

# *Linguae &*

*Rivista di lingue e culture moderne*

2  
2018

---

Nota sugli Autori	7
Roberta Mullini	9
Nota editoriale	
James Krasner	11
Torture, Literature, and History in Arthur Conan Doyle's "The Leather Funnel"	
Jan Marten Ivo Klaver	23
Reporting the Death of Charles Kingsley: The Early Biographical Reaction in Newspapers and Magazines	
Luca Renzi	39
A proposito di alcuni scrittori dell'Alto Adige e non: Joseph Zoderer, Sabine Gruber, Francesca Melandri	
Andrea Carnevali	57
Dialogo intorno alle immagini di Bruno Mangiaterra	
Angela Daiana Langone	83
Brevi riflessioni sull'uso della letteratura nella didattica della lingua araba	

---

*Linguae &* – 2/2018

<http://www.leonline.it/linguae/> - Online ISSN 1724-8698 - Print ISSN 2281-8952

Cristina Solimando	99
Web-Arabic as Lingua Franca (WALF): Variation and Standard in Teaching Arabic as Foreign Language (TAFL)	
Francesco Saverio Sani	113
Va in scena il crack finanziario. La crisi economica del 2008 nella drammaturgia inglese e italiana	
Cristina Pezzolesi	133
Polifonia, uso ironico del linguaggio e ‘poetica della relazione’ nella poesia di Benjamin Zephaniah	
RECENSIONI	153

In base alla classificazione dell’ANVUR, *Linguae &* è collocata  
nella classe A per tutti i settori dell’Area 10.

---

Questo fascicolo di *Linguae &* è finanziato con fondi di docenti afferenti  
al Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali,  
dell’Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

Francesco Saverio Sani

Macerata

# Va in scena il crack finanziario. La crisi economica del 2008 nella drammaturgia inglese e italiana

DOI: <https://doi.org/10.7358/ling-2018-002-sani>

[vaserio7@gmail.com](mailto:vaserio7@gmail.com)

---

## 1. INTRODUZIONE

Il presente articolo si pone l'obiettivo di analizzare la messa a tema delle strutture economiche in alcune opere del teatro inglese ed italiano contemporaneo, prestando particolare attenzione alle interpretazioni drammaturgiche della crisi finanziaria del 2008. Prenderemo in considerazione dapprima *The Power of Yes* di David Hare (2009) e successivamente *Enron* di Lucy Prebble ([2012] 2016) per il contesto britannico, mentre per quello italiano *Lehman Trilogy* di Stefano Massini (2014).

Perché interessarsi all'analisi delle strutture economiche in letteratura? Come scrive Antonio Gramsci:

Se il concetto di struttura viene concepito 'speculativamente', certo esso diventa un 'dio ascoso'; ma appunto esso non deve essere concepito speculativamente, ma storicamente, come l'insieme dei rapporti sociali in cui gli uomini reali si muovono e operano, come un insieme di condizioni oggettive che possono e debbono essere studiate coi metodi della 'filologia'<sup>1</sup> e non della 'speculazione'. (1975, vol. II, 1226)

---

<sup>1</sup> Il concetto di *filologia* nell'opera di Gramsci va inteso come "l'espressione metodologica dell'importanza dei fatti particolari intesi come 'individualità' definite e precisate" (Gramsci 1975, vol. II, 856), cioè un metodo di analisi che tiene in considerazione tutti i fattori materiali e culturali che definiscono il contesto nel quale un soggetto si trova ad operare e le problematiche con le quali questo deve confrontarsi (cfr. *ibid.*, vol. II, 856-57).

Così l'analisi del fattore economico porta a considerare "people as both producers and consumers, workers and wanters; as both biological and cultural, both emotional and rational, at once social and self-interested" (Gagnier and Dupré 1999, 343). Nello spazio della letteratura, questa attenzione a definire *in toto* il contesto con il quale il soggetto interagisce permette la realizzazione di una catarsi che sia, riprendendo una definizione data da Umberto Eco ne *Il superuomo di massa*, "problematica": che "scioglie il nodo della trama ma non concilia lo spettatore con se stesso" (2001, 9-10). Nel teatro tale potenziale trova un alleato nel coinvolgimento attivo peculiare della scrittura drammatica, che "de-naturalizes our mode of spectatorship and forces us to make conscious decisions about it. [...] Hence, when you see a play, the literary fact of what is happening [...] does not exhaust the meaning of the experience; everything seems additionally charged with significance" (Rebellato 2009, 83-84).

La contestualizzazione del conflitto narrativo/drammatico in termini 'filologici' (*supra*, n. 1) assume un rilievo particolare rispetto alla tendenza del nostro sistema economico, il neocapitalismo, ad incentivare lo sviluppo dell'individualità e del culto del sé da integrare nel meccanismo di produzione e consumo (Lazzarato 2012; Haiven 2014). Al "pathological and limitless collapsing of all social values into and under the ruthless quantitative measure of economic value" (Haiven 2014, 183) si contrappone un metodo di tematizzazione dell'individuo nel quale questo è considerato nella sua globalità e nel suo ruolo come membro attivo della società.

Le tre pièce prese in esame possiedono la comune caratteristica di associare un'attenta analisi delle strutture socio-economiche che hanno portato alla crisi finanziaria alle riflessioni personali di ogni autore, rispondendo compiutamente all'istanza di tematizzazione letteraria dell'economia presentata. Ciononostante, i tre lavori si collocano in tradizioni teatrali profondamente diverse. Le due opere inglesi in una cultura teatrale tradizionalmente basata sulla drammaturgia, dove tuttavia la divisione tra teatro istituzionale e sperimentale, tra messa in scena, "New Work", e creazione letteraria, "New Writing", è andata assottigliandosi (Haydon 2013, 98), permettendo lo sviluppo di una varietà di linguaggi drammaturgici capaci di "activate the trigger of thought and response, to foster a higher level of perception and involvement" (Angelaki 2013, 75). *Lehman Trilogy* appartiene, invece, a quella italiana, dove l'assenza di una tradizione drammaturgica nel secondo Novecento (Bernard 2004) ha portato, come lamenta uno dei grandi interpreti della produzione italiana di *Lehman Trilogy*, Massimo de Francovich, alla generale

assenza di una vera drammaturgia nazionale nella contemporaneità (Lo Gatto 2016). Nelle conclusioni tratteremo un paragone tra i tre testi mettendo in evidenza il loro rapporto con le rispettive tradizioni teatrali.

