

**Università di Genova
Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di Storia Moderna e Contemporanea**

Tesi di laurea:

Il teatro di Luigi Lunari

Vittorio Flick

Relatore Professor Eugenio Buonaccorsi

Correlatore Professor Antonio Gibelli

**Anno accademico
2004 - 2005**

Indice

Premessa	pag. 3
Capitolo 1 – Biografia letteraria e teatrale	pag. 4
Capitolo 2 - Analisi tematica della drammaturgia di Lunari	pag. 23
2.1 Premessa	
2.2 Genesi delle opere	
2.3 Generi teatrali	
2.4 Alcune caratteristiche comuni	
2.5 Temi ricorrenti nel teatro di Lunari	
2.5.1 Temi politici e sociali	
2.5.2 Le diverse concezioni dell'istituzione familiare	
2.5.3 Rassegna dei personaggi maschili e femminili	
2.5.4 Il tema della morte	
Capitolo 3 – Scheda sulle opere teatrali	pag. 63
<i>Giovanna – Polissena</i> (1952)	
<i>Tarantella con un piede solo</i> (1958)	
<i>L'incidente</i> (1967)	
<i>I contrattempi del tenente Calley (Ma perché proprio a me?)</i> (1973)	
<i>Il senatore Fox</i> (1980)	
<i>Storia d'amore</i> (1982)	
<i>La stagione del garofano rosso</i> (1987)	
<i>Sogni proibiti di una fanciulla in fiore (La Bella e la Bestia)</i> (1987)	
<i>Tre sull'altalena</i> (1990)	
<i>L'uomo che incontrò se stesso</i> (1993)	
<i>Nel nome del padre</i> (1996)	
<i>Rosso profondo in punto di morte</i> (1997)	
<i>Sotto un ponte lungo un fiume</i> (2003)	
<i>Il canto del cigno</i> (2004)	
<i>Tutti gli uomini di Annalisa</i> (2004)	
<i>Elisabetta e il suo pirata</i> (2004)	
<i>Il padre dei santi</i> (2004)	
Altri lavori (breve cenni su: <i>Pillole, bacchette magiche e.. – La barca di Platone – Contributi alla storia della letteratura italiana del trecento - Amleto ma non troppo – Cattivi e cattivissimo in teatro</i>)	
Appendice 1 - Lettera di Tullio Kezic a Giorgio Strehler	pag. 105
Appendice 2 – Lettera di Jacques Lassalle alla traduttrice	pag. 106
Appendice 3 – Lettera di Luigi Lunari a Bettino Craxi	pag. 107
Appendice 4 – Intervista all'autore	pag. 109
Appendice 5 – Selezione della rassegna stampa	pag. 115
BIBLIOGRAFIA	pag. 129

Premessa

La tesi in storia del teatro, per uno studente di storia contemporanea può sembrare una scelta anomala, di comodo o, peggio, intenzionale per ostentare e celebrare un amico.

Probabilmente queste sono due concause: la principale: approfondire la conoscenza di un soggetto che onora il nostro paese all'estero non solo con i suoi lavori ed il suo ingegno, ma anche per la coerenza, una qualità che pare scomparsa nel "Belpaese".

Ovviamente la coerenza ha un prezzo per tutti ed anche Lunari lo ha pagato. Ma in epoca di globalizzazione, le vere qualità possono emergere a dispetto dei critici nostrani, che paiono essere, in buona parte, distratti o asserviti al potere.

La tesi tratta prevalentemente di teatro, ma nelle opere di Lunari troviamo temi e comportamenti che hanno caratterizzato e segnato la storia della seconda metà del secolo appena concluso. Basti pensare al *Senatore Fox* (la logica "dorotea"), *La stagione del garofano rosso* (il divario tra essere e voler essere in politica), *Sotto un ponte lungo un fiume – Tutti gli uomini di Annalisa* (la condizione femminile), e *I contrattempi del tenente Calley* (la continuità di logiche e comportamenti basati sulla violenza e sulle stragi di civili degli esportatori della democrazia occidentale ieri in Viet Nam e oggi in Irak.)

Capitolo I

Biografia letteraria e teatrale

Capitolo I - Note Biografiche

Su internet troviamo diversi profili di Luigi Lunari, come pure sulle “quarte di copertina”. Informazioni sintetiche, finalizzate, scritte con professionalità ed abilità ma non esaustive su questo personaggio “poligrafo”, come ama autodefinirsi, la cui opera, ad oggi, trova più consensi all'estero che non in Italia: *“Nato a Milano. Si laurea in legge, studia composizione e direzione d'orchestra all'Accademia Chigiana di Siena con Franco Ferrara. E' stato giudice di pace. Si occupa di teatro in varie direzioni, dedicandosi per periodi di varia durata all'insegnamento universitario, alla saggistica, alla critica”...*“*Luigi Lunari suona il piano e la cornetta, gioca a bridge, non gioca più a tennis, non gioca a golf, cammina molto e dorme poco, cerca di mangiare poco e qualche volta ci riesce, non beve e non fuma, e darebbe volentieri tutto quello che ha scritto in cambio di quattro versi e Eugenio Montale o di Sandro Penna. Persona poco accomodante, ha sempre dovuto “venir via” da qualche cosa. Dal Piccolo teatro per aver denunciato l'inizio della decadenza, dall'Università per i troppi ignoranti che era costretto a laureare, dalla critica dell'“Avanti” per non aver parlato bene di un raccomandato di ferro.”*¹

Sul piano umano un quadro non esaustivo anzi riduttivo, che lascia intuire potenzialità, ma anche rigidità di carattere più che qualità etiche, per non parlare dei suoi hobby o delle sue virtù (non beve e non fuma, gioca a bridge e giocava a tennis) che lo assimilano a un travet modello, tutto casa – ufficio, piuttosto che ad uomo di cultura, quale è Lunari. Inoltre queste note non fanno menzione ai prolungati soggiorni in Francia ed in Inghilterra che gli hanno consentito di acquisire una cultura europea, approfondita sia attraverso lo studio dei grandi drammaturghi, che con la traduzione di numerosi testi teatrali, ad oggi oltre 150.

Per questo può essere utile approfondire il suo percorso scolastico, culturale e professionale al fine di capire meglio questo poliedrico personaggio e soprattutto i suoi lavori che, se avvicinati senza pregiudizi, sono sicuramente stimolanti sul piano contenutistico le opere originali, caratterizzata da intento divulgativo l'opera critica, il tutto realizzato con efficacia espressiva e capacità di interazione con lettori e pubblico.

Luigi Lunari nasce nel 1934 in una famiglia borghese benestante.

Il nonno paterno – Luigi - gestisce ad Arzignano, in provincia di Vicenza, una *“Osteria con stallazzo e locanda”*. Ama l'opera lirica, possiede una biblioteca, ogni anno va in calesse a Verona, per la stagione operistica all'Arena.

Il padre –Ermenegildo- radicato sin dall'università a Milano, si laurea in ingegneria; antifascista, dopo la Liberazione sposa la causa del vecchio liberalismo pre-fascista, ma si evolverà fino a votare comunista negli ultimi anni di vita. Di vasti interessi, ma di intelligenza poco fantasiosa, è un gran lavoratore, di profonda onestà intellettuale e politica, che contrasta con

¹ www.luigilunari.com

antichi retaggi contadini di maschilismo e di prepotenza tra le mura domestiche. Sui figli esercita una influenza contraddittoria, che Luigi stesso non sa (o non vuole?) definire.

La madre -Idelma Querini- proviene da una nobile famiglia veneziana, i Querini Stampalia, ormai del tutto piccolo borghese. Al polo opposto del marito, è donna molto intelligente e sensibile, ma di un'intelligenza del tutto priva di interessi e sostanzialmente sterile.

Tre figli: Luigi è il primogenito, Enzo (1937) estroso e geniale, dopo la laurea diventa disegnatore di successo e si afferma con i fumetti, Franco (1941) temperamento pragmatico e concreto si laurea in ingegneria e si dedica agli affari. Luigi non pensa di avere il complesso del "primogenito". Rimprovera però ai genitori di essere stato spesso citato come esempio per i fratelli minori, anche se solo per il fatto che –subito orientatosi verso precisi interessi– poteva sembrare più attivo e diligente degli altri.

Gli studi: la prima scuola è la Deutsche Schule di Via Boscovich a Milano, dove suo padre lo iscrive nel 1939 non solo perchè non ha ancora compiuto sei anni, ma anche e soprattutto per sottrarlo all'indottrinamento della scuola fascista. La cosa può sembrare paradossale, e si spiega con il fatto che la Deutsche Schule era una scuola cattolica, e in quanto tale piuttosto defilata rispetto al regime hitleriano. Dal 1942 è sfollato per tre anni ad Arzignano, dove legge tutti i libri della vecchia, ma ben fornita, biblioteca del nonno.

Lunari non ha molti ricordi di quel periodo. La sua memoria si rivela subito molto selettiva, e lascia emergere solo eventi, sensazioni, piccoli episodi che peraltro mettono profonde radici e che sono, spesso, gravidi di conseguenze inaspettate. Ricorda la prima commedia cui ha assistito (una farsa di stampo oratoriale allestita dagli universitari di Arzignano), la prima tragedia (*"Il fornaretto di Venezia"*) portata in paese dalla gloriosa compagnia della famiglia Rame e la prima opera lirica: un *"Barbiere"* di Rossini, al teatro Verdi di Vicenza, protagonista Tito Schipa.

Ritornato a Milano, a dodici anni compiuti, frequenta il Liceo Gonzaga, dei Fratelli delle Scuola Cristiane, poi il Liceo Classico Carducci, dove ha come compagno di classe Bettino Craxi, ed infine la facoltà di Giurisprudenza all'Università Statale, dove si laurea con 88/110 nell'ottobre del 1956. Contemporaneamente studia pianoforte con Tommaso Alati e composizione con Giulio Cesare Paribeni, impara il francese e l'inglese, lascia un po' andare il tedesco, legge molti classici letterari, molto teatro, molta divulgazione scientifica, e -a partire dai sedici anni- vari testi introduttivi al marxismo: qualcosa di Marx, qualcosa di più di Engels, ma soprattutto Kautsky, Hauser e più tardi Lukacs.

Relativamente alla scuola, è uno studente molto impaziente e distratto. Al liceo legge subito i libri di testo, poi li vende o comunque li mette da parte; all'università si iscrive per volere della famiglia (Legge è la facoltà con il minor numero di esami), ma la frequenta solo per assistere alle lezioni extracurricolari di Ceccato sulla cibernetica, madre della moderna informatica. Per limitare la noia si inventa delle occasioni in lato senso spettacolari: riesce a non tagliare le pagine del libro di geometria (ereditato intonso da un cugino che lo aveva preceduto); si impone di

studiare Diritto Penale solo durante i tragitti sulla metropolitana londinese (impresa peraltro fallita); scommette di riuscire a laurearsi senza mai incontrare il professore se non alla discussione della tesi (impresa riuscita)...

Non è –dice Lunari– che le cose non gli interessassero, ma una volta assimilate e fatte proprie certe nozioni fondamentali, la memorizzazione, il nozionismo, il dettaglio non lo attirano minimamente. Sul piano pratico, risolve la cosa sottolineando -alla prima lettura di un testo universitario– solo l'essenziale, e rileggendo poi solo quello, nella convinzione che al superamento di un esame bastino poche idee chiare da esprimersi con il minor numero di parole possibili. Sul piano teorico, ogni forma di acquisizione appare fin d'ora finalizzata a quello che è il suo vero interesse: il teatro, o –più presuntuosamente– la vita vista e narrata attraverso il teatro.

Tra i diciotto e i ventisei anni numerosi e frequenti soggiorni all'estero, in Francia in Inghilterra e in Irlanda, dove raccoglie materiale per i suoi primi saggi² e perfeziona la conoscenza delle lingue.

Le traduzioni di opere straniere, facilitate dalla approfondita conoscenza delle lingue e la dimestichezza con linguaggio teatrale, si riveleranno molto importanti nell'attività professionale di Lunari, non solo sotto l'aspetto economico o del divertimento, ma anche per la formazione come scrittore di teatro e per l'arricchimento culturale in chiave europea.

Inizia a tradurre giovanissimo, una commedia di successo, poi pubblicata sul "Dramma": *Il piatto di legno* di Morris . Traduce soprattutto grandi opere che, come spiega, *"ti fanno convivere per qualche settimana - mese con l'autore. Traducendo battuta per battuta si penetrano anche i segreti della composizione. Si capisce cioè perché l'autore ha scritto certe cose e come le ha scritte. Tutto questo è molto utile se si hanno orecchie per intendere"* per concludere *"tutto finisce di arricchire la mia vena più importante: quella di autore drammatico, anche se passo attraverso varie esperienze"*. Nel post scriptum a *Zio Vania* chiarisce ancora meglio *"Io parlo, leggo e scrivo assai bene il francese e l'inglese, leggo il tedesco con la facilità di una lingua appresa da bambino, ma poco coltivata in seguito; ho studiato il russo con costanza e applicazione per vari anni, inoltre il gaelico (oltre ad altre tre lingue, tra cui l'arabo)...le ho studiate accanitamente e abbandonate quando scoprivo che non mi piacevano abbastanza..."* *"...Sulla base di questa particolare attitudine (allo studio delle lingue) si è sviluppato il mio mestiere di traduttore. Questo mestiere è stato coltivato, e finalizzato, all'altro mio mestiere di autore in proprio: poche cose sono utili, a chi si occupi di drammaturgia, quanto il convivere per un mese o più con un capolavoro per fornire la traduzione italiana: penetrarlo nei suoi elementi costitutivi, studiare ogni battuta nella sua concatenazione con il prima e con il dopo, constatare i rapporti tra linguaggio e psicologie individuali e come l'uno e gli altri si determinino a vicenda"*, *"Tradurre non è attività così tecnica e*

² L.Lunari: *L'Old Vic di Londra*, Bologna, Cappelli, 1959. L.Lunari, *Laurence Olivier*, Bologna, Cappelli, 1959. L.Lunari, *Il movimento drammatico irlandese*, Bologna, Cappelli, 1960. L.Lunari *Il teatro irlandese*, Milano, Nuova Accademia, 1961. L.Lunari, *Henry Irving e il teatro inglese dell'Ottocento*, Bologna Cappelli 1962.

