una lunga canzone.

Massini decide di sospendere la narrazione quando negli anni settanta muore Bobbie senza lasciare discendenti, e lo fa per esaltare il disgregamento di una famiglia, ma senza nascondere il filo di rimpianto nel mostrarci quel consorzio di trapassati. Ci sono tutti attorno a quel tavolo di cristallo, sei uomini anziani: Henry, Emanuel, Mayer, Philip, Bobbie, Herbert – qualcuno sospira, uno ride, l'altro fa una smorfia. Le loro singole voci raccontano attraverso la memoria individuale un'esperienza collettiva. Poi la caduta del mito, è il 2008, sono i nostri giorni.

Galleggia l'idea dominante che dietro la storia di Lehman ci sia la nostra storia, le nostre auto, i nostri viaggi, gli interessi, i nostri blue-jeans, Marlon Brando e tutto il cinema di Hollywood. Nell'ultimo spettacolo che Luca Ronconi decide di mostrarci c'è la storia di un fallimento, il passaggio da un mondo epico a un altro romanzesco, c'è in fondo tutta l'inclemenza del nostro continuo cadere.