## 2. *THE POWER OF YES*: RESPONSABILITÀ DELLA CRISI E METATEATRALITÀ

Oltre che per il forte impegno civile, David Hare si è sempre distinto tra i drammaturghi inglesi contemporanei per la sua straordinaria capacità di presentare problematiche sociali complesse in modo chiaro e diretto, riuscendo, nondimeno, a preservare la complessità e la contraddittorietà del *modus operandi* dei personaggi da lui chiamati in scena. Il punto nevralgico della sua drammaturgia è la contrapposizione tra la critica delle ingiustizie sociali operate a vari livelli e il disappunto verso le forme più scialbe e autoreferenziali di opposizione ad esse: “L’idealismo non basta per cambiare la società” (Bertinetti 2003, 183). Dove l’idealismo è insufficiente, può invece influire la coscienza delle dinamiche alla base di questa. Il compito del drammaturgo è portare il suo pubblico a sviluppare tale coscienza. Su questa linea si pone l’opera che andiamo ad analizzare, *The Power of Yes*.

Lo spettacolo è un *verbatim*, ovvero un particolare tipo di *docudrama* basato sulla riproposizione del contenuto di una serie di interviste solo minimamente rielaborate in forma drammatica, al fine di fornire un resoconto diretto degli eventi messi a tema (Haydon 2013, 41-43). In questo caso, il materiale alla base dello spettacolo deriva dalle interviste condotte da Hare a molti dei principali esponenti del mondo della finanza inglese e internazionale sulle ragioni della crisi del 2008. Il dramma, che esordisce al Lyttelton Auditorium del National Theatre di Londra il 29 settembre del 2009 (Hare 2009), sarà contraddistinto dal rifiuto del minimo pathos drammatico e dalla vocazione documentaristica, entrambi causa di disappunto da parte della critica<sup>2</sup>. È nostra intenzione analizzare in che modo l’autore impieghi questi

---

<sup>2</sup> Ad esempio, lamenta Paul Taylor sulle colonne dell’*Independent*: “my dream Hare drama on this issue would view the crisis from the single vantage point of that vertiginous week in Washington during which America had to reinvent itself as a socialist country. [...] Instead, he’s given us a sort of Everything You Wanted to Know About the Credit Church, But Were Afraid to Ask” (2009).

due elementi, quali siano gli effetti da essi prodotti e quali spunti di riflessione vengano mediati dalla pièce nella sua particolare forma drammatica.

### 2.1. La tematizzazione 'epica' della crisi

*The Power of Yes* è uno spettacolo metateatrale nei termini del teatro epico brechtiano<sup>3</sup>. La scena si apre su di un palcoscenico vuoto sul quale, poi, appaiono tutti i personaggi, insieme; primo fra questi è *The Author*, personificazione scenica di Hare, che, rivolgendosi direttamente al pubblico, afferma: "This isn't a play. It's a story. [...] And what a story! How capitalism came to a grinding halt" (Hare 2009, 3). Da qui, la controparte scenica dell'autore inizierà una serie di dialoghi con molti dei protagonisti del mondo della finanza. La scena rimarrà, dall'esordio alla conclusione, uno spazio vuoto, i personaggi saranno sul palco fin dall'inizio, e l'azione si limiterà al dialogo, senza particolari evoluzioni narrative; l'unico elemento che donerà colore all'altrimenti statica sequenza di dialoghi è l'approfondita caratterizzazione della gestualità e degli atteggiamenti di ogni personaggio, che consente di evidenziarne subito i tratti distintivi. Sarà così esposto, nelle nove scene del dramma, il contenuto delle varie interviste di Hare alle controparti reali dei personaggi chiamati in causa. A una di questi, Masa Serdarevic, figura di spicco della Lehman Brothers, è affidato il ruolo di guidare il nostro protagonista nella sua indagine. Ella avrà cura di presentare i vari personaggi con i quali *Author* si troverà a dialogare e chiarire l'insieme di vocaboli e nozioni tecniche pertinenti al mondo della finanza altrimenti incomprensibili a un non specialista.

È così spiegato come la crisi sia stata causata dall'eccessiva fiducia riposta nelle formule di previsione del rischio, dalla svalutazione della produzione economica 'reale' a favore di sistemi di compravendita di valori fittizi come il debito, personale o pubblico, e dalla quasi totale assenza di regolazioni nel sistema bancario. Al posto di un'evoluzione nell'azione drammatica, ci viene proposta una lunga e puntuale spiegazione del concatenamento di fenomeni che hanno causato la crisi finanziaria; al posto di personaggi con un'evoluzione psicologica, la caratterizzazione di un ambiente sociale, quello della

---

<sup>3</sup> Ovvero un metodo di rappresentazione teatrale che privilegia il coinvolgimento razionale e critico rispetto a quello emotivo. Ciò si attua attraverso la costante riproposizione della natura artificiale della rappresentazione: ribadire che ci si trova in un teatro davanti a degli attori che recitano (Brecht [1962] 2001, 25-32).

borsa, del suo rapporto con il resto della società e della sua percezione da parte di essa. I dialoghi sono volontariamente privi di tensione drammatica, avvalorando, sotto questo punto di vista, l'opinione della critica (*supra*, n. 2); per darne un esempio, citiamo questa battuta di Harry Lovelock, nella quale viene illustrato il processo di adattamento al mondo della nuova finanza del mercato edilizio:

LOVELOCK: They were essentially mutual saving societies which existed to help people buy houses. They served a social purpose. They were careful, they were frugal and they grew. Then one day the City comes along, it looks at the Halifax with its twelve million customers or whatever and it says 'My God! What a great list of people'. And they think: What a shame that under building society rules you can't disclose that list, you can't sell them any other products like pensions or life insurance. So everyone thinks, hey, why don't we turn this building society into a bank and then we can sell customers all sorts of things, and we can grow exponentially.

As it happens I was working for the Bradford and Bingley, which was run by a group of very decent, very sound Yorkshiremen, who all said, 'We want to go on doing what we're doing. We want to lend money to people to help them buy houses'. But at the annual general meeting, some member put down a resolution saying 'Let's be a bank'. The board were left with no option but to obey. (34-35)

Questo è il tono generale dello spettacolo. Il funzionamento delle dinamiche che hanno portato alla crisi è esposto in modo chiaro e lineare, con un registro linguistico comprensibile ed informale (si noti, ad esempio, l'uso ricorrente di citazioni dirette nel discorso di Lovelock). Ora, al fine di analizzare al meglio gli effetti e le implicazioni dell'opera, indirizziamo la nostra attenzione verso Author e la sua percezione delle vicende ricostruite.