*artigianale da non coinvolgere psicologicamente...vi è, e vi deve essere, la coscienza di cosa è possibile tradurre nelle varie lingue che si conoscono. Per tradurre, incondizionatamente e qualsiasi cosa, non basta la conoscenza della lingua ma occorre anche quella della cultura e della storia che di quella lingua si sono servite.*³

L'elenco delle traduzioni, fornito dall'autore (aggiornato all'agosto 2005 e riportato in allegato) comprende 155 lavori, a cui si devono aggiungere testi italiani studiati per scrivere prefazioni o saggi (quali ad esempio quelli di Goldoni, Da Ponte o le tragedie greche). Sono traduzioni dall'inglese, dal francese, dal tedesco, ma anche dal russo che spaziano dal repertorio classico ai lavori contemporanei.

A differenza di molti autori di teatro, Lunari acquisisce, traducendo, una approfondita conoscenza della letteratura teatrale e questo lo agevola sia nella stesura dei suoi lavori, che nella preparazione della storia del teatro. Le sue traduzioni si basano su una approfondita conoscenza della storia e del contesto sociale in cui si muove l'autore dell'opera tradotta, ma anche del linguaggio teatrale in italiano e delle esigenze dei nostri attori. Questo senza mai tradire l'autenticità del testo. Una conferma si ha nella scelta, da parte del rigoroso Strehler, delle traduzioni di Lunari per l'allestimento dei lavori di Brecht e di Cechov.

Riprendendo i cenni biografici, Lunari, di ritorno dai soggiorni all'estero, si avvicina al mondo teatrale milanese. Si mette in evidenza con Paolo Grassi, viene accettato nel giro del "Piccolo Teatro" di Milano e, nel 1960, entra a farvi parte con un contratto di consulenza stabile e ruolo di "Direttore dell'Ufficio Studi". Al titolo altisonante e di prestigio corrispondono mansioni eterogenee che vanno dagli studi, all'organizzazione di una fornitissima biblioteca, a mansioni meramente esecutive, quando richieste. In questa fase traduce lo *Schweyck* di Brecht e comincia, così, la collaborazione con Strehler.

Il 1961 è un anno importante per il nostro autore: si sposa, poi sale alla ribalta della cronaca. Il teatro stabile di Napoli mette in scena la sua commedia *Tarantella con un piede solo*. Il testo è stato pubblicato da "Filmcritica" e verrà poi ripubblicato da "Teatro Nuovo". La censura è stata appena abolita, ma lo spettacolo viene sospeso, alla fine del primo tempo, per motivi di ordine pubblico e per oscenità. Le polemiche conseguenti, e sono molte, lo rendono noto al grosso pubblico. Una curiosità: la regia è di Andrea Camilleri, allora collaboratore RAI e regista. Dagli stralci stampa emerge un profilo interessante del giovane commediografo⁴ *"Lunari ha appena ventotto anni...il suo nome è considerato quello di uno dei giovani saggisti più acuti. ed è considerato...dai suoi coetanei un mostro d'ingegno...I fatti della sera di san Nicola (la "prima" dello spettacolo) hanno fatto di lui un caso. Uno dei casi più clamorosi del dopoguerra teatrale italiano"*

³ L.Lunari, *Post scriptum di Tradurre Cechov*, in A.Cechov, *Zio Vania*, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 22,23.

⁴ D.Cassani, *Ritornato a Milano Lunari parla dello scandalo di Napoli*, in "Corriere d'informazione", 11-XII-1962.

Nel 1962 viene assorbito dalla RAI come autore di originali televisivi, riscuotendo ampi successi. Inizia con le trasmissioni di *“Vivere insieme”* e arriva ai grandi sceneggiati in tre puntate: il massimo aziendale. In RAI mette a frutto le sue abilità dialogiche e scenotecniche, già sviluppate attraverso le traduzioni. E’ gratificante, in questo periodo, lavorare per questo importante e nuovo mass media. Oltre all’aspetto economico, non trascurabile, Lunari ha la soddisfazione di vedere molti dei suoi testi collocati nelle fasce di massimo ascolto (alla domenica sera tra la fine di *“Carosello”* e l’inizio della *“Domenica sportiva”*). *“Anche se”* commenta l’autore, *“i miei lavori restano, per il grosso pubblico, la commedia di Paolo Stoppa o lo sceneggiato di Ivo Garrani”*. Alcuni dei suoi testi (*“Accadde a Lisbona”* – *“Dedicato ad un bambino”* – *“La resa dei conti”*) fanno certamente parte della storia letteraria dei testi televisivi. Una storia completamente cambiata ai giorni nostri perché secondo il Lunari *“tutto si è tremendamente appiattito sul banale. Tutto si è frazionato: in 15 intorno ad un tavolo per scrivere delle battute ovvie quali “Caro Mario, ti trovo un po’ ingrassato.” Motivo la caccia ai diritti d’autore. Quindi si guadagna relativamente poco e, conseguentemente, viene a scomparire ogni apporto - fantasia letteraria.”*

Lunari scrive anche sceneggiature per spettacoli d’arte varia quali lo special dedicati a Paolo Grassi e, successivamente, quello sulle canzoni di Fiorenzo Carpi, nonché spettacoli di cabaret sia televisivo che radiofonico (ad esempio una rivista umoristica andata in onda per due anni :*“Il moscerino”*). La sua produzione per la RAI è essenzialmente “commerciale”, non nel senso negativo del termine. L’autore, del resto, non considererà mai antagonisti l’aspetto commerciali e la qualità dei suoi prodotti. Tuttavia la collaborazione con la televisione verrà meno, quando le emittenti televisive, privilegeranno l’intrattenimento e l’indice di ascolto ai contenuti.

Nel ‘66 lascia il Piccolo Teatro, ritenendo di non avere più spazi da occupare, ed esordisce con il cabaret: Ha un ulteriore successo economico e di pubblico, preparando un felice copione di testi e canzoni affidati ai Gufi, che per due anni divertiranno l’Italia. Sono due commedie musicali, satiriche e divertenti: *Non so, non ho visto, se c’ero dormivo* e *Non spingete, scappiamo anche noi*. Il cabaret dei quattro comici diventa Teatro, *“nel senso che le successioni di canzoni, il loro collegamento, le entrate e le uscite in palcoscenico, le luci, l’impianto allusivo degli elementi di costume e di trucco, il ritmo dello spettacolo, tutto sotto la spinta di un’accorta regia, si compone in un organico spettacolo teatrale, in una resa espressiva sostenuta senza smagliature e cedimenti di tono”*⁵. Nel secondo spettacolo, antimilitarista, i Gufi preferiscono tagliar corto alle polemiche smorzando i toni più provocatori del testo originale. *“Il compromesso è più evidente nel secondo tempo...Ma nel primo tempo, salvo un pizzico di retorica nell’evocazione di un cimitero di guerra, la satira corre franca e spedita: Nanni Svampa imbonisce le reclute nei panni di un generale incaramellato che ricorda irresistibilmente il generale De Lorenzo; Roberto Brivio fa l’obiettore di*

⁵ A.Bl. *I quattro gufi in divisa militare*, in “Il resto del Carlino”, 18-II-’69. e voce “Gufi” in *Dizionario dello spettacolo del ‘900*, a cura di F.Cappa e P.Gelli, Baldini & Castoldi, Milano 1998.

coscienza; Lino Patruno è una spassosa “burba” meridionale; Gianni Magni, che si conferma un eccellente mimo, strappa le risate...fa anche la deamiciasiana piccola vedetta lombarda in una fantasia parodistica. I quattro attori-cantanti-mimi si prodigano senza risparmio...Ma non arrivano ai risultati ottenuti nella scorsa stagione con Non so, non ho visto, se c'ero dormivo che anche come testo era più persuasivo.”⁶ Dopo il secondo spettacolo nascono gelosie tra i quattro attori e il quartetto si scioglie.

Nel 1967 il successo di Lunari è completato da una farsa, che oggi va sotto il nome de *L'incidente*, interpretata dal duo Mazzarello - Scotti, che avrà 105 repliche in una stagione estiva all'Odeon di Milano. Farsa divertente, e ritenuta dall'autore tecnicamente perfetta. Il numero di repliche (105 nei mesi estivi) sembrerebbe confermare l'affermazione.

Lunari è quindi, prima dei quaranta anni, economicamente affermato, ma anche noto alla critica, al mondo del teatro, ed al grande pubblico, che lo ha conosciuto attraverso la televisione, il cabaret e il teatro brillante. Mentre continua, e questa sarà una costante della sua attività fino ai giorni nostri, a tradurre testi teatrali di autori classici stranieri ed a scrivere saggi sul teatro e sulla sua storia.

Vive il '68 aggrappato a Pasolini e a Sartre: contro l'autoritarismo ma non contro l'autorità e meno che mai contro l'autorevolezza

Nel 1972, torna al “Piccolo Teatro” quando Strehler, dopo una parentesi di alcuni anni, riprende la gestione del teatro milanese. Esordisce con un altro successo *Perché proprio a me* lavoro sarcastico ambientato tra Vietnam e America sul processo al tenente Calley per la strage di Mylai, episodio che ha inquietato il mondo intero. Lo spettacolo, commissionato dallo stesso Strehler, andrà in scena con il cartellone del “Piccolo ” e avrà successo⁷. La sua collaborazione con questo Teatro proseguirà fino al 1982 quando Lunari lascia definitivamente l'istituzione per incomprensioni con il regista.

Nel periodo che va dal 1976 al 1985 Lunari intensifica la sua attività di saggista: tra i diversi lavori le introduzioni⁸ alle commedie di Goldoni e ai testi di Molière; di questo autore cura anche la traduzione integrale dell'opera.

La posizione del Lunari, nei saggi, è quella del critico storicista, molto attaccato alla realtà, non tentato da voli di fantasia o paragoni forzati. Sono saggi prevalentemente letti ed apprezzati da registi e da attori coinvolti per motivi professionali. Egli scrive a scopo divulgativo. La sua

⁶ A.B., *Non spingete, scappiamo anche noi - coi quattro “Gufi” in uniforme militare*, in “La Stampa”, 18-II-'69

⁷ L.Lunari, *I contrattempi del tenente Calley*, Bulzoni, Roma, 2004.

⁸ L.Lunari, prefazioni alle opere di C.Goldoni: *L'unica commedia del “buon papà” Goldoni*, in C.Goldoni, *Arlecchino, servitore di due padroni*, Milano, Rizzoli, 1979; L.Lunari, *Prefazione* in *La locandiera*, Milano, Rizzoli, 1982. L.Lunari, *Dall'abate Chiari a Giorgio Strehler*, (note sulla critica goldoniana), in C.Goldoni, *Il Campiello*. Milano, Rizzoli 1975. L.Lunari, *Gli anni della riforma*, in C.Goldoni, *La Bottega del caffè*, Milano, Rizzoli, 1984. L.Lunari, *Prefazione* in C.Goldoni, *La trilogia della villeggiatura*, Milano, Rizzoli, 1978. L.Lunari, *L'ultima commedia di Goldoni*, in C.Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, Milano, Rizzoli, 1978. L.Lunari, *Il Goldoni a Parigi*, in C.Goldoni, *Il ventaglio*, Milano, Rizzoli, 1980. L.Lunari, *Goldoni di se stesso*, in C.Goldoni, *Memorie e scritti autobiografici*, Milano, Rizzoli, 1985.

tecnica è generalmente quella di fare affermazioni, dimostrarle e poi chiarirle nei loro significati⁹.

Lunari non “rinnega” gli scritti giovanili, poiché basati su valide argomentazioni storiche e sociali e non su “*elucubrazioni*” che nel tempo possono anche perdere significato o oggettività. E in questa affermazione si coglie un’implicita polemica con i ricercatori in particolare e con una parte del mondo accademico in generale.

Su Goldoni sono interessanti diverse “curiosità” messe in luce da Lunari. Citiamo, a titolo di esempio, come e perché Goldoni utilizzava la tecnica degli “a parte”, funzionale alla recitazione del tempo perché consentiva al pubblico di comprendere pensiero e comportamenti dei personaggi, quando la recitazione era imprecisa e talora approssimata. Tecnica superata e quindi eliminata¹⁰, senza per questo tradire il testo, essendo radicalmente cambiata la regia e la recitazione dopo Stanislavsky, Visconti e Strehler.

Le introduzioni alle opere vengono sbrigativamente descritte come “*inserimenti dell’opera goldoniana nel contesto del teatro settecentesco europeo...*”¹¹. Definizione approssimativa e frettolosa: infatti nella introduzione al “Campiello” viene elaborata una sintetica ma efficace e completa storia della critica goldoniana da Gaspare Gozzi agli allestimenti di Strehler, in una forma che non troverà forse il gradimento degli studiosi, anche per la scarsità di citazioni, ma sicuramente quello del grande pubblico.