## 2.2. *Chi parla a chi?*

Peculiarità di questo *verbatim* è la centralità riservata alla controparte scenica dell'autore. Author è un intermediario tra il pubblico e i vari personaggi chiamati in causa da Masa per lui. Questi ultimi rivolgono a lui le proprie spiegazioni e sono perfettamente coscienti che le proprie dichiarazioni verranno utilizzate per creare un dramma teatrale. *Ipsa facto*, Hare non si limita a far ripetere ad alta voce agli attori la documentazione raccolta, bensì ci presenta queste informazioni attraverso il filtro della percezione che ne ha la sua personificazione scenica. Come si articola questa percezione?

Author chiede al resto dei personaggi di raccontargli la storia; poco dopo Masa gli domanda “There are two things you have to understand about banking. It’s about leverage and it’s about risk. [...] Do you have any idea what I’m talking about?”, egli risponde “Not yet. I’m hoping to” (7). Author vuole capire cosa è successo; prospettiva molto simile a quella del suo pubblico, che va a teatro per vedere uno spettacolo sulla crisi e, magari, farsi un’idea in proposito. A più riprese Masa gli domanda se ha capito tutto o se ha bisogno di prendersi una pausa prima di procedere<sup>4</sup>. Il nostro protagonista è sempre mosso da curiosità o da indignazione quando pone delle domande a Masa o agli altri interlocutori<sup>5</sup>. C’è un percepibile coinvolgimento emotivo: Author non è un regolatore onnisciente che ci illustra gli eventi. Se Hare presenta i fatti attraverso un’esposizione pragmatica e organica, permettendoci di comprenderli al meglio, la prospettiva di partenza rimane quella dell’uomo comune che ha assistito al collasso del sistema finanziario, ne ha subito gli effetti e non ha i mezzi per capire cosa sia successo. Ad essere messo in scena è l’uomo medio davanti alla tragedia della finanza.

### 2.3. *La meta-tragedia*

Le vicende che hanno portato alla crisi sono spesso equiparate a una tragedia greca o shakespeariana: nel primo atto uno dei personaggi, Chair of the Mortgage Lender, osserva che “If [this story] is a play, it’s a Greek tragedy” (5); inoltre, l’evoluzione degli eventi viene paragonata da diversi personaggi a quella di una tragedia shakespeariana nelle scene sette e otto: “DAVIES. You have a nervous period, as in Shakespeare, when nobody knows what’s going to happen. AUTHOR. Yes. That’s always Act Three” (50); “DAVIES. And so there it is. We reach Act Five” (56).

Tuttavia, la struttura dello spettacolo non coincide perfettamente con il tipo di evoluzione delineato dai personaggi in queste battute. L’opera ha una struttura meta-teatrale e brechtiana: in scena non vediamo una tragedia

---

<sup>4</sup> “MASA. How are you getting on? AUTHOR. I’m fine. Really. I am. I’m fine” (22); “MASA. All right, you OK? AUTHOR. I’m fine. Masa. Any questions?” (40); “MASA. All right, how are you doing? AUTHOR. I’m holding in there” (49).

<sup>5</sup> “AUTHOR. Is it really possible that in Iceland bankers are 5 per cent cleverer than bankers in the rest of the world?” (29); “AUTHOR. Am I going mad? [...] He nearly destroyed the British economy. I’ve tried for three months, I’ve really tried, not to get angry. But what possible defence can Fred Goodwin have?” (60).

sulla finanza, ma un autore che ci riferisce dell'avvenuta tragedia e della sua intenzione di scriverne in proposito; non c'è un eroe tragico posto al centro dell'universo drammatico, ma un uomo comune che cerca di comprendere le motivazioni della crisi. Invece di una catarsi derivante dallo scioglimento dell'intreccio narrativo del dramma, si assiste a un dettagliato resoconto degli eventi utile a comprenderli. Laddove l'evento tragico, cioè la crisi finanziaria, è posto al centro dello spettacolo, l'esposizione dei fatti impedisce ogni coinvolgimento emotivo con i protagonisti e incoraggia, per converso, la riflessione critica sugli eventi.

La conclusione di Hare, come si evince dalle parole della Financial journalist, è che la responsabilità della crisi non sia da attribuire unicamente agli agenti della finanza, la cui morbosa ossessione per il successo economico viene comunque rimarcata, ma anche alle scarse regolamentazioni del mercato finanziario applicate nel Regno Unito e in tutto l'Occidente e alla generale fiducia nella capacità di creare ricchezza del sistema finanziario (57-63). La pièce si chiude con un colloquio tra Hare e il miliardario ungherese Soros. La controparte scenica dell'uomo d'affari ridimensionerà la portata del crack economico, affermando che le conseguenze della crisi saranno un rafforzamento delle economie emergenti, Cina e Russia, che non apporterà particolari cambiamenti al vigente sistema finanziario dell'Occidente. Ed è proprio attraverso il personaggio di Soros che Hare sembra lanciare al suo pubblico un invito ad un maggiore coinvolgimento critico verso le problematiche inerenti al mondo della finanza e al suo rapporto con il resto della società. L'ultimo interlocutore di Hare, infatti, concluderà la conversazione con il drammaturgo dicendo che, se i mercati apportano benefici tali da giustificare il prezzo da loro richiesto, "the people who end up paying the price are never the people who get the benefits" (76).

### 3. *ENRON*: ANTINATURALISMO E FRODE

Più tradizionalmente 'drammatica' è invece l'opera che Lucy Prebble scrive su commissione della Headlong Theatre, *Enron*, che esordisce con la regia di Ruprecht Goold al Chichester Festival nel luglio del 2009, per poi essere trasferita al Royal Court's Jerwood Theatre Downstairs nel settembre dello stesso anno (Clements 2009, 1). La dinamicità e la ricchezza della scena, unite al coinvolgente sviluppo narrativo della pièce, conquisteranno l'entusiasmo di

critica e pubblico. Lo spettacolo ripercorre le vicende della compagnia texana di energia e servizi Enron nel momento conclusivo e più tragico della sua storia, quando Jeffrey Skilling ne assume la direzione, imponendo una nuova politica amministrativa e trasformando l'azienda da produttrice di energia a compagnia di mediazione per il commercio della stessa. Il nuovo amministratore delegato andrà oltre con investimenti in settori diversi, accomunati dall'effettiva assenza di una qualche produzione di beni o concreta erogazione di servizi. Il nuovo sistema trasformerà Enron nella compagnia più quotata del mercato, portandola tuttavia al collasso quando la natura fittizia di tali commerci viene smascherata nel 2001, rivelando il grande vuoto produttivo dell'azienda. Il fatto ebbe conseguenze catastrofiche sia per gli azionisti che per gli operai. A seguito di questi eventi, Skilling venne incarcerato per frode finanziaria.

### 3.1. *Naturalismo e antinaturalismo*

Lo struttura di base dello spettacolo è di carattere narrativo e naturalistico. Nei due atti del dramma, il primo composto da un prologo e nove scene e l'altro da cinque scene e un epilogo, le vicende della compagnia Enron vengono ripercorse portando in scena i dirigenti dell'azienda, primo fra tutti Skilling, eletto a antieroe del dramma. Occasionalmente, appaiono varie figure minori, come gli impiegati dell'azienda. L'azione è arricchita da numerose scene di stampo antinaturalistico, come pantomime, musica ed effetti sonori, filmati e articolate coreografie. Queste, oltre ad avere un forte impatto sul pubblico, permettono di rendere accessibili nozioni economiche complesse e chiarire il contesto storico di riferimento. È proprio una pantomima ad aprire lo spettacolo:

The eerie, mechanical sound of singing. It is the word 'WHY' from Enron commercials. / Three suited individuals enter, finding their way with white sticks. They have the head of mice. Over which the commercial voice of: / Jeffrey Skilling (V.O.) Enron online will change the market [...] We're trying to change the world. / The three mice-men have wandered across the stage, feeling their way with the sticks. Perhaps one turns and seems to stare at us. (Prebble [2012] 2016, 52)

I tre topi ciechi e la ripetizione in sottofondo della parola "Why" derivano da uno spot pubblicitario effettivamente utilizzato da Enron (Clements 2016, 22). Questo consente all'autrice di delineare efficacemente il contesto degli

eventi, presentandoci, tramite un espediente di forte impatto spettacolare, elementi che hanno valore documentaristico, come i tre topi impiegati in uno spot pubblicitario o la “Vox Over” di Skilling che ripete frasi e slogan molto simili alle dichiarazioni pubbliche del CEO della compagnia.

Tale discorso è applicabile a quasi tutte le pantomime, le coreografie e all’impiego di effetti sonori. Il loro compito è quello di rappresentare la ricezione a livello sociale delle dichiarazioni di Skilling, i risultati delle sue politiche economiche e, più generalmente, vari tipi di interazioni economiche – come il mercato finanziario che sulla scena diventa un coro che intona una “magical music” (Prebble [2012] 2016, 103-04).

Questi intermezzi permettono di filtrare dinamiche estremamente complesse, come i meccanismi della borsa o la ricezione delle azioni di Skilling a livello sociale, in maniera intuitiva e godibile da parte dello spettatore. In minor parte queste dinamiche vengono esplicate anche attraverso la parola, o attraverso dialoghi di stampo surreale, come quello con Arthur Andersen, che usa un ventriloquo (97) o facendo rivolgere i personaggi direttamente al pubblico, rompendo così l’effetto naturalistico<sup>6</sup>. Inoltre, una particolare attenzione è data alla contestualizzazione storica dei fatti, spesso attraverso proiezioni di filmati che riassumono gli eventi più rappresentativi delle varie fasi storiche prese in esame<sup>7</sup>.

*Enron* è sì un *docudrama*, essendo basato su una corposa documentazione volta a ricostruire le vicende rappresentate, ma fin dal prologo viene chiarito che ci verrà narrata “a version of a story”, non la storia di per sé (Clements 2016, 25). L’esposizione documentaristica si associa all’interpretazione che l’autrice dà della vicenda. Inoltre, come abbiamo evidenziato, questa esposizione ha luogo nello spazio riservato a espedienti antinaturalistici, e quindi

---

<sup>6</sup> “ROE. Say we hold a competition here to determine who is the most beautiful woman in this room. [...] Now the smartest player wouldn’t look at all the women in the room and choose the one he finds most beautiful. No, the smart player would try and imagine what average opinion would state is the most beautiful woman, and vote for her. But there’s a level above that, where the really smart person would assume that most other people are doing the same thing and so they would try and choose the woman that most other people would think was the most other people’s idea of the most beautiful woman and vote for her. And there’s a level above that, and above that. And those are the values that determine prices, commodities and everybody’s future” (110-11).

<sup>7</sup> “We see projections of the joys and stability of the 1990s: / Bill Clinton, the break of the Soviet Union, Microsoft, [...] ‘Friends’, Nelson Mandela’s election, images of Arnie in ‘Terminator 2’” (106-08).

non nello sviluppo della vicenda, bensì in elementi di contorno importanti per via dell'effetto che suscitano sul pubblico, cioè essenziali allo sviluppo drammatico dello spettacolo ma non a quello narrativo. L'autrice, in questa cornice antinaturalista, instaura un sistema di riferimenti derivanti da documentazione comprovabile che fa risultare il contesto dell'azione drammatica verosimile, pur potendo trasportare il tutto in una forma scenica spettacolare e godibile. La narrazione principale dell'opera ha invece una struttura naturalistica e si focalizza sull'ascesa al potere di Skilling e sulla sua relazione con i personaggi di rilievo dell'azienda.

### 3.2. *Le Dramatis Personae*

La vicenda ruota principalmente intorno a quattro personaggi: Claudia Roe, Andy Fastow, Ken Lay e Jeffrey Skilling, antieroe del dramma.

Claudia Roe, unico tra i personaggi principali dello spettacolo a non avere una controparte reale, è l'insieme di varie figure femminili nella direzione di Enron che Prebble riassume in un unico personaggio centrale: “a glamorous and high profile woman in a male-dominated industry” (Clements 2016, 15). Nell'opera si porrà in antitesi a Skilling, dimostrando un forte scetticismo nei confronti delle sue iniziative. Andy Fastow è il braccio destro di Skilling e lo aiuterà a nascondere la precaria situazione di Enron aprendo una compagnia fantoccio, da lui diretta, con lo scopo di coprire le falle nei traffici della prima. Egli è descritto come un uomo spietato (è a capo di una squadra di feroci *brokers* con teste di dinosauro, i *Raptors: ibid.*, 17), ma estremamente infantile (a trentasette anni ancora si diletta con i dinosauri giocattolo (Prebble [2012], 2016, 89-90).

Ken Lay è il precedente CEO della compagnia e suo presidente. Presentato come estremamente religioso, decide di affidare a Skilling l'amministrazione della compagnia perché convinto della possibilità di successo del nuovo metodo imprenditoriale proposto.