Intrigante è anche l’analisi sulle profonde ragioni, inconfessate, che inducono Goldoni alla partenza per Parigi. E Lunari conclude: “*Goldoni non ha più nulla da dire al pubblico borghese, mentre il ceto che ora gli funge da modello, e con il quale vorrebbe e potrebbe aprire un dialogo, è ancora lontano dal teatro e dal palcoscenico stesso della storia.*”¹² “*Prime e vere grandi commedie popolari italiane,*” *Il Campiello* e “*Le baruffe*”, nascono in un certo senso premature, quasi impossibili perché non poggiano più sulla necessaria identità e su una sostanziale solidarietà –sia pur critica e quasi impietosa- tra l’autore e il suo pubblico.” ...”...Goldoni sa quale insuperabile barriera lo divida dal popolo: quel popolo che egli può amare, servire, cantare, ma di cui non può ne potrà mai farne parte”¹³

A partire dal ’76, sempre per Rizzoli, Lunari cura la traduzione dell’opera omnia di Molière¹⁴, pubblicata con testo a fronte, prefazione e

⁹ L.Lunari, *La Tempesta di Shakespeare nell’allestimento teatrale di Strehler*, In “Lingua e letteratura” n.3, Milano 1985 p. 56.

¹⁰ C.Goldoni, *Trilogia della villeggiature*, L.Lunari *Introduzione*, Rizzoli, Milano, 1978 pp. 28 – 37.

¹¹ www.liberonweb.com/asp/Libro.asp C.Goldoni, *La locandiera*, Rizzoli,.

¹² C.Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, L.Lunari, *Introduzione*, Rizzoli, Milano, 1978, p.27.

¹³ C.Goldoni, *ibidem* pag 28.

¹⁴ L.Lunari prefazioni alle opere di Molière: *Molière e la farsa*, in *Le preziose ridicole*, Milano, Rizzoli, 1983 - *Molière dopo le Preziose*, in *Sganarello*, Milano, Rizzoli, 1980 - *Molière attore*, in *La scuola dei mariti*, Milano, Rizzoli, 1985 - *Molière tra la vecchia farsa e la nuova commedia di costume*, in *La scuola delle mogli*, Milano, Rizzoli, 1978 - *L’occasione mancata di Molière*, in *Don Giovanni*, Milano, Rizzoli, 1980 - *La più ardua commedia di Molière*, in *Il misantropo*, Milano, Rizzoli, 1982 - *Tartufo e i devoti*, in *Il Tartufo*, Milano, Rizzoli, 1978 - *L’avaro di Molière tra teatro e realtà*, in *L’avaro*, Milano, Rizzoli, 1981 - *Molière e la commedia balletto*, in *Il borghese gentiluomo*, Milano, Rizzoli, 1983 - *L’ultima farsa di Molière*, in *Le furberie di Scapino*, Milano, Rizzoli, 1985 -

note sue. Anche questi lavori presentano curiosità; la traduzione è coerente con il linguaggio teatrale italiano. Molière viene presentato come un concreto rivoluzionario, non un idealista: "non scrive o non presenta i suoi lavori quando gliene viene l'idea, ma solo quando avverte che la situazione gli permetterà di vincere l'inevitabile battaglia"¹⁵. Traduzioni e analisi del teatro francese sono completati dal saggio su Rostand e sul suo *Cirano*, cui si rinvia per un approfondimento sullo sviluppo delle tesi di Lunari sul teatro borghese¹⁶.

Con i saggi il nostro autore approfondisce la conoscenza della storia e della letteratura teatrale e, attraverso le traduzioni e gli arrangiamenti mette a punto la capacità dialogica e la tecnica teatrale che possiede naturalmente. La forma dialogica diviene così consuetudinaria da adottarla nello scrivere una prefazione, immaginando un dialogo tra un "Luigi" e un "Lunari", con effetti divertenti e senza scadimento dei contenuti. E' il caso della "Prefazione" e della "Postfazione" all'antologia *Essere o non essere?*¹⁷, dove l'oggetto del dialogo è la storia e la teoria del monologo. Riprende questa modalità in un libro dedicato alle proprie opere teatrali¹⁸: i temi sono se stesso ed il proprio teatro. Così facendo coinvolge il lettore e si diverte nello scrivere.

Nel 1979 scrive *Il Senatore Fox*. A questo lavoro seguirà una ulteriore pausa fino al 1987, anno in cui completa due commedie *La Bella e la Bestia* e *La stagione del garofano Rosso*. Poi, a partire dal successo di *Tre sull'altalena* nel 1990, seguiranno altri 12 lavori teatrali nell'arco di 14 anni. Alcuni sono commerciali e d'occasione, altri decisamente apprezzati, soprattutto all'estero, e degni di considerazione sia per forma che per contenuti.

Nel 1970 viene nominato critico teatrale e musicale de "L'Avanti", incarico conferito direttamente da Craxi nel tentativo di dare uno spessore culturale nuovo al quotidiano del partito. Svolgerà questo incarico dal '70 al '78.

Nel 1983 ottiene l'incarico di docente di Storia dello spettacolo allo IULM (Istituto universitario lingue moderne) di Feltre, che abbandona per dimissioni nel 1985.

Tra i saggi merita un cenno quello scritto nel 1985 in occasione dell'allestimento della *Tempesta*, con la regia di Strehler¹⁹. Lunari esordisce ricordando il clima creato intorno allo spettacolo, precisa poi la sopravvalutazione del testo da parte del regista rispetto alla funzione ed ai messaggi che vuole affidare alla sua messa in scena. La *Tempesta* delude

La grande commedia in versi di Molière, in *Le donne sapienti*, Milano, Rizzoli, 1988 - *L'ultima commedia di Molière*, in *Il malato immaginario*, Milano, Rizzoli, 1976.

¹⁵ Molière, *La scuola delle mogli*, Prefazione a cura di L. Lunari, *Molière tra la vecchia farsa e la nuova commedia di costume*, Bur, Rizzoli, 1978.

¹⁶ L. Lunari, *il Cirano di Bergerac: un capolavoro (non autentico)*, in "Lo spettacolo", Ed. SIAE, anno XL, n. 314, Roma 1990. (Ora in E. Rostand, *Cirano de Bergerac*, Rizzoli, Bur, Milano 2002).

¹⁷ L. Lunari (a cura di), *Essere o non essere. Antologia di monologhi*, Prefazione in forma di dialogo, *Postfazione in forma di dialogo*, Editore Bompiani, Milano, 1998.

¹⁸ L. Lunari, *I contrattempi del tenente Calley*, Editore Bulzoni, Roma, 2004.

¹⁹ L. Lunari, *La tempesta di Shakespeare nell'allestimento teatrale di Strehler*, in "Lingua e Letteratura", n. 3, 1985.

perché non realizza le aspettative che si erano legittimamente venute a creare. Inoltre il nostro autore attribuisce a Shakespeare una accusa, che trasferirà successivamente a Strehler: *“Non opera compiuta; frutto sì di un altissimo genio poetico, ormai però incapace di condurre in porto l’opera progettata, con il vigore e la generosità di altre occasioni”... “opera di questo artigiano, troppo stanco per realizzare appieno quello che forse ha progettato, che conduce avanti il proprio lavoro riunendo fondi di magazzino, non sempre perfettamente adeguati. E che di tanto in tanto dà ancora prove illuminanti dell’antica e sublime malattia”*²⁰.

Diversi saggi contengono curiosità o approfondimenti degni di nota ma impossibile citarli tutti, salvo un rinvio alla gustosissima *Lettera aperta a Cechov* (dal programma di sala del Piccolo Teatro di Milano).²¹ Lunari, in occasione della rappresentazione de *“Il giardino dei ciliegi”*, con la regia di Strehler, simula uno scambio epistolare con il commediografo russo, fingendo di spiegare l’interpretazione data dal regista brechtiano all’opera. Poi cerca di correggere la presunta e malevole rappresentazione che qualcuno, *“non si sa se in buona o cattiva fede”*, ha fatto al commediografo russo del regista Strehler, definendolo un rigoroso materialista storico, che riduce la commedia a un rigido dramma a tesi, alla lotta di classe, a personaggi violentati, ad emblemi dei rispettivi ceti sociali. Per non parlare, conclude Lunari, dei prevedibili e strumentali titoli di stampa: *“Cechov secondo Brecht nel Giardino di Strehler”*, *“La poesia di Anton Cechov nell’ingranaggio della lotta di classe”*, *“Fiori di ciliegio tra assolutismo zarista e rivoluzione sovietica”* e *“Ania prendi il fucile”*...

Nel 1986 pubblica un lavoro intitolato *Maria di Nazareth*, che conferma l’originalità di questo autore e le caratteristiche di “poligrafo”, come ama definirsi il nostro autore. Infatti ha cambiato ripetutamente genere: da teatro giovanile alle traduzioni, poi ai saggi, quindi alla sceneggiature e successivamente al cabaret, svolta nella narrativa, ritorno alla drammaturgia, che continua fino ai nostri giorni, ma con una variante: il romanzo storico. I cambiamenti avvengono quasi per caso, ma c’è sempre una ragione contingente che motiva il cambiamento. Racconta che il libro sulla Madonna nasce per una battuta casuale. Stava conversando con il direttore della Rusconi, su un paio di centenari che si celebravano in quell’anno. Alla richiesta se avesse in mente qualcosa, ha risposto senza nemmeno sapere perché, *“Il 1985 potrebbe anche essere l’anniversario della nascita della Madonna.”* L’idea colpisce e piace. Di qui l’invito a scrivere. A Lunari piacciono le scommesse ed inizia a documentarsi. Il Libro, edito da Mondadori, ha successo (tiratura 12.000 copie)²², ottime recensioni, salvo una, sull’*“Eco di Bergamo”*, di un sedicente affiliato all’Opus Dei, che distrugge il libro concludendo di non averlo letto. Un inaspettato ed involontario complimento.

Alcune spiegazioni sulle motivazioni a scrivere questo saggio si possono cogliere in un’intervista rilasciata dall’autore.²³ *“Questo mio*

²⁰ L.Lunari ibidem p. 60.

²¹ A.Cechov, *Il giardino dei ciliegi*, A cura di L.Lunari, con le note di regia di G.Strehler, Bur Teatro, Rizzoli, Milano, 1986, pp. 31 –35.

²² L.Lunari, *Maria di Nazareth*, Milano, Mondadori, 1986.

²³ M.Veladiano, *Perché un libro sulla Madonna*, “il Giornale di Vicenza”, 10-VIII-1986.

interesse per Maria di Nazareth potrebbe rappresentare una sublimazione dell'interesse che ho sempre avuto per le donne...Sono ateo, ma credo nei destini dell'umanità, nella ragione, in un disegno che va al di là dell'operato del singolo...Vedo Maria come una donna allo stesso tempo dolce e forte, sensibile e intelligente, che sa guardare a questo suo figlio non in modo passivo...ma con grande rispetto e trepidazione." L'autore è attratto dal divario esistente tra l'esiguità delle fonti storiche e la grandezza del personaggio tramandata dalla tradizione. Altro stimolo: cercare o intuire l'anello di congiunzione tra questi due momenti. *"E' sul silenzio dei Vangeli che s'innesta l'enorme costruzione teologica della Chiesa, la quale non ha fatto altro che sancire dogmaticamente il senso generale di assunzioni e affermazioni che la fantasia popolare, per pietà, affetto, o per necessità storica, aveva gonfiato e in molti casi perfino inventato."*...

Nel '90 completa un saggio - introduzione su *Lorenzo da Ponte ed i libretti di Mozart* in cui esibisce la sua approfondita cultura musicale e si inoltra in intriganti, ma non convalidate, interpretazioni erotiche su alcuni passi musicali del genio salisburghese²⁴, sicuramente plausibili e degni di interesse.

Nel '91 pubblica *Il maestro e gli altri*, edito dalla Costa & Nolan, casa editrice Genovese diretta dal professor Buonaccorsi. Il libro fa scalpore perché smitizza un mostro sacro, oltretutto uomo d'immagine in quota al partito del garofano. Seguono polemiche e cause giudiziarie.

Lunari precisa che l'idea di scrivere questo racconto teatrale nasce a Pesaro, ove è presidente di una giuria per un concorso teatrale che lo impegna diverse settimane, e si annoia. Per rilassarsi incomincia a scrivere un capitolo sul "Piccolo Teatro". Ed ecco che gli viene l'idea: la decisione dei dipendenti del teatro che vogliono fare una filodrammatica. Inizia a scrivere, ma irrompe prepotentemente il personaggio Strehler e la sua storia.

Il nostro autore manda ogni capitolo alle sue quinte colonne, nel teatro, che si divertono molto e lo invitano a proseguire. Stampato il libro, Lunari ha la soddisfazione di trovarlo all'ingresso degli attori, nel gabbietto del guardiano, legato con una catenella *"per una pronta consultazione"*. Molti dei personaggi rappresentati si sono offesi, ma anche molti di quelli non citati. Il protagonista? Strehler ha sempre negato di aver letto il libro: cosa all'apparenza inverosimile, ma secondo Lunari non impossibile. Anche perché, dice l'autore, *"quello che gli dava fastidio lo ignorava, lo rimuoveva"*. Una volta il regista si è lamentato con l'ufficio stampa dicendo: *"Portatemi qualcosa che mi faccia godere invece di portarmi le recensioni del libro del Lunari"*. Dove l'uso della parola "godere" conferma la legittimità e la verosimiglianza del linguaggio kamasutrico che Lunari attribuisce al suo protagonista

.Nella quarta di copertina troviamo sintetizzata efficacemente la trama: *"in questo svelto e incalzante racconto (Lunari) utilizza la profonda conoscenza dell'ambiente e dei personaggi per narrare -con toni di travolgente efficacia umoristica- la rivoluzione che contrappone al maestro*

²⁴ L. Da Ponte, *Tre libretti per Mozart.*, L. Lunari, *Introduzione: Lorenzo Da Ponte e i libretti per Mozart*, Rizzoli, Milano, 1990.