Skilling è il protagonista assoluto del dramma. Egli è guidato dalla convinzione che il mondo possa essere rivoluzionato dalle sue azioni, dato che: “We're changing business, we're changing people's lives, we're changing the world” (103). Il personaggio contrappone il desiderio di rivoluzionare e migliorare il mondo ad atteggiamenti aggressivi e senza scrupoli nell'agire. Dovendo giustificare le sue azioni, Skilling afferma: “We're aggressive, we take risks, and that's why we're successful” (100); dato che “Business is

nature” (76), solo i più forti, coloro che presentano le idee più innovative, possono sopravvivere. Tuttavia, in due occasioni, Skilling parla con sua figlia (81-83 e 115). Nel primo dialogo, egli gioca con la piccola facendole contare delle banconote; da ciò egli inizia a chiedersi quanto tempo ci vorrebbe per contare somme sempre più grandi, instaurando un’interessante connessione tra la sua ossessione per il guadagno e la percezione del tempo che scorre. Nella seconda scena la bambina, sapendo che il padre deve andare via per controllare l’andamento della borsa, gli chiede perché. Da qui si origina uno scambio di battute nel quale Skilling le spiega la necessità di lavorare così duramente perché deve guadagnare dei soldi; all’ennesima richiesta di spiegazione della figlia, egli risponde: “Because I want to provide for you. [...] Because I love you” (115). In entrambi i casi, egli è indotto a riflettere sulle proprie azioni: nel primo caso, rapportarsi con lo scorrere del tempo e con la limitazione che questo impone; nell’altro, perché la bambina lo induce a dare una giustificazione per il suo operato. Trovandosi costretto a considerare queste due istanze, Skilling abbandona l’aggressiva ed enfatica retorica che contraddistingue la maggior parte delle sue dichiarazioni. Le sue risposte sono quasi ingenue, perlopiù orientate ad esprimere la vaga volontà di voler *cambiare il mondo*, onde poterlo rendere, dalla sua prospettiva, un posto migliore.

L’assenza di un reale programma alla base del suo operato come uomo d’affari, al di fuori della fede nella possibilità di sviluppo illimitato fornite dal sistema finanziario, si esplicita nelle scene conclusive del dramma. Skilling non sa come rispondere al crollo finanziario della sua azienda e allo smascheramento della colossale frode da lui messa in atto e cadrà vittima dell’alcolismo. Prima che il sipario cali sulla sua tragedia, egli non sarà capace di fare altro che rimarcare la sua incredulità davanti al fallimento della sua etica basata sull’individualismo categorico e sul culto del rischio:

Everything I’ve done in my life worth anything has been done in a bubble; in a state of extreme hope and trust and stupidity. [...] All humanity is here. There’s Greed, there’s Fear, Joy, Faith ... Hope ... / And the greatest of these ... is Money. (151)

### *3.3. La voce (femminile) della verità*

Nella conclusione del suo articolo “Feeling the Loss of Feminism”, Elaine Aston sottolinea come i personaggi femminili di Prebble tendano a porre in evidenza le ambiguità della società di inizio millennio, dove una integrazione

ne tra i sessi è avvenuta, ma ha assunto il carattere di inserimento del sesso femminile nelle dinamiche di consumo e individualismo economico distintive del capitalismo patriarcale (2010, 590-91). Le eroine di Prebble si pongono, all'interno dell'universo drammatico, come antitesi all'intero ordine sociale che lentamente attua "the terrifying prospect of a world without *caritas*" (*ibid.*, 590). Quanto detto si applica anche ai due principali personaggi femminili di *Enron*, Claudia Roe e la figlia di Skilling. La prima lo fa sottolineando i rischi eccessivi delle nuove politiche di Skilling; la bambina, invece, lo fa chiedendo a "Big Daddy capitalism [...] why things are the way they are" (*ibid.*). Laddove lo spettacolo si incentra su Skilling, dando prominenza alla sua psicologia e alle sue convinzioni ideologiche, un elemento contraddittorio e critico emerge attraverso le presenze femminili all'interno del dramma: "Big Daddy capitalism" viene smascherato.

*Enron* è "a version of a story" (*supra*, § 3.1): lo spettacolare e dettagliato affresco del fallimento di *Skilling* e dei mostruosi rischi insiti nel sistema finanziario proviene da un'autrice, Lucy Prebble, e si rivolge ad un pubblico, nello specifico quello dell'Inghilterra che era appena stata travolta dal crack finanziario. Prebble interroga il suo pubblico non solo sulla legittimità del capitalismo finanziario e del suo ambiguo funzionamento, ma anche sulla più profonda necessità di cambiamento dell'intero sistema culturale che ne è alla base.

#### 4. *LEHMAN TRILOGY*: INDIETRO NEL TEMPO

Dirigendo ora la nostra attenzione verso il contesto italiano, e quindi alla *Lehman Trilogy* di Stefano Massini, salta all'occhio che, a differenza dei due testi inglesi, lo spettacolo esordisce nel 2013, diversi anni dopo il crack finanziario, inoltre la prima rappresentazione è al Théâtre Rond-Point di Parigi in traduzione francese con la regia di Arnaud Meunier<sup>8</sup>. La prima produzione italiana sarà messa in scena a cura di Luca Ronconi per il Piccolo Teatro di Milano nel 2015<sup>9</sup>, ricevendo il Premio *Ubu* come miglior spettacolo del 2015.

---

<sup>8</sup> L'opera, di fatto, può già vantare una lunga e fortunata serie di produzioni sui palcoscenici esteri, ultima delle quali, ma non meno importante, quella del National Theatre di Londra per la regia di Sam Mendes.

<sup>9</sup> Interessante notare che *Lehman Trilogy*, una delle opere teatrali italiane più acclamate degli ultimi anni, ha trovato spazio sui palcoscenici italiani diversi anni dopo il suo

L'opera esordisce quando ormai della crisi, delle sue origini e delle sue conseguenze si era dibattuto consistentemente. Come argomentaremo, in *Lehman Trilogy*, che affronta l'epopea di uno degli istituti bancari al centro della crisi finanziaria, la Lehman Brothers, non vi è tanto la volontà di commentare l'attualità dell'Occidente sopravvissuto al tracollo economico, quanto quella di affrontare la storia del capitalismo bancario e di un determinato modo di concepire i rapporti tra economia capitalista e cultura, partendo dalla nascita di questo sistema economico fino al "crepuscolo dei divini indici di Wall Street" (Ronconi 2014, IX), che segnano la fine di questo rapporto. Durante l'analisi del testo, sarà evidenziato anche l'importanza assunta dalla peculiare forma drammatica adoperata da Massini per esporre l'accurata documentazione da lui raccolta sui Lehman e la loro storia.

#### 4.1. Una storia, un racconto: il metodo espositivo

Il testo di *Lehman Trilogy* rompe le due caratteristiche formali più comuni della scrittura drammatica: non ci sono né divisioni tra le battute dei vari personaggi né didascalie che indichino quale sia l'ambientazione scenica o suggeriscano azioni e atteggiamenti dei protagonisti. Il testo si presenta come una lunga narrazione in versi, nella quale la prospettiva ora di un personaggio e ora di un altro viene assunta. Prendiamo come esempio l'inizio dell'opera, dove il primo dei Lehman, Heyum o Henry, arriva negli Stati Uniti:

Figlio di un mercante di bestiame  
ebreo circonciso  
con una sola valigia al fianco  
fermo immobile  
come un palo del telegrafo  
sul molo *number four* del porto di New York.  
Grazie a Dio per essere arrivato:  
*Baruch HaShem!*  
Grazie a Dio per essere partito:  
*Baruch HaShem!*

---

esordio. L'opera, pur nascendo da un autore italiano affermato, non si rivolge subito al suo contesto socio-culturale di provenienza. Una possibile ragione potrebbe essere la generale propensione di pubblico e teatrali italiani a valutare più l'interpretazione registica di un'opera che l'opera di per sé, caratteristica del così detto "teatro di regia".

Grazie a Dio per essere ora, finalmente, esserci

Li, in America:

*Baruch HaShem!*

*Baruch HaShem!*

*Baruch HaShem!* (Massini 2013, 5)

Il monumentale tessuto drammatico-narrativo richiede diverse ore per la messa in scena completa dei suoi tre “capitoli” (il primo parte dall’arrivo di Henry Lehman in America fino al trasferimento dell’azienda di famiglia da Montgomery in Alabama a New York dopo la guerra civile americana; il secondo va dal punto di interruzione della prima fino al crollo della borsa del 1929; e il terzo parte dalla crisi degli anni Trenta fino al fallimento della banca in seguito alla crisi del 2008). Inoltre, il testo ha una struttura stilistica ibrida, “dove la letteratura corre limitrofa al teatro perdendo a tratti i suoi confini narrativi per sfociare nel dialogo, e magari dal dialogo dopo un attimo risale non più al romanzo ma alla saggistica” (Ronconi 2014, V). La narrazione delle iniziative economiche dei vari protagonisti, e dei loro effetti su quella che è prima l’azienda e poi la banca di famiglia, si uniscono a spiegazioni tecniche dei principi economici alla base del successo dei Lehman, per poi intersecarsi agli eventi privati della loro vita e alle loro riflessioni interiori. Attraverso la commistione di toni narrativi, la serrata organizzazione ritmica del testo in una “partitura” e l’associazione di immagini legate sia alla sfera privata sia a quella economica, “l’idea di battuta esce dalla sua forma chiusa e viene travolta nel flusso degli eventi della Storia” (Legge 2016, 385). Le vicende personali dei Lehman appaiono inscindibili dal resoconto del loro operato nel mondo economico. Si instaura così un ambiguo equilibrio di responsabilità tra gli eventi storici che spingono i Lehman ad adottare determinati comportamenti per via delle contingenze in cui si trovano e l’influenza che l’operato dei Lehman, come banchieri e finanziari, ha sugli eventi storici stessi.

#### 4.2. I temi

Due aspetti appaiono preponderanti: il ruolo centrale assunto dai vari commerci e prodotti finanziati dai Lehman nello sviluppo dell’economia e della cultura americana, nonché mondiale; e la progressiva perdita dei valori tradizionali della famiglia di ebrei ashkenaziti a favore di uno spirito imprenditoriale che si trasforma in cinico utilitarismo.

Il primo di questi due elementi è il più evidente nel proseguire della narrazione, essendo i vari investimenti di famiglia la principale preoccupazione dei protagonisti. Questi sono gli eventi principali: i Lehman connettono la coltivazione del cotone, distintiva degli Stati del sud, con il suo impiego nell'industria tessile del nord, agendo da mediatori nella compravendita della stoffa grezza. La nascita del mercato finanziario, prima, e la guerra civile, poi, spostano il centro del mercato economico nel nord, inducendo i Lehman a trasferirsi a New York; qui, essi finanzieranno la diffusione di molti dei prodotti di maggior consumo industriale, come il carbone, e domestico, come il caffè. I Lehman finanziano la costruzione della monumentale rete di ferrovie americana, permettendo lo sviluppo non solo del commercio ma anche dei trasporti e delle comunicazioni negli States; tale operazione è ripetuta su scala globale con il finanziamento del Canale di Suez. La Lehman Brothers, sopravvivendo al crollo del 1929, guida la rinascita economica americana, imponendosi come principale banca nazionale. I Lehman, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, permettono l'affermazione degli Stati Uniti come Superpotenza mondiale, da una parte, finanziandone l'esercito, dall'altra, investendo sulla diffusione di nuove tecnologie quali la televisione e l'aereo, che modificarono radicalmente lo stile di vita di tutto l'Occidente. Negli anni Settanta Bobbie Lehman, ultimo dei Lehman a guidare l'istituto bancario, è tra i primi a credere nei metodi di lavoro della generazione di *brokers* che inventeranno il neocapitalismo.

Per quanto concerne il decadimento dei valori familiari in conseguenza dell'affermazione sul piano finanziario, questo viene esplicitato, principalmente, attraverso la cura che ogni generazione di Lehman riserva agli onori funebri dei familiari. Emmanuel e Mayer, nella prima parte dell'opera, si assicurano di disporre una più che onorevole sepoltura per il fratello Henry, rispettando le consuetudini ebraico-ashkenazite del lutto e dicendo che: "Avrà una lapide di pietra / incisa in inglese, in tedesco e in ebraico. / Costerà, ma chi se ne importa. / 4? 5 carri di cotone grezzo? / *Anche se fossero 50!* / Dice uno dei due. / *Anche se fossero 50!* / gli fa eco l'altro" (Massini 2013, 40). Viceversa, alla morte dell'ultimo Lehman, Bobbie, la banca non chiude per lutto neanche per un giorno. Inoltre, Massini suggerisce una progressiva decadenza nella fede religiosa dei Lehman. Se i tre fratelli Henry, Emmanuel e Mayer, si dimostrano zelanti nel rispettare i precetti religiosi ebraici, Philip, figlio di Emmanuel e direttore della banca dopo il padre e lo zio, dimostra una religiosità perlopiù di convenienza, marcata dalla mondanità. Suo figlio Bobbie, l'ultimo Lehman, è invece proiettato in una dimensione laica, senza

interesse per la religione; il suo continuo voler paragonare se stesso ai patriarchi biblici sembra più che altro indotto da un confronto personale, spesso vissuto con insofferenza e cinismo, con la cultura familiare. Così “una famiglia profondamente radicata nella cultura israelitica ‘ashkenazita’ [...], arriva ad alterare propria identità ortodossa, fino ad un ebraismo secolarizzato che si dichiara vicino al dio-capitalismo” (Legge 2016, 376).