(il celebrato regista dalla chioma leonina e dal pittoresco linguaggio) la grande folla degli altri: i suoi collaboratori, i dipendenti del Teatro, gli amici più fidati...tutti a poco a poco coinvolti nell'incredibile progetto di costruire all'interno del Teatro stesso una filodrammatica che distribuisca un po' di gloria agli assistenti frustrati, ai dirigenti repressi, ai polverosi impiegati, agli oscuri lavoratori del retropalco "²⁵ Il racconto teatrale termina con due gustosi "coup de théâtre", nel penultimo e nelle righe finali dell'ultimo capitolo. Non è una banale raccolta di gossip, ma un preciso studio di caratteri e di comportamenti umani, focalizzato sul Piccolo Teatro, che si ripete in ogni parte del mondo in presenza di caratteri forti, geniali e prevaricatori. Il racconto non si esaurisce quindi nel dileggiare il regista triestino, ma rappresenta situazioni largamente diffuse, e questo è confermato dall'interesse e dalla conseguente traduzione in tedesco ed in francese, nonché dalla riduzione teatrale del racconto e alla successiva rappresentazione in Francia.

Solo chi ha tradotto sei lavori di Brecht, convivendo quindi a lungo con lui, come ama dire il nostro traduttore, può penetrare così bene il drammaturgo tedesco e, quindi, bonariamente irriderlo: *"E lui (Damico), qui senza il minimo sforzo, stava costruendo lo spettacolo più straniato e brechtiano che mai si fosse visto in Italia, e non solo in Italia!"*²⁶, alludendo al regista "trombato" e messo da parte dal volitivo padre padrone o alla filodrammatica *"I piccoli del Piccolo"* o più prosaicamente del *"Busdecu"*.

Il fiorito linguaggio non è prerogativa del contesto teatrale del "Piccolo", ma emblematico di molte realtà politiche e industriali di tutto il globo, mentre l'arrogante vittimismo ingiustificato è comune a tutti i prevaricatori intelligenti e arguti, quando sono alla ricerca di un formale consenso basato sul timore.

Una lettura intrigante e divertente; un racconto che non induce solo al sorriso, ma alla risata irrefrenabile in diversi punti quali, ad esempio, le trovate relative a frasi e complimenti, immeritatamente rivolte al regista per il successo del lavoro brechtiano, da lui osteggiato invano, letto invece dai critici come interpretazione in forma popolar – dopolavoristica. Come, ad esempio, il commento attribuito a De Biase *"Hai visto che si può fare un bello spettacolo anche senza insistere con la politica e con le solite menate, che oggi non interessano nessuno? Io sono anni che te lo dico! Bravo!"*²⁷ e, su tutti, quello di uno sconosciuto spettatore *"Complimenti! Finalmente un teatro che non gli rompe i coglioni a quelli che ci vanno a vederlo!"*²⁸

Emblematica la diversa lettura che ne danno due intellettuali: Kezick e Lassalle. Tullio Kezich, letterato e critico cinematografico italiano, solidarizza con il maestro (Vedi appendice 1). Premette che il *"libello"*, che non ha letto, *"fra l'altro non troppo spiritoso a giudicare dalla citazioni riportate qua e là"*, e che giornali *"istituzionalmente"* intelligenti (*"la Repubblica"* e *"l'Espresso"*) lo controfirmano e lo montano come un evento culturale.. *"C'è in giro un gusto, sempre più diffuso anche tra le persone*

²⁵ L.Lunari, *Il maestro e gli altri*, Costa e Nolan, Genova, 2001.

²⁶ L.Lunari, ibidem p.85.

²⁷ L.Lunari, ibidem p. 109.

²⁸ L.Lunari, ibidem p.111.

per bene, che privilegia il pettegolezzo sulla riflessione, la chiacchera sulla problematica vera. A giorni, da piccoli segnali come questo, mi sembra che stiamo entrando in un brutto mondo; forse faremo in tempo a vederlo diventare ancora più brutto...". Parole profetiche, ma diagnosi errata. Anche qui –come già per la recensione marcata Opus Dei del libro sulla Madonna– la soddisfazione per Lunari di vedere un giudizio negativo espresso da chi il libro non l'ha letto.

Diversa, in Francia, la posizione di Jaques Lassalle, (Ex direttore della Comédie Française, e regista di fama assoluta) che letto il manoscritto (appendice 2) lo apprezza senza riserve, lo definisce "*crudele senza malvagità, affascinante senza servilismo, vendicativo senza remissione, utilizzando il falso ed il verosimile, più vero del vero...*" chiarisce che Strehler ne esce meglio di Stanislavski nel "Romanzo Teatrale", lo propone ad un editore per la pubblicazione. Cosa che puntualmente avviene con successo editoriale.

Anche i giornali italiani si schierano. E lo fanno quasi tutti: dai maggiori quotidiani nazionali, ai quotidiani locali ai settimanali femminili, ma con accenti diversi. Si riportano in nota alcuni autori ed relativi titoli sia riferiti alla recensione del racconto²⁹ che alle polemiche tra Lunari e il regista a partire dal 1983³⁰. Per completare il quadro si riportano in nota anche i saggi scritti da Lunari sul regista Strehler³¹, che confermiamo l'incondizionato apprezzamento per le qualità artistiche del regista triestino.

Ma dal 1991 il "poligrafo" Lunari inizia ad essere considerato un personaggio scomodo, presuntuoso. I suoi lavori, quali ad esempio *La stagione del Garofano*, in cui mette alla berlina un ministro socialista, molto legato a Craxi, l'unico che ha diretto accesso al frigorifero della famiglia del primo ministro, può creare fastidi sia a produttori che a registi. Anche i critici si schierano contro e, passata la stagione socialista, non potranno più

²⁹ M.Porro, *Giorgio & Luchino. Non sparate sul regista*, in "Corriere della sera" 1-VII-1991. - L.Lucignani, *Strehler tiranno capriccioso - E la noia dilaga sulla scena*, in "La Repubblica", 25-V-91 - G.Fofi, *Mausolei di sinistra*, in "L'Unità", 2-VI-91 - P. Granzotto, *Sulla scena del relitto*, in "il Giornale", 30-VI-1991 - R.Longoni, *Golpe di scena*, in "La Gazzetta di Parma", 5-VI-1991 - Guido Almansi, *Il Maestro e Margherita*, in "Anna bella", 15-VI-91 - U.Volli, *La vendetta di Luigi*, in "Wimbledon", Torino, 19-V-91 - G.A.Bellini, *Ritratto di maestro, con arsenico* - P.Granzotto, *Sulla scena del relitto*, in "il Giornale", 30-VI-91.

³⁰ R.Barbolini, *Strehler sotto accusa: rovina il Piccolo ma è soltanto un regista*, in "il Giornale", 27-III-1983 - n.n., *Esplose la polemica al "Piccolo". Il dissidio tra Strehler e Lunari discusso dai lavoratori del teatro*, in "Corriere della Sera", 30-III-1983 - A.Angelini, *L.Lunari: Sono un apologeta di Strehler, ma lui purtroppo è accecato dal potere*, in "il Giornale", 2-IV-'83 - L.Lunari, *Il teatro del faraone*, in "il Giornale", 24-I-'89 - L.Lunari, *Quel Piccolo è tutta scena*, in "il Giornale", 28-III-'89 - L.Lunari, *Strehler sei un re senza eredi*, in "il Giornale", 25-V-'94, L.Mola, *Piccolo - Il futuro nel passato*, in "il Giornale" 4-V-93 - L.Lunari, *Lunari: "perché accuso il mio maestro"*, in "il Giornale" 10-V-93 - L.Lunari, *Finale di partita per Strehler*, in "il Giornale", 15-V-'97 - P.Valletta, *Lunari denuncia "Basta con Strehler, il Piccolo è morto"*, in "il Giornale", 24-IX-'97 - L.Lunari, *Un teatro Piccolo Piccolo*, in "La notte", 29-IX-97 - L.Lunari, *No ai divi, è l'ora della rifondazione*, in "Il Corriere della sera" 28-XII-97.

³¹ L.Lunari, *Strehler e Le baruffe chiozzotte*, in "Sapere", 1965, n.661- L.Lunari, *Storia di uno stile*, in "Sipario", 1966, n. 241- L. Lunari, *Le regie goldoniane di Giorgio Strehler*, in "Studi goldoniani", 1976, quaderno n. 4 - L.Lunari, *Giorgio Strehler e la regia lirica*, in *Falstaff* di G.Verdi, Milano ed. La Scala, 1980 - L.Lunari, *La tempesta di Shakespeare nell'allestimento teatrale di Strehler*, in "Lingua e Letteratura", 1985. - A.Cechov, *Il giardino dei ciliegi*, A cura di L.Lunari, con le note di regia di G.Strehler, Bur Teatro Rizzoli, Milano, 1986.

rimangiarsi i giudizi opportunistici dati su un autore che, con indipendenza di giudizio, osa sfidare il potere costituito ed i suoi miti. Solo un premio Nobel, Dario Fo, scriverà *“Ma i testi di Lunari sono talmente svelti e leggeri nella scrittura che mi è difficile desistere. Ho detto leggeri non nel senso che si dà comunemente a questa espressione, cioè il contrario di profondi, privi di spessore umano e tragico. No: leggera è la sintassi, scorrevole, libera; piacevole è la progressione, divertente il tessuto, sottile il dialogo. Niente è facilmente prevedibile, ovvio o scontato; ad ogni situazione corrisponde un’invenzione di bel teatro.”*³²

Nel '92 Lunari assume la direzione del “Carcano”, il teatro diretto da Volpi e Sportelli. La nomina, in sostituzione dell'attore e regista Lavia, è favorevolmente commentata da “Il Giorno”³³, che riporta la motivazione della scelta addotta dall'amministratore delegato Volpi: *“Lunari collaborava già con il Carcano da un paio d'anni. E' un drammaturgo di vena satirica e d'impegno civile, è uno studioso e ha fatto un'esperienza ventennale al Piccolo. In un periodo in cui si criticano le nomenclature bloccate, anche nel teatro, mi è parso opportuno far cadere la scelta su di lui.”* Lunari enuncia tre intenzioni: contribuire all'allargamento del repertorio – occupare spazi di presenza civile, che dovrebbero competere al teatro pubblico – cercare di fondere con un programma eclettico i due pubblici del teatro: quello tradizionale, dei sacri testi (o della Proclemer-Albertazzi), e quello giovane che va a vedere Paolo Rossi o Lella Costa.

Pubblica, sempre nel '92, un saggio sulle origini del teatro.

Nel '93 Pubblica *Cento trame del teatro italiano*³⁴ ed assume la consulenza artistica della FITA - Veneta (Federazione Italiana Teatro Amatoriale), che mantiene fino ai giorni nostri, unitamente al ruolo di selezionatore unico dei lavori delle compagnie amatoriali in Italia. Apprezza molto il lavoro di questi preparati dilettanti, che possono svolgere un ruolo importante per la cultura in particolare negli anni di crisi. Ama ricordare che per molti secoli il teatro è stato interpretato da non professionisti, e precisa che queste compagnie non hanno i vincoli temporali ed economici delle compagnie professionali. Taluni lavori possono degnamente confrontarsi con quelli presentati da attori affermati e conosciuti, ma con un vantaggio: costi ridottissimi.

Continua a tradurre e riduce per il teatro *Il Maestro e gli altri* che va in scena a Salerno. *Tre sull'altalena* e *Il maestro e gli altri* vengono tradotti e pubblicati in Francia. La commedia viene tradotta anche in Russo, su TEATR (Mosca).

Lunga querelle, anche giudiziaria, Strehler – Lunari. Esplode, nel '93, lo “scandalo” dei fondi CEE al Piccolo Teatro. Lunari chiarisce ulteriormente la sua posizione sul regista con una lettera aperta³⁵ in cui smentisce di essere *“il grande nemico”*, e di considerare il regista *“un grandissimo poeta della scena”* e, per quanto lo riguarda, *“il suo maestro”*. Lo scandalo dei fondi Cee non è stato sollevato dall'ironico racconto uscito

³² Dario Fo, in www.luigilunari.com, 1991.

³³ U.R., *Lunari succede a Lavia nella guida del Carcano*, In “Il Giorno”, 7-VI-1992.

³⁴ L.Lunari, *Cento trame del teatro italiano*, Rizzoli, Milano, 1993.

³⁵ L.Lunari, *“Perché accuso il mio maestro”* in “il Giornale”, 1993

nel 91, ma da un'inchiesta di ben più ampie dimensioni. Infine precisa che le eventuali possibili colpe non sono ascrivibili al solo regista ma al mondo politico e a "*quell'idiota e irresponsabile emanazione politica che è il Consiglio di Amministrazione del Piccolo*", al clima di adulazione acritica dei collaboratori, all'atteggiamento di molta stampa che ha sempre accettato tutto da lui, senza mai fare verifiche.