Laddove le iniziative economiche dei Lehman scandiscono l'evoluzione narrativa della pièce, è il punto di arrivo di questa perdita di valori a segnare la conclusione del racconto. Nelle tre scene conclusive, che rappresentano gli eventi compresi tra gli anni Settanta e il 2008, la dettagliata descrizione del lavoro nel mondo della finanza è sostituita da forti immagini scenico-narrative che non danno alcuna informazione sugli sviluppi economici paralleli agli eventi. Nel capitolo decimo, “Twist” (Massini 2013, 312-17), “Bobbie Lehman ha 78 anni. / E balla il twist. // E non è il solo. / Tutto il mondo balla il twist” (312). L'immagine di tutto il mondo della politica e dell'alta finanza che balla, reso euforico dall'inarrestabile crescita economica, domina la scena. Bobbie è ora un uomo disilluso e ingordo di successo; negli ultimi anni della sua vita egli affida la direzione della banca a Pete Peterson, uomo d'affari di origini greche, e quella della divisione trading, diventata centrale negli affari della banca, a Lew Glucksman, *broker* di origini ungheresi. Per la prima volta la banca passa sotto il controllo di persone che non sono parte della famiglia. L'identità culturale dei Lehman ormai non esiste più, al suo posto c'è l'ossessione per il guadagno identificata con il twist. Tanto che: “Ballata il twist, Bobbie / ballata forsennatamente / forse non se n'è accorto / che / ballando il twist / l'ultimo dei Lehman / è morto” (317). Nel capitolo undicesimo, “Squash” (318-24), attraverso l'immagine di una partita a ping pong, viene rivelato che Pete Peterson cede il controllo della banca a Dick Fuld, giovane *broker* allievo di Lew Glucksman, per una stratosferica somma di denaro. Nell'epilogo, “Monday Lunch” (325-28), tutti i membri della famiglia Lehman, con a capo Henry, il primo, vengono rievocati sulla scena per piangere la defunta banca, del cui fallimento non ci vengono indicate le cause. I Lehman “si faranno crescere la barba / nei prossimi giorni / come vuole il rito / *Shivà* e *sheloshim* / rispetteranno la legge / com'è prescritto / in ogni precetto. // E mattina e sera / reciteranno il *Quaddish* / come usavano laggiù in Germania / a Rimparr, Baviera” (328).

### 4.3. *Perché Lehman?*

Il raffronto diretto con la natura del capitalismo bancario e i suoi effetti sulla società, finora elemento protagonista, in queste ultime scene scompare. Tanto che Massini si astiene dall'affrontare non solo gli eventi del 2008, ma tutto ciò che riguarda la nascita e lo sviluppo della bolla finanziaria alla base del crack. Nella conclusione di *Lehman Trilogy* prevale la riflessione sulla degenerazione morale del mondo della finanza, rimarcata dall'abbandono dei valori familiari da parte dell'ultimo Lehman. L'Epilogo, di fatto, non fornisce nessuna informazione sulla causa del fallimento della banca o notizia sulla crisi economica, ma offre piuttosto una dettagliata descrizione dei rituali di lutto ebraici e rimarca la distanza tra l'identità culturale dei fondatori della banca e la trasformazione di quest'ultima nel corso degli anni.

Interrogato sulla finalità dell'opera, Massini afferma: "Perché ho scelto Lehman? Perché c'è qualcosa di molto più importante della storia del fallimento di una banca. C'è la storia della fine di un sistema" (Ippasio 2015). Massini rifiuta il commento diretto degli eventi cronologicamente più vicini, mettendo, invece, in scena la trasformazione del mondo operata dagli agenti della finanza e la trasformazione subita da questi agenti stessi. Ciò pone in una dimensione storica la nascita e l'evoluzione del capitalismo finanziario, permettendo di capire come e perché questo sia stato così importante nello sviluppo della società e della cultura contemporanee.

### 4.4. *Progresso, ma per chi?*

M. Neil Brown e J. Kevin Quinn mettono in luce, attraverso l'analisi dei modelli retorici impiegati nelle scienze economiche, la natura profondamente parziale e culturalmente radicata dell'*Homo Economicus*. Essi sottolineano che questa figura simbolica non possiede caratteristiche oggettivamente attribuibili al genere umano in quanto tale, ma è bensì rappresentativo della cultura patriarcale occidentale e del razionalismo cartesiano (Brown and Quinn 1999, 113-28). Rimarcando la natura anti-universale della teoria economica, si evidenzia la natura soggettiva dell'iniziativa economica: gli agenti economici non operano attraverso principi aprioristicamente razionali, ma da una definita prospettiva culturale e morale. I Lehman di Massini non fanno eccezione; tuttavia l'autore sottolinea che questo operato, pur risultando economicamente efficace, porta alla corrosione degli stessi valori culturali che lo metto-

no in moto. Il capitalismo bancario, che tanto è dipeso dai Lehman nella sua nascita e evoluzione e li ha resi tanto influenti a livello sociale, induce i suoi creatori a votarsi ad un'etica lavorativa sempre più totalizzante e ossessiva che ridimensionerà la loro identità culturale fino ad annichilirli. La dinamica di crescita economica smodata resa possibile dal nuovo sistema finanziario provoca una lenta ma ineluttabile trasformazione nella famiglia di banchieri ebrei e nella società Occidentale. La conclusione della parabola storica dei Lehman di Massini sembra essere una domanda aperta per l'Occidente ancora affetto dalla crisi: quanto siamo disposti a sacrificare della nostra identità culturale e delle nostre credenze etiche in nome della crescita economica?