Nel '94 Lunari viene cooptato nel consiglio di amministrazione dell'IDI (Istituto Dramma Italiano). Ritene di essere stato chiamato per la sua competenza, ma presto si accorge che l'istituzione è uno dei tanti enti inutili e, per di più, senza esserne venuto a conoscenza, lui è entrato in "quota partito socialista".

Tre sull'altalena viene pubblicata su "Avant-Scène" in Francia, su "Teatr" a Mosca e su "Plays International" (Londra), e in lingua originale nella BUR – Rizzoli. La commedia viene rappresentata in luglio al festival di Avignone, dove ottiene un grande successo di pubblico e di critica. In novembre il lavoro va in scena al Theatre La Bruyère di Parigi. Sarà tradotto, negli anni seguenti, in ventiquattro lingue.

Nel '95 *Tre sull'altalena* viene registrata sia dalla televisione francese che italiana. Per Lunari inizia a consolidarsi il successo internazionale. Continua le traduzioni di classici, ed inizia l'attività di giudice di pace, che si rivelerà, presto, ben diversa da come la concepiva: un livello di transazione basato sul buon senso, anziché un nuovo livello giudicante burocratizzato, dove si cerca di far sfoggio di cultura giuridica, più o meno assimilata, per superare i complessi rispetto ai giudici togati.

Nel '96 scrive *Nel nome del padre* continuando a fare traduzioni, riduzioni e riscritture. Deluso si dimette sia dal "Carcano" che da giudice di pace.

Nel '97 scrive *Rosso profondo in punto di morte* continua nelle traduzioni. Il cinquantenario del Piccolo è un'occasione per nuovi interventi polemici di Lunari sulla gestione e sulla conduzione del teatro con saggi pubblicati sul "Giornale"³⁶, su "Sipario" e su altri quotidiani³⁷.

Nel '98 esce l'antologia di Monologhi *Essere o non essere*³⁸ di cui Lunari scrive la prefazione e la postfazione. Scrive *La barca di Platone ovvero Somnium Platonis*. Publica anche un saggio *Teatralità di Mina*³⁹ a conferma dei suoi molteplici interessi.

Nel 1999 *Il senatore Fox* è rappresentato a Nantes, e viene pubblicato su "Avant Scene". Lunari scrive per la FITA Veneta una "Storia del teatro"⁴⁰, breve, completa, destinata agli attori dilettanti del teatro amatoriale. Cura anche la regia, l'unica della sua vita, di *Tre sull'altalena*

³⁶ L.Lunari, *Finale di partita per Strehler*, in "il Giornale", 15-V-'97 – n.n., *Lunari denuncia: Basta con Strehler, il Piccolo è Morto*, in "il Giornale", 24-IX-'97.

³⁷ L.Lunari, *Un teatro Piccolo piccolo*, in "la Notte", 29-IX-'97 - *No ai divi, è l'ora della riforma*, in Corriere delle Sera, 28-XII-97.

³⁸ AA.VV, *Essere o non essere*, con L.Lunari, *Prefazione in forma di dialogo e Postfazione in forma di Dialogo*, Bompiani, Milano, 1998.

³⁹ F.Fabbri, L.Pestalozza (a cura di), *Una forza incantatrice*, L.Lunari, *Teatralità di Mina*, Euris Edizioni, Milano, 98.

⁴⁰ L.Lunari, *Breve storia del Teatro*, Ed.Ergon, Vicenza, 1999.

per il Teatro di Aachen (Aquisgrana).

Sempre nel '99 altro cambio di genere: il romanzo storico. In questi anni il "prodotto" tira, va di moda. La vita di Alessandro Magno ha avuto un grande successo di pubblico e, soprattutto, commerciale. Rizzoli mette all'asta questa idea tra i suoi autori e fa scrivere loro un primo capitolo. Lunari si afferma sugli altri concorrenti. Il primo soggetto è Nerone, poi la casa editrice ritiene siano più gradite le civiltà morte, scegliendo come personaggio Nabucodonosor. Lunari prepara il primo capitolo, che piace molto ai funzionari della casa editrice. Ma alla vigilia della firma del contratto si scopre, o si adduce come scusante per rinviare il contratto, che il soggetto non interessa ai librai. Il personaggio più gettonato è Cortès.

Lunari archivia pazientemente quanto ha scritto prima su Nerone e poi su Nabucodonosor, e si mette a studiare Cortès. Con la sua innata capacità di scegliere solo quello che serve, di allungare il brodo quel tanto che basta e di ricamare sui fatti essenziali completa i tre volumi richiesti, cercando di accontentare contestualmente la casa editrice ed i lettori. Inserisce nella vicenda episodi divertenti. La sua difficoltà maggiore è quella di rendere interessante un condottiero odioso, uno stupratore di civiltà, un ipocrita massacratore. Ricorre al trucco già escogitato per il "Maestro": mettere in evidenza le debolezze del personaggio. Divertente il tentativo di Cortès di spiegare agli indios, senza preparazione, nè adeguate conoscenze teologiche, il cristianesimo, la trinità, la Vergine madre di Dio. Per affermare la fede Cortès pensa necessario estirpare i sacrifici umani e la sodomia, senza rendersi conto delle incoerenze degli spagnoli, e della difficoltà per i conquistati di comprendere la religione e la cultura dei conquistatori. Un aspetto interessante per Lunari è l'esperienza irripetibile degli spagnoli che scoprono, senza sospettarlo, una civiltà autonoma, indipendente, diversa in termini di sistema di valori e comportamenti, dalla propria. Lunari si dilunga sul rapporto tra il condottiero spagnolo e la prigioniera interprete, da cui ha un figlio.

Lunari si diverte a scrivere l'unico romanzo storico⁴¹ della sua vita, riconosce che ci sono cose più divertenti e interessanti da scrivere ma, comunque, ritiene che anche il romanzo storico sia una esperienza stimolante e come tale è una sfida che accetta.

Ancora nel '99 scrive due monologhi scherzosi *Contributi alla storia della letteratura italiana del '300*. La sua produzione nell'ultimo quinquennio si concentra esclusivamente sul teatro con saggi, traduzioni, una storia del teatro veneto⁴² ma, soprattutto, lavori teatrali, stimolato dal successo, via via crescente soprattutto all'estero, di *Tre sull'altalena* e di *Il senatore Fox*. Alcuni lavori sono d'occasione, altri più impegnati. Quelli d'occasione sono già stati rappresentati o sono attualmente in tournèe in Italia, ma possono essere qualificati lavori minori. Quelli più impegnati *Sotto un ponte lungo un fiume*⁴³ inedito e *Il canto del cigno* pure inedito, stanno completando il loro iter per arrivare sui palcoscenici che probabilmente saranno ancora

⁴¹ L.Lunari, *Hernan Cortés e la conquista del Messico*, Tre volumi: *L'oro e la gloria*, *Sotto il segno di Montezuma* e *Il tramonto del guerriero*. Rizzoli, Milano, 2000

⁴² L.Lunari, *Il Teatro Veneto*, Ergon Edizioni, Vicenza 2003.

⁴³ L.Lunari, *Sotto un ponte lungo un fiume*, in *Teatro Italiano Contemporaneo*, Bulzoni, Roma 2004

stranieri.

Merita un discorso a parte *Il padre delli santi – ovvero i dialoghi del cazzo* un divertimento terminato nel luglio 2005, quasi una risposta alla riduzione teatrale de *I monologhi della vagina*⁴⁴ di Eve Ensler. Il lavoro trasmesso in anteprima per la lettura ad alcuni amici ed a gente di teatro, com'è solito fare il nostro autore, ha ricevuto apprezzamenti ma anche riserve. Luciano Damiani, letto il manoscritto, lo allestisce, per il suo "Teatro di Documenti di Roma, .Lo spettacolo, terminato nell'agosto va in scena dal 27 ottobre al 30 novembre del 2005, cosa insolita nel mondo teatrale per spettacoli che non siano appositamente commissionati..

Questo anno è caratterizzato anche da alcuni fatti che sembrano in contraddizione tra loro:

a) Dopo il successo a Mantova, nel 2004, del "Luigi Lunari festival" organizzato da una compagnia amatoriale (l'Accademia Teatrale "F.Campogalliani") le tre commedie rappresentate, vengono portate con successo in giro per l'Italia, ma sempre nell'ambito del circuito amatoriale,⁴⁵. La compagnia vince, per il miglior spettacolo, nel giugno 2005, il "3° festival nazionale di arte drammatica" organizzato ad Imperia con *Tre sull'altalena*. La motivazione espressa dalla giuria, presieduta dal professor di drammaturgia del DAMS, Roberto Trovato, recita: "*rigoroso e dinamico, con una giusta commistione di tragico e comico*"⁴⁶.

b) Una casa editrice tedesca compra in blocco tutte le opere teatrali di Lunari, compreso i lavori più recenti, e fa precedere la pubblicazione da una impegnativa e costosa campagna promozionale;

c) Il critico Franco Cordelli pubblica un articolo sul "Corriere della sera" dal suggestivo titolo "*Uno, nessuno, centomila – Tutti i figli di Pirandello – Lo scrittore va a teatro e fa morir...dal ridere*"⁴⁷. Accanto a nomi famosi, moltissimo nomi di autori contemporanei, compresi quelli del teatro dialettale, del teatro di poesia e comico satirico. Sembra più una lista di nomi, incasellati per genere, che un saggio critico. Ma il nome di Lunari non compare.

d) Canada e Australia si aggiungono al lungo elenco di nazioni che mettono in scena lavori di Lunari.

Sorge un dubbio: può essere considerato uno scrittore marginale, al massimo accettabile per il teatro amatoriale, un autore che compagnie professionali di quattro continenti continuano a mettere in scena?

Adesso è necessario soffermarsi, ricorrendo direttamente all'autore, su quella frase della bibliografia ufficiale in circolazione, di cui si è parlato

⁴⁴ Eve Ensler, *I monologhi della vagina*, Marco Troppa Editore, Milano 2000.

⁴⁵ R.Dall'Ara, *Lunari fa festival*, in "Il Giorno" 21-IV-2004. N.n., *Campogalliani: triplice omaggio a Lunari*, in "La voce di Mantova", 10-IV-'004. *Guarda che Lunari*, op.cit., 16-IV-2004. A.Signoretti, *Luigi Lunari Festival*, in "Ridotto", 4, IV-2004. C.Giorgi, *Un amore Nel nome del padre*, in "La voce di Mantova", 4-VI-2004. N.n., *Padri importanti, figli scomodi e l'indifferenza non è di casa al D'Arco*, in "Gazzetta di Mantova", 5-VI-2004.

⁴⁶ N.n, *L'accademia Campogalliani con Lunari vince anche a Imperia*, in "La Gazzetta di Mantova" 30-V-2005.

⁴⁷ F.Cordelli, *Lo scrittore va a teatro e fa morir...dal ridere*, in "il Corriere della sera", 27-VIII-2005.

all'inizio del capitolo *"persona poco accomodante ha dovuto sempre venir via da qualcosa"*⁴⁸.

E' vero: Luigi Lunari è venuto via da molte cose e questi cenni biografici lo dimostrano. Ma la causa va ricercata nel suo carattere poco accomodante o in altre cause?

Parlando con il nostro autore emerge un aspetto diverso dalla caratteristica di persona poco accomodante: nessuno è perfetto, ma il nostro amico ha altri difetti, non certo la rigidità; però gli va riconosciuta una coerenza ed una correttezza nei rapporti che non sembra far più parte del sistema dei valori dei nostri giorni.

Per esempio ha lasciato il "Piccolo Teatro" a causa dell'ostruzionismo di Strehler e del declino dell'Istituzione. Lunari riconosce al regista una genialità indiscussa e una preparazione tecnica assoluta, ma sottolinea le carenze del genio sul piano dei rapporti: difetti che sono state la causa della decadenza del "Piccolo Teatro"⁴⁹. Strehler non voleva concorrenti e non allevava discepoli. Se per qualche anno c'era stata un sorta di intesa, o meglio una tolleranza di Strehler verso Lunari, questa convivenza era riconducibile al fatto che il nostro autore non faceva il regista. Con tutti i registi, se intelligenti, litigava, costringendoli ad andarsene. In questo caso, dunque, l'uscita del Lunari dal "Piccolo Teatro", non sembra quella di una persona poco accomodante che sbatte la porta, ma la scelta meditata del figlio che ha stimato ed ammirato molto il padre, ma deve liberarsi della sua figura per crescere e maturare. Indubbiamente i suoi lavori sul regista triestino (sei saggi sulle sue regie, *Il maestro e gli altri* - gli articoli scritti dopo la morte di questo grande regista) sono materia più per lo psicanalista che per una tesi universitaria. I critici, comunque, con le loro diverse interpretazioni sugli scritti di Lunari, non hanno ancora approfondito le vere cause di questo contrasto tra un grande Maestro e un degno allievo.

Con l'"Avanti" si tratta di un allontanamento mai motivato da parte dell'allora direttore Intini. Causa inconfessata è stata la recensione negativa di un'opera mediocre anzi decisamente brutta, di un raccomandato di ferro.

Lascia invece l'insegnamento universitario dello IULM dopo due anni, con un gesto plateale preannunciato: *"me ne andrò al terzo ignorante che sarò costretto a laureare, anche se non lo merita"*. Durante la sessione che laurea un altro ignorante conclamato, Lunari si toglie la toga e lascia l'incarico. Coerenza? Disagi per la sede? Inadeguatezza dell'istituto universitario privato? Impreparazione congenita dei discenti?