## 5. CONCLUSIONI

Dalla nostra analisi, emerge un importante fattore comune ai tre lavori: la contestualizzazione storica degli eventi presi in esame. Tutti e tre gli autori, tramite mezzi espressivi diversi, definiscono minuziosamente gli elementi economici, politici e sociali che fanno da sfondo agli eventi drammatizzati, riservando una certa attenzione alla centralità del sistema finanziario nello sviluppo della società e della cultura Occidentale. È così attuata in tutte e tre le pièce una rivalutazione degli agenti della finanza, non con l'intenzione di riabilitarne l'operato, bensì per sottolineare la natura del loro agire come componente di un più vasto sistema politico e culturale che ha portato al crack finanziario.

Vi è tuttavia una differenza che ci appare sostanziale. *The Power of Yes* e *Enron* concentrano la propria riflessione sulle strutture del Neocapitalismo e le dinamiche del crack del 2008. In *Lehman Trilogy*, invece, l'approfondita e puntuale analisi del contesto socio-economico viene a mancare proprio quando il testo si trova ad affrontare la contemporaneità. Laddove è innegabile l'attenzione di Massini per il rapporto tra economia e tessuto socio-culturale, l'opera non riserva attenzioni particolari alla fase storica più vicina e ai profondi cambiamenti avvenuti in questa fase. La riflessione di carattere culturale viene anteposta a quella di carattere sociale, al contrario peculiare delle due opere inglesi. A ciò si unisce il fatto che, come già osservato, *Lehman Trilogy* ha trovato spazio sulle scene italiane diversi anni dopo la stesura del testo e le sue prime rappresentazioni.

Tutto questo ci sembra confermare una netta differenza tra la drammaturgia d'oltremontana e la nostra: dove l'Inghilterra vanta una ricchissima

produzione drammatica “al centro della vita culturale – e civile – della società” (Bertinetti 2003, 259), in Italia tale legame tra il dibattito civile e la drammaturgia nazionale risulta decisamente meno forte. Il nuovo teatro italiano sembra ancora stentare a costruire una base drammaturgica capace di rispecchiare e analizzare le nuova realtà sociale nazionale. Se tali tematiche hanno trovato spazio in una delle maggiori opere della drammaturgia italiana contemporanea come *Lehman Trilogy*, non vi risultano altrettanto centrali; e queste stesse opere faticano ad ottenere attenzione nel nostro contesto culturale.

## BIBLIOGRAFIA

- Angelaki, Vicky. 2013. “Politics for the Middle Classes: Contemporary Audiences and the Violence of Now”. In *Contemporary British Theatre*. Ed. by Vicky Angelaki, 57-78. London: Palgrave Macmillan.
- Aston, Elaine. 2010. “Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane’s ‘Blasted’ and an Experiential Genealogy of Contemporary Women’s Playwriting”. *Theatre Journal* 62 (4): 575-91. <http://www.jstor.org/stable/41000801> (25/06/2018).
- Bernard, Enrico. 2004. “La drammaturgia italiana contemporanea tra i due secoli”. *Vivaverdi* 5-6 (Settembre-Dicembre): 104-15.
- Bertinetti, Paolo. 2003. *Il teatro inglese del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Bown, M. Neil and Kevin Quinn. 1999. “Dominant Economic Metaphors and the Postmodern Subversion of the Subject”. In *New Economic Criticism*. Ed. by Martha Woodmansee and Mark Osteen, 113-28. London: Routledge.
- Brech, Berthold. (1962) 2001. *Scritti teatrali*. Torino: Einaudi.
- Clements, Rachel. 2016. “Commentary”. In Lucy Prebble, *Enron*, 1-48. London: Methuen Drama.
- Eco, Umberto. 2001. *Il superuomo di massa*. Milano: Bompiani.
- Gagnier, Regenia and John Dupré. 1999. “Reply to Amariglio and Ruccio’s Literary/Cultural ‘Economies’, Economic Discourse and the Question of Marxism”. In *New Economic Criticism*. Ed. by Martha Woodmansee and Mark Osteen, 340-45. London: Routledge.
- Gramsci, Antonio. 1975. *Quaderni dal Carcere*. Torino: Einaudi.
- Haiven, Max. 2014. *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday life*. London: Palgrave.
- Hare, David. 2009. *The Power of Yes*. London: Faber and Faber.

- Haydon, Andrew. 2013. "Theatre in the 2000s". In *Modern British Playwriting 2000-2009*. Ed. by Dan Rebellato, 40-98. London: Bloomsbury.
- Ippasio, Katia. 2015. "Con la caduta dei fratelli Lehman, racconto il nostro distacco dalla realtà: conversazione con Stefano Massini". *Cronache del Garantista*, 24 gennaio. <http://www.teatroecritica.net/2015/01/lehman-trilogy-ronconi-massini-piccolo-teatro-milano/> (20/06/2018).
- Lazzarato, Maurizio. 2012. *La fabbrica dell'uomo indebitato*. Roma: DeriveApprodi.
- Legge, Doriana. 2016. "L'ultimo spettacolo. La *Lehman Trilogy* di Massini letta da Ronconi". *Teatro e Storia* 37: 375-86.
- Lo Gatto, Sergio. 2016. "Una buona commedia per rinnovare il teatro. Intervista a Massimo de Francovich". *Teatro e critica*, 24 gennaio. <https://www.teatroecritica.net/2016/12/una-buona-commedia-per-rinnovare-il-teatro-intervista-a-massimo-de-francovich/> (25/06/2018).
- Massini, Stefano. 2014. *Lehman Trilogy*. Torino: Einaudi.
- Prebble, Lucy. (2012) 2016. *Enron*. London: Methuen Drama.
- Rebellato, Dan. 2009. *Theatre & Globalization*. London: Palgrave.
- Ronconi, Luca. 2014. "Prefazione". In Stefano Massini, *Lehman Trilogy*, voll. V-IX. Torino: Einaudi.
- Taylor, Paul. 2009. "First Night: *The Power of Yes*, Lyttelton, National Theatre". *The Independent*, 6 October. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/first-night-the-power-of-yes-lyttelton-national-theatre-1798845.html> (30/06/2018).

## ABSTRACT

I analyse David Hare's *The Power of Yes* (2009), Lucy Prebble's *Enron* (2009), and Stefano Massini's *Lehman Trilogy* (2012). All the three works have a relevant connection to the main topic. The paper focuses on the strategies each author employs in the dramatization of the economy and looks at their conclusions on the nature of the economic crisis. I first illustrate the reason of this specific kind of approach to the subject in the introduction; then, I analyse each play individually in the three following sections. I conclude by underlining how the interest in socio-economic structures in relation to present times remains very central in the two English plays but seems to be almost absent in the Italian play. I take this element as evidence of the more socially engaged nature of English theatre in comparison to Italian theatre.