La separazione dal "Carcano", consensuale, avviene per fondate ragioni illustrate in un'intervista a "La Repubblica"⁵⁰: *"Come direttore artistico di una sala privata mi sono trovato a ideare lo zero per cento del programma. Senza polemiche con il Carcano, che è pedina di un sistema pieno di condizionamenti, mi sono detto: è inutile che sottoscriva una*

⁴⁸ www.luigilunari.com

⁴⁹ Luigi Lunari, *Finale di partita per Strehler*, in "il Giornale", 15-V-1997.,

⁵⁰ A. Bandettini, *Nei teatri privati tutto è commercio. L'arte? Un optional*, in "la Repubblica", 29-VI-'94.

stagione di cui non ho merito". Nell'intervista il Lunari fa un'analisi puntuale dei condizionamenti del teatro privato e pubblico, con tanto di nomi e cognomi (Schiavoni, Ardenzi, Berlusconi, Letta...) arrivando alla conclusione che il libero mercato del teatro privato è un oligopolio, fortemente condizionato, in cui il margine di innovazione è nullo.

Per certi versi analogo il motivi della separazione dall' "IDI", che verifica essere uno dei tanti enti inutili e lottizzato. Sarà comunque il PSI a nominare un altro, al suo posto, senza nemmeno preavvertirlo.

Diversa e duratura invece la sua collaborazione con la FITA – Veneto, che si protrae dal '93 ad oggi, e non certo per motivi economici! Il sodalizio è da ricondursi all'apprezzamento dell'uomo di teatro per questa forma amatoriale che comprende valenti compagnie e validi attori motivati dalla passione, che dedicano parte del loro tempo alla attività teatrale senza corrispettivi economici, anzi talora auto-finanziandosi. Inoltre, queste compagnie non avendo vincoli possono mettere in scena sia lavori di repertorio che contemporanei, trascurati dalle compagnie professionali per motivi economici o per lo scarso richiamo sul pubblico.

Nel 2004 Luigi Lunari ha compiuto settanta anni, festeggiandoli con l'intera famiglia (moglie, figli e nipoti) alle Galapagos.

Ai nostri giorni è ancora molto dinamico: alterna i viaggi all'estero, per promuovere i propri lavori, a viaggi attraverso l'Italia per curare i suoi rapporti con gli uomini di Teatro e selezionare lavori messi in scena da compagnie amatoriali. Ma non rinuncia a scrivere o a tradurre nuovi lavori.

Disponibile di natura con tutti coloro che gli chiedono suggerimenti o pareri, risponde a tutte le richieste che gli pervengono con tempestività ed in modo esauriente.

Per predisporre questa tesi ha concesso diverse ore di interviste durante le vacanze estive del 2004 e del 2005, fornendo molto materiale sia sulle opere che sulla selezione delle recensioni di stampa.

Alla richiesta di fare un bilancio della vita, a settant'anni compiuti, ha risposto: *"Per quanto concerne la vita: due figli e quattro nipoti, un contributo serio all'umana specie, l'unico che conti. Tutto il resto frivolezze. In termini di attività, invece, sono abituato a vivere e scrivere. Non posso dire di essere qualcuno perché non ho frequentato né salotti né segreterie di partito. Nessuno dei giornali mi domanda mai niente. Molto stimato solo nel mio ambiente, ma nessun altro mi c... neppure tangenzialmente o di striscio. Quando son venuto via dal "Piccolo", dopo vent'anni con Grassi e con Strehler, avevo un'esperienza di livello assoluto. Non ho ricevuto una sola proposta di lavoro da parte di enti teatrali. Ghidella, l'ex amministratore delegato della Fiat, il giorno dopo aver lasciato la casa automobilistica ha ricevuto proposte da Mercedes, Renault. Volkswagen, Il motivo? Il teatro non ha alcun interesse a prendere un collaboratore come me, perché non ci guadagna dal punto di vista economico. I quattrini li prende dallo Stato come sovvenzioni, non per i prodotti realizzati. Conseguentemente vengo percepito solo come uno che arriva per rompere i...Nessuno mi ha cercato*

*perché le mie capacità non servono. L'unico interesse nel mondo teatrale è tenersi buono lo stato per continuare a ricevere sovvenzioni.”*⁵¹

Ad altra domanda traspare la consapevolezza, da non confondersi con presunzione, sulle sue capacità. *“Darei volentieri tutto quello che ho scritto per tre o quattro versi di Montale o di Sandro Penna”*.

Essenzialmente, quando si mette a scrivere, sa cosa vuole e come farlo soprattutto relativamente a quello che rappresenta l'interesse professionale della sua vita: il teatro, ma non solo. Non usa più la penna, nè *l'Olivetti lettera 22*, perché conosce le più moderne tecnologie informatiche e della comunicazione; le sa anche utilizzare con destrezza per far conoscere la sua produzione teatrale nel mondo, visto che in Italia non è ancora apprezzato come dovrebbe. Dispone infatti di un sito con la sua opera in cinque lingue (italiano – francese – inglese –tedesco - giapponese).⁵² Ma già si prepara un'organica traduzione dei suoi lavori in altre lingue, quali il russo.

⁵¹ Intervista registrata e concessa a Vittorio Flick il 26-VIII-2004.

⁵² www.luigilunari.com

Capitolo 2

Analisi tematica della drammaturgia di Lunari

2.1 Premessa

2.2 Genesi delle opere

2.3 Generi teatrali

2.4 Tratti stilistici e di contenuto

2.5.Temi ricorrenti nel teatro di Lunari

2.5.1 Temi politici e sociali

2.5.2 Le diverse concezioni dell'istituzione familiare

2.5.3 Rassegna dei personaggi

2.5.4 Il tema della morte

Capitolo 2 – Analisi tematica della drammaturgia di Lunari

2.1 – Premessa

Ad oggi non esistono approfondimenti critici sull'opera teatrale di Luigi Lunari, fatte salve le recensioni giornalistiche ai singoli spettacoli. Per quanto opportune ed importanti, queste critiche concise non consentono di cogliere i diversi cambiamenti che intervengono nello stile, nei contenuti, nel pensiero di questo autore eclettico e poligrafo.

Nelle opere della maturità, quelle scritte dopo i cinquant'anni, ad esempio, colpisce il fluire del dialogo; il progressivo stemperarsi della satira in ironia; la trasformazione delle boutade da cabaret, quando non da avanspettacolo, in umorismo raffinato; il passaggio da teatro d'ambiente ad un'analisi psico-sociologica della società borghese, dei suoi problemi, dell'amore e della morte.

Lunari ha uno stile personale, difficilmente descrivibile, ma sicuramente individuabile da chi (regista, attore, spettatore o lettore) conosca i suoi lavori. Tra le varie caratteristiche di questo stile la contaminazione, o meglio la contiguità, tra generi teatrali quali, ad esempio, nel dramma la battuta e la situazione che stimola la risata, senza cadute di tensione; o nella commedia l'emergere del tragico, talora confinante nel grottesco, che evoca i quadri di Ensor, quelli che paludano di belle vesti le macabre visioni di scheletri e teschi, rappresentanti la borghesia del suo tempo.

Il linguaggio drammaturgico è il risultato di diverse componenti che, come sintesi finale, non sono una semplice sommatoria di diverse qualità, ma un prodotto diverso ed ad "alto valore aggiunto", per usare una terminologia aziendale.

Queste componenti, già accennate nel capitolo precedente, sono le attitudini e le potenzialità di Lunari (passione per il teatro, duttilità nello scrivere, curiosità intellettuale, capacità di analisi, spirito di osservazione) coniugate con il "saper fare", con l'esperienza maturata attraverso lo studio del teatro (molteplici saggi) e della musica (pianoforte, composizione e direzione d'orchestra), la traduzione di oltre 150 opere teatrali (classiche e contemporanee), la lunga frequentazione di ambienti teatrali (il "Piccolo") a stretto contatto con registi, attori, sceneggiatori e, su tutto, l'insegnamento ed il rigore artistico e ideologico di due grandi maestri: Grassi e Strehler.

Il processo di affinamento nella forma è chiaramente percepibile scorrendo la sua produzione in sequenza cronologica a partire da *Il senatore Fox* scritto nel 1980 fino ai lavori scritti nel 2004 (*Tutti gli Uomini di Annalisa* e *Il canto del cigno*).

2.2 Genesi delle opere

Le opere teatrali di Lunari, dal punto di vista dell'origine, possono essere classificate, con qualche margine di indeterminatezza, in due filoni:

- testi nati per autonoma esigenza espressiva;
- lavori scritti su committenza di terzi;

Annoverabili tra i primi *Giovanna* e *Polissena*, *Tarantella con un piede solo* e, in parte i due testi scritti per i Gufi, tutti lavori di successo che contribuiscono a far conoscere Lunari al pubblico e alla critica. Ma saranno i lavori scritti nella maturità quelli più apprezzati dalla critica e più applauditi dal pubblico italiano e straniero (*Il senatore Fox*, *La stagione del garofano rosso*, *Sogni proibiti di una fanciulla in fiore*, *Tre sull'altalena*, *Nel nome del padre*). A questi vanno aggiunti i lavori inediti, recentemente terminati, di cui non si conosce ancora l'accoglienza del pubblico né la valutazione della critica (*Sotto un ponte lungo un fiume*, *Tutti gli uomini di Annalisa*, *Il canto del cigno*).

Tra i lavori su committenza, alcuni sono di carattere letterario, con accentuata finalità divulgativa (*Il teatro comico*) o di divertimento fine a se stesso (*Gli ingannati*, *Contributi alla storia della letteratura italiana del trecento*). Altri sono stati commissionati da impresari o da attori, con precise motivazioni (*Pillole*, *bacchette magiche e...*, *Cattivi e cattivissimi nel teatro di shakespeare*, *Elisabetta e il suo pirata*, *Storia d'Amore*) In alcuni di questi lavori la committenza può aver condizionato in qualche misura, la capacità espressiva dell'autore, ma questo non è il caso dell'inedito lavoro, commissionato dall'attore Franco Graziosi, *Il canto del cigno* che per poesia e analisi psicologica è sicuramente uno dei testi più interessanti e profondi che Lunari abbia scritto.

A se stante può essere considerato l'ultimo lavoro, scritto in forma di monologo, terminato nel 2005: *Il padre dei santi, ovvero i dialoghi del cazzo. Divertissement in forma di rondò* Un lavoro artigianale, senza ambizioni se non, forse, quella commerciale che, in funzione del titolo e dell'argomento trattato, ha incontrato un successo di pubblico in Italia e l'interesse di editori stranieri. Questo lavoro, infatti, appena terminato è andato in scena, con la regia di Damiani, a Roma, nel novembre scorso.

Molti dei lavori scritti da Lunari nascono da un'idea forte originata da un'aneddoto, da uno spunto preso dal cinema (ad esempio: "*La bella e la bestia*" di Cocteau⁵³) o da altro testo teatrale (*Volpone* di Ben Jonson, *Il cittadino Schippel* di Sternheim, *L'uomo che incontrò se stesso* di Antonelli...), dalla cronaca, da un fatto della quotidianità. Attorno a questa idea forte si coagulano altri temi, quelli esistenziali o ideologici del vissuto di Lunari, i modelli di comportamento, il suo sistema di valori. Non tutto è sempre chiaro e scandito; talvolta col procedere dell'azione, al mutare delle situazioni dell'azione, muta, in corso d'opera, il comportamento dei personaggi, perché cambia anche il modo di essere e di pensare dell'autore.

Un esempio per tutti: la figura della madre in *Lungo il fiume, sotto un ponte* che da donna succube dei maschi, siano essi il marito o i figli, sotto il peso del dolore, si trasforma in modello di riscatto del ruolo femminile, per

⁵³ *La Bella e la Bestia*, film, regia e sceneggiatura di J.Cocteau, con J..Marais e J..Day, 1944..

terminare, dopo una lunga orazione femminista, con quella frase materna e commovente rivolta ai due figli in attesa: “*Si, bambini miei, sono qui...*” quale irrinunciabile affermazione della primaria missione della donna.

Quando si tratta di idee o trame prese da lavori teatrali o cinematografici, il riferimento originale, *decontestualizzato, metabolizzato e mixato* con altre situazioni drammaturgiche, assume il carattere di vero spunto, perché origina un lavoro nuovo, diverso dal riferimento iniziale; non una variazione sul tema ma una composizione autonoma.

L’idea forte, che diventa idea centrale del suo testo, attiva la confluenza ed il successivo assemblaggio di temi politici, ideologici, psicologici, familiari, umani che si affollano nella testa dell’autore, quasi sempre in modo chiaro, ma talora confuso ed indeterminato. Questo magma si concretizza nel copione in cui Lunari plasma e definisce, in modo lineare e completo, personaggi e situazioni grazie alla sua abilità dialogica e alla sua profonda conoscenza dei meccanismi e del linguaggio drammaturgico.

L’idea forte, insomma, è l’incipit di un processo creativo cui concorrono “saper fare”, cultura, impegno civile, e, soprattutto, la sua visione del mondo.

“*Come molti altri autori*” precisa Lunari “*scrivo situazioni e comportamenti che ho vissuto, oppure ho pensato di vivere, o ho creduto di poter vivere. Nell’ambito di questa gamma discernere questa o quella frase è un gioco di ricerca formale*”⁵⁴ E in questa possibilità di scelta è aiutato dal suo “bagaglio” di letture, traduzioni e ricerche. Come Molière, Lunari prende il meglio dove lo trova: è il bagaglio culturale che, una volta metabolizzato, diventa patrimonio ed archivio da cui attinge per scrivere molta parte del suo teatro. Prima fonte di questo patrimonio personale è la letteratura drammatica: idee, situazioni recepite e memorizzate, nel tempo si staccano dall’autore che le aveva concepite, per diventare autonomi momenti centrali di nuove aggregazioni del teatro di Lunari.

Efficace e significativa, infine, è la motivazione che l’autore attribuisce al testo di *Nel nome del padre*: due notizie, prese dalla cronaca dei giornali, sulle vicissitudini del figlio di Togliatti e della figlia lobotomizzata di Kennedy padre. I ritagli di stampa, archiviati tra le carte, ma sicuramente anche nella sua memoria, hanno nel tempo interagito come per “*reazione stereochimica*”. E intorno a queste due tragiche vicende umane si sono coagulati altri temi di carattere politico, psicologico, familiare, che hanno così avuto modo di concretizzarsi per rappresentare mondi contrapposti su cui l’autore si astiene dal dare giudizi morali, ma che possono fornire ampio materiale di giudizio e di riflessione agli spettatori.

⁵⁴ L. Lunari, intervista registrata, rilasciata a V.Flick, il 20-VIII-2006.

2.3 Generi nel teatro di Lunari

La definizione dei generi teatrali non è cosa facile. Illuminante a questo proposito quanto scritto da Lunari⁵⁵ a proposito delle sofferenze e difficoltà di Anton Cechov nel classificare, secondo le rigorose distinzioni dei “generi”, le sue commedie ispirate alla vita e alla realtà.

La soluzione più facile ed opportuna, pertanto, è seguire le indicazioni dell'autore lasciando a lui le responsabilità della scelta e fidando nelle sue conoscenze della letteratura teatrale.

Una prima classificazione per genere, in ordine cronologico è la seguente:

Polissena	1952	Atto unico	Scherzo
Giovanna	1952	Atto unico	Dramma
Tarantella con un piede solo	1958	Due tempi	Commedia
Gli ingannati	1963	Tre atti	Commedia
Il teatro comico	1966	Tre atti	Commedia
Non so, non ho visto, se c'ero dormivo	1966	Due tempi	Teatro cabaret
Non spingete, scappiamo anche noi	1967	Due tempi	Teatro cabaret
L'incidente	1967	Tre atti	Farsa
I contrattempi del tenente Calley	1973	Due tempi	Commedia
Il senatore Fox	1980	Tre atti	Commedia drammatica
Storia d'amore	1982	Due tempi	Commedia drammatica
Pillole, bacchette magiche e ...	1986	Atto unico	Dramma didascalico
La stagione del garofano rosso	1987	Due tempi	Commedia
Sogni proibiti di una fanciulla in fiore	1987	Due tempi	Commedia
Tre sull'altalena	1990	Due tempi	Commedia
Incontro ravvicinato di tipo estremo	1993	Due tempi	Commedia drammatica
Rosso profondo in punto di morte	1997	Atto unico	Monologo drammatico
Nel nome del padre	1997	Atto unico	Dramma
La barca di Platone	1998	Atto unico	Dramma didascalico
Contributi alla storia della letteratura del '300	1999	Atto unico	Scherzo
Amleto ma non troppo	2001	Atto unico	Commedia
Sotto un ponte, lungo un fiume	2003	Atto unico	Dramma
Il canto del cigno	2004	Atto unico	Dramma
Elisabetta e il suo pirata	2004	Atto unico	Scherzo
Cattivi e cattivissimi nel t.d. Shakespeare	2004	Atto unico	Montaggio
Tutti gli uomini di Annalisa	2004	Due tempi	Commedia drammatica
Il padre dei santi	2005	Atto unico	Scherzo

Innanzitutto, stando ai lavori scritti fino ad oggi, una osservazione ovvia e banale: la produzione di Lunari, curiosamente, inizia e termina con uno scherzo. Meno banale il tema dominante dei due lavori: il sesso femminile nel primo e quello maschile, nell'ultimo. Più intrigante, infine, sarebbe capire se è un fatto fortuito, o meno, l'aver iniziato la sua produzione teatrale con i problemi derivanti dai pruriti del sesso femminile per concluderla, dopo oltre mezzo secolo, con la poco convincente crisi e frustrazioni del sesso maschile, di cui, peraltro, l'uomo continua a servirsi, non solo per la riproduzione ed il proprio piacere, come giusto, ma anche per gestire la sua incontrastata egemonia.

⁵⁵ A.Cechov, *Il Giardino dei ciliegi*, a cura di L. Lunari, *Introduzione alla lettura*, Superbur, Rizzoli, Milano, 2001

Altra curiosità è rappresentata dai due primi atti unici, scritti a diciotto anni, che segnano due caratteristiche dei futuri lavori; il teatro storico letterario (*Giovanna*) e quello realistico (*Polissena*). Nell'ambito di questi due filoni, si articolerà tutta la produzione del nostro autore.

L'autore è molto avaro nell'uso dei sottotitoli. E, a questo proposito, è illuminante la sua posizione quando dichiara che *“sarebbe per l'autore una dichiarazione di fallimento il dover fornire allo spettatore notizie e dati necessari a capire la storia narrata”*⁵⁶

La maggior parte dei suoi lavori contiene solo l'indicazione “monologo” o la relativa partizione in atti, con le seguenti eccezioni:

- *Contributi alla storia della letteratura italiana del 'trecento. Due monologhetti (uno per lui, uno per lei): Querela contro (quasi) ignoti e Moglie di poeta.*
- *Amleto ma non troppo. Ovvero causa improvvisa indisposizione di Lawrence Olivier, il ruolo di Amleto sarà interpretato questa sera da altro attore della compagnia (estratto a sorte).*
- *Elisabetta e il suo pirata. Un epistolario immaginario*
- *Cattivi e cattivissimi nel teatro di Shakespeare. Da Riccardo III ad Amleto*
- *Il padre dei santi. Ovvero i monologhi del cazzo. Divertissement in forma di rondò*
- *La barca di Platone. Ovvero Somnium Platonis*
- *Incontro ravvicinato di tipo estremo. Ovvero l'uomo che incontrò se stesso.*

In ogni caso il sottotitolo, generalmente esposto per orientare lo spettatore, non entra nella specificazione del genere né del carattere nell'opera teatrale di Lunari.

Seguendo la classificazione per genere emergono le seguenti considerazioni.

Commedie

Sono dodici, di cui tre “drammatiche”, e l'attribuzione della specificazione vuol chiarire la prevalenza di temi seri ed esistenziali sugli argomenti lieti, o comici, che affiorano ma non turbano l'azione drammaturgica. Due lavori invece sono semplici rielaborazione di testi classici (*Gli ingannati, Il Teatro comico*).

In sequenza cronologica abbiamo:

Tarantella con un piede solo, commedia d'ambiente. Ben delineati alcuni personaggi, meno altri. Moraleggiante, debole il lessico, superficiale la conoscenza della realtà sociale partenopea. Alcune situazioni, quali il baratto dello “jus primae noctis” tra i due ingenui sposini provinciali,

⁵⁶ L.Lunari, Il Damma, in <http://www.escapeinart.com>

indebitati fino al collo, e l'incallito guappo del rione, sono poetici ed efficaci, e lasciano intuire tutte le potenzialità dell'autore. La commedia consolida la notorietà di Lunari sia per essere stata sospesa al termine del primo atto, che per la seguente vicenda giudiziaria connessa a fantomatici reati di oscenità e vilipendio.

Seguono due rielaborazioni di testi teatrali, frutto di precise committenze, per rendere i testi più comprensibili al pubblico e più chiari nel loro significato. Sono stati preparati negli anni sessanta (*Gli ingannati* rielaborazione di un testo del 1530 dell'Accademia degli Intronati e *Il teatro comico*, dall'omonimo testo di Goldoni, con circoscritte sostituzioni di alcune parti con altre, sempre originali dell'autore veneziano, più significative, per far meglio comprendere allo spettatore la portata della "riforma goldoniana").

I contrattempi del tenente Calley, commedia voluta da Strehler. Come scrive un critico, forse con qualche forzatura, "risale direttamente alla lezione brechtiana di reinvenzione drammaturgica degli avvenimenti storici",⁵⁷ ma l'opera è sicuramente importante e coinvolgente. Efficace la satira, pienamente condivisibili le tesi esposte. Contenuti validi, purtroppo, ancora ai giorni nostri. Il tempo dirà se la validità del testo è circoscritta alla contingente attualità o se analisi e tesi tratteggiate hanno un valore più universale e la forma una dignità artistica.

Quel che colpisce in questo testo è la chiarezza della dimostrazione, in primo luogo, dell'impatto della propaganda sull'individuo medio, non acculturato e, in secondo luogo, come i crimini di guerra, anche quelli dei civili paesi occidentali (vedi Dresda, Hiroshima e Nagasaki, Mylie, Abu Graib e Falluja), in quanto commessi dal vincitore, vengono giustificati con la motivazione "esigenze strategiche", o declassati come inevitabili ed arbitrarie devianze di qualche "mela marcia" finita tra la truppa. In tal caso alla condanna esemplare segue, in tempi brevi, un condono per non incidere sul morale dell'esercito.

Il senatore Fox continua nel filone della satira: Sulla scena vengono portati, con maestria, i comportamenti dei politici italiani che militano nei partiti della maggioranza di governo negli anni settanta. Quelli che caratterizzavano i "notabili" riuniti nella corrente che andava sotto il nome di "dorotea", nell'ambito del partito di maggioranza relativa. I caratteri e comportamenti vengono descritti con realismo e senza veli. Ipocrisia e cinismo non restano circoscritti alla sfera della politica o degli affari ma, progressivamente, entrano nel vissuto quotidiano e diventano il sistema di valori di riferimento per tutti. Questo è dimostrato dai comportamenti della figlia del senatore, del suo fidanzato, il segretario di Fox, e di padre Gatti, il religioso amico di famiglia. Ma la commedia segna l'inizio di una serie di sperimentazioni dell'esperto studioso di storia del teatro: la fusione di due stilemi contrapposti: commedia classica, basata sulle tre unità di spazio – tempo – azione e commedia elisabettiana con una trama (la vicenda politica) ed una sotto trama (le storie amorose). Sperimentazione felicemente riuscita, che non penalizza il fluire dell'azione, anzi l'arricchisce e la movimentata.

⁵⁷ C.Fontana, *Chi c'è dietro il mostro*, in 23-III-73.,

La stagione del garofano rosso continua e conclude il filone satirico. Ma più della denuncia traspare la rassegnazione. Il sistema non è modificabile, perché i meccanismi di regolazione del potere non lo consentono. Inutile ogni sforzo individuale! Forse solo un evento rivoluzionario, nato da traumi e condiviso dai più, può modificare una situazione consolidata e stagnante. Nella commedia chi crede in un ideale diventa patetico (il vecchio socialista) o pericoloso (il presidente malato); in ogni caso deve essere neutralizzato per consentire al sistema di perpetuarsi. Ridondanti e sopra le righe i due intermezzi allegorici (i clowns e il summit mafioso) che descrivono verità che non richiedono paludamenti di sorta per essere realistici e comprensibili allo spettatore.

Sogni proibiti di una fanciulla in fiore continua la sperimentazione del coniugare teatro classico e teatro elisabettiano, con trame e sotto trame. La commedia, scorre semplice e ben strutturata, ma si intuiscono le difficoltà che l'autore ha affrontato per ricondurre le due trame e i diversi piani a unità, rivestita da una forma elegante. Eccezionale è la ricostruzione d'ambiente che va dal contesto familiare, alle letture in voga, al clima culturale che si doveva respirare ai primi del novecento in Inghilterra. Ma altrettanto felice è la ricostruzione del percorso psicologico, dall'adolescenza alla maturità, della protagonista. Innovativa, invece, è la ribellione della Bestia che reclama un ruolo diverso di quello che da sempre gli è stato assegnato dalla cultura borghese e cioè dalla "*ragion di stato ridotta a dimensione familiare*".

Tre sull'altalena. Le ricerche su come coniugare "teatro classico" con quello "elisabettiano" lasciano il posto ad altre sperimentazioni: rivitalizzare i personaggi emblematici della commedia dell'arte per rappresentare l'odierno mondo borghese o parte di esso. Ecco Pantalone, il dottore, il capitano ed il servo, astuto e opportunista che domina la situazione. Il tutto mentre vengono affrontati i grandi temi trascendenti in un clima da Bar Sport. Commedia con agganci letterari, riferimenti classici, citazioni letterarie.

Tra le cronache teatrali Ugo Volli è quello che più coglie il senso del lavoro "*La commedia non è solo una macchina molto ben congegnata, ma costituisce anche una parodia molto felice del teatro reclusorio-metafisico che ha dominato mezz'Europa negli scorsi decenni: da Sartre a Pinter per intenderci, passando per Ionesco. Le battute, gli argomenti, le metafore sceniche impiegate da Lunari costituiscono una sorta di inventario del bagaglio mentale della drammaturgia contemporanea, o almeno di una certa sua versione...*"⁵⁸

L'equivoco iniziale e la situazione surreale in cui vengono a trovarsi i tre personaggi sono un pretesto per analizzare i diversi comportamenti dei protagonisti di fronte all'ipotesi della morte. E la conseguente analisi è una sorta di "commedia di caratteri" in cui le trovate, inserite nei dialoghi e nei comportamenti, evitano ogni caduta nella staticità, anche in assenza di intrecci e azioni. Infatti il dialogo che si scatena tra i personaggi è di grande efficacia comica.

⁵⁸ U. Volli, *Una notte in attesa della fine*, in "La Repubblica", 20-IV-2004.

Amleto ma non troppo commedia divertente, scritta per una compagnia amatoriale prestigiosa. Prevede l'impiego di molti attori e molte comparse, quindi non si presta, per ragioni di costo, ad essere messa in scena da compagnie professionali. Difficilmente sarà ripresa. Originale come spunto, ma non all'altezza di altri lavori dell'autore. Un'ulteriore dimostrazione sulla padronanza dei testi classici da parte di Lunari e sulla sua abilità nel produrre commedie divertenti e autonome partendo da un'idea forte. In questo lavoro Lunari demistifica il carattere sacro di "Amleto", sottolineando il carattere romanzesco ed incredibile degli ultimi due atti della tragedia del drammaturgo inglese.

Commedie drammatiche

La Storia d'amore, è costruita con sapiente abilità artigianale che potrebbe coinvolgere il pubblico, ma lascia freddi impresari e registi. Caratteristica della commedia, comune ad altri lavori, è l'articolazione su diversi piani: la vicenda sentimentale tra il regista e l'ex cassiera del circo trasformata in attrice; il percorso psicanalitico del regista per superare la sua ricerca della figura della madre nelle donne amate; il raffronto delle potenzialità espressive nel teatro e nel cinema; le potenzialità di comunicazione delle nuove tecnologie.

Incontri ravvicinati di tipo estremo La commedia tratta, con umorismo e con un velo di tristezza, il tema della morte e della sofferenza del protagonista, finita l'esistenza, perché non può cambiare il corso degli eventi. Momento centrale è lo scontro del protagonista, morto, con se stesso giovane, chiuso, presuntuoso, e ancora certo dei valori dell'amicizia e della fedeltà. Ben definita la figura della moglie, che nella relazione extraconiugale, senza amore, cerca una evasione alla noia e alle frustrazioni della quotidianità. Fanno da comparse, ma sono figure marginali, la suocera intrigante e l'amico infedele.

Tutti gli uomini di Annalisa. L'autore porta in scena, una compiuta analisi di caratteri, riproposti attraverso gli stilemi della commedia dell'arte, con una variazione: sostituisce il servo con una configurazione di proletariato che, "sussunto" ad una classe superiore, rifiuta le origini e tace ogni richiamo ideale per un posto, sia pur marginale ed umiliante, al tavolo dei borghesi.

Ma la commedia ripropone anche il problema del velleitarismo: il desiderio di libertà della donna non è sufficiente, se non è adeguatamente preparato e supportato. Ad Annalisa nessuno ha insegnato a volare ed il suo riferimento, il "Malnato", su cui lei aveva riposto ogni speranza, è inadeguato ed inaffidabile. Questo personaggio è l'emblematico rappresentante dei capi delle molte "rivoluzioni tradite", che hanno insanguinato il mondo. Unica via di uscita per la donna, sola ed impreparata, sarà la fuga attraverso la morte, cioè il fallimento di ogni istanza di libertà.

Drammi

Questa denominazione designa una forma intermedia tra commedia e tragedia e comprende sei lavori, di cui due didascalici. Questa ultima indicazione definisce i testi nei quali l'autore fornisce indicazioni ed orientamenti di carattere morale o pratico (*Pillole*, *Bacchette magiche e...* e *La barca di Platone*).

Tra i drammi sono compresi:

Giovanna il lavoro giovanile, vincitore di premi in concorsi per esordienti e non solo, rappresentato ripetutamente. Ha come figura centrale la Pulzella d'Orleans. Giovanna è vista sotto un aspetto nuovo rispetto alla tradizione: quello della donna consapevole del ruolo avuto e del peso che la sua figura può assumere con la morte, quindi non vuol cedere l'immagine conquistata sul campo ad una comparsa (già condannata per stregoneria), in cambio della vita offerta da cinici mediatori politici. Cioè da un ingrato Delfino, cui la guerriera ormai non serve più, e dal duca di Warwick, il rappresentante inglese, preso dai rimorsi per una condanna ingiusta e timoroso per il giudizio che la storia darà a questa condanna politica.

Nel nome del padre, lavoro di successo sia per il pubblico che per la critica italiana e straniera. Il lavoro, che mette a nudo le vicissitudini di due giovani sacrificati alla causa in un caso della famiglia, nell'altro della società civile, fornisce elementi di riflessione sul rapporto padre – figlio, tema molto sentito all'estero e forse concausa del successo. In scena il figlio di Palmiro Togliatti e la sorella di John Fitzgerald Kennedy, due personaggi vissuti ai poli opposti della scala sociale e in due culture ideologicamente contrapposte, ma accomunati dalla sofferenza patita per l'incomprensione con i rispettivi padri. Al lavoro giova quell'indefinibile limbo, con connotazioni realistiche e di quotidianità domestica, che ospita i due protagonisti nel dopo vita, ma prima della morte. Infine sapientemente dosata l'alternanza di momenti drammatici con quelli lirici. Come in molti altri lavori esistono più piani di lettura: il più immediato e sentimentale cioè l'incontro dei due giovani e l'affetto che li lega; le straordinarie analogie di queste due storie nate e sviluppate in contesti contrapposti; la problematica dei rapporti padri e figli; il processo psicanalitico e liberatorio dei protagonisti; la contrapposizione ideologica tra due culture che non comunicano, anzi si combattono con la propaganda non potendo farlo con le armi.

Vengono poi due lavori inediti, perché scritti recentemente, ma non inferiori, per forma e contenuto, agli altri lavori. Il successo commerciale dipenderà da chi, in Italia o all'estero, li metterà per primo in scena, ma già ora si possono ascrivere tra i lavori importanti dell'autore:

- *Sotto un ponte, lungo un fiume* ha il suo momento centrale nell'orazione della madre, esternata dopo una vita passata al servizio dei suoi uomini. Orazione, che dopo aver condannato gli atteggiamenti maschili, anche quelli dei suoi congiunti, tende ad orientare le donne alla luce della sua esperienza, e termina con un invito pressante a non trascurare la maternità ed i conseguenti doveri. Sarà anche interessante verificare l'accoglienza che il pubblico femminile, nelle sue diverse articolazioni di latitudine e di cultura, riserverà alle tesi di fondo del lavoro. Nel primo tempo l'autore

presenta al pubblico la contrapposizione di due logiche, che poi saranno condannate dalla madre: il velleitarismo sessantottino e la competitività spinta oltre lo sviluppo sostenibile. Due logiche improduttive che portano all'autodistruzione e alla morte.

- *Il canto del cigno* poetico racconto di un vecchio attore, pieno di sé, di ricordi, incapace di capire progresso e cambiamento, rifugiato nel suo "camerino" in cui riacquista sicurezza come nel grembo materno, in attesa del suo destino, in una disperante incomunicabilità. Poi l'incontro con una morte dolce e poetica, che lo accompagna verso un approdo consolatorio ma, soprattutto, liberatorio.

In questi drammi lo studio dei caratteri e dei comportamenti prevale decisamente sullo studio dell'ambiente, che fa da sfondo, perché la finalità dell'autore è proporre allo spettatore riflessioni su temi importanti quali i rapporti interpersonali, il ruolo della donna nella famiglia e nella società, la futilità di certe motivazioni e dei conseguenti obiettivi, il peso di certi vincoli, siano essi di sangue o culturali. Gli spunti comici e la satira sono completamente scomparsi dal testo.

Scherzi

Sono quattro, e la definizione rende l'idea sulla forma, sulle finalità e sui contenuti dei lavori, anche se non sia, a rigore, la più corretta, in quanto non si tratta di composizioni musicali.

Polissena, lavoro giovanile, riduzione teatrale di una novella dello Straparola, il novelliere e poeta 'cinquecentesco. L'autore definisce il lavoro trascurabile ma, in realtà, rappresenta il punto di partenza per l'evolversi di un tema molto sentito da Lunari: la donna, qui vista come madre e come femmina, non angelicata dal ruolo o dalle convenzioni sociali.

Contributi alla storia della letteratura italiana del 'trecento articolato su due piacevoli, scorrevoli, ironici, smitizzanti "monologhetti" che nel sottotitolo sintetizzano la trama: *Querele contro (quasi) ignoti – Moglie di poeta*. Sia il marito di Laura che la moglie del sommo poeta, così umani e credibili, testimoniano la distanza che li separa dagli scritti e dalle astrazioni poetiche dei rispettivi coniugi.

Elisabetta e il suo pirata: un epistolario immaginario Il sottotitolo è sicuramente pleonastico. Lavoro d'occasione che sarà presto dimenticato, anche se divertente e attendibile per la ricostruzione dei due caratteri, così diversi ma legati dall'avidità dall'intelligenza e, soprattutto, dalla solitudine in cui sono costretti a vivere.

Il padre dei santi. Ovvero i monologhi del cazzo. Divertimento in forma di Rondò. Come recita il sottotitolo, diverte il pubblico ed interessa gli impresari. Ma il testo lascia perplessi in termini di contenuti e di forma. Infatti non aggiunge nulla ai temi importanti che Lunari ha precedentemente affrontato e messo in discussione. Anzi è regressivo per quanto attiene il tema della donna, non solo presentata nei suoi risvolti anatomici, trascurando completamente altre qualità, ma anche nella caratterizzazione di oggetto consenziente di un maschilismo a buon mercato. Anche la

forma dialogica non convince, se è vero che un regista può indifferentemente trasformare il previsto monologo, che prevede una comparsa a supporto, in un recita per quattro attori, come avvenuto nel debutto a Roma. La poesia, che accompagna tante sequenze dei suoi lavori, è completamente assente per lasciare spazio ad un'aggressività in crescendo, infiorettata di riferimenti ed allusioni piacevoli forse in un sonetto, ma ridondanti in un atto unico. Per non essere troppo severi bisogna concedere almeno le attenuanti generiche: non tutte le ciambelle riescono col buco. Alcune trovate sono felici come, ad esempio, le chiamate in causa, da parte dell'attore, del Lunari, gratificato di epiteti in linea con la scurrilità di buona parte del testo. Felice anche la trovata del ricorso allo psicanalista, lo "strizza cervelli", mentre verosimili appaiono i supporti offerti da questo al suo cliente, cioè assolutamente inconsistenti. Brillante è lo sfoggio di citazioni letterarie e culturali.

Teatro cabaret

Comprende i due lavori scritti nel 1966 – 67 per i "Gufi", un indimenticabile quartetto di cantanti e comici milanesi che ha segnato quegli anni. Lunari propone al quartetto un testo nato da un'idea maturata vedendo, a Londra, la commedia *Oh che bella guerra!* di John Littelwood. Una commedia di successo articolata su sketches, canzoni, poesie di protesta e divertimenti, ambientata nella prima guerra mondiale, che diventa l'idea forte per i due spettacoli.

Non so, non ho visto, se c'ero dormivo è la contrapposizione tra la "Resistenza" (primo tempo) e cosa rimane dei suoi valori vent'anni dopo (secondo tempo). Il lavoro è costruito con buona abilità tecnica, molta satira, contenuti forti e svariati messaggi. Un testo pieno di invenzioni, divertente, con le diverse scenette nelle quali ciascun componente il quartetto poteva esprimere le sue peculiari qualità di attore e di mimo, sono ricondotte ad unità dall'abilità dell'autore. Lunari compone anche i testi delle canzoni. Alcune come "*Non maledire questo nostro tempo*" diventano "cult" per una certa generazione.

Non spingete, scappiamo anche noi, lavoro di non minor successo, è antimilitarista, anche se i "Gufi", per quieto vivere, omettono alcuni spunti ritenuti censurabili. Dopo la seconda tournée il sodalizio di Lunari con i "Gufi" si interrompe necessariamente perché, per gelosie indotte dal successo, il quartetto si dissolve.

La formula del "quartetto" ritornerà ripetutamente nei lavori successivi di Lunari e così pure la satira, che sarà la protagonista di alcune fatiche teatrali scritte negli anni successivi.

Altri generi

Tra gli altri generi ricordiamo:

L'incidente una commedia farsesca di grande successo commerciale, commissionata da Carlo Colombo e mandata in scena con il duo Mazzarello – Scotti. La farsa è scritta con grande abilità tecnica, in forma elegante e scorrevole. Una conferma della duttilità di Lunari.

Cattivi e cattivissimi in teatro. Un montaggio, o meglio un collage di monologhi estratti dal teatro shakespeariano, commissionato da Solinas, per una sua tournée. L'originalità sta nella scelta dei monologhi di personaggi che la tradizione non classifica cattivi, ma tali diventano per le conseguenze indotte dal loro operare o, viceversa, di cattivi ma giustificati dal ruolo o dalle circostanze.

Rosso profondo in punto di morte, riduzione a monologo della commedia *La stagione del Garofano*. Nella rielaborazione la tesi di fondo, l'impossibilità di coniugare l'ideologia con la gestione del potere e con il buon governo, risulta meglio chiarita dall'autodifesa del Presidente del Consiglio dei Ministri. Spariscono alcune forzature sopra le righe e caricaturali per situazioni di per sé sconvolgenti e universalmente note. Infine il monologo consente una miglior percezione dei sentimenti del protagonista per la "feroce gioia" al momento della nomina, per il panico all'annuncio della presunta malattia e per il riconquistato rapporto con gli elettori. In sintesi il lavoro diventa più convincente mentre le economie di scala realizzate consentiranno, prima o poi, un ritorno sulla scena di un lavoro che fotografa una realtà politica in via di marcato peggioramento.

2.4 Tratti stilistici e di contenuto

Un'analogia stilistica è sicuramente presente nel teatro di Lunari, è riconoscibile e consente di distinguere i suoi lavori da quelli di altri autori.

Innanzitutto le sue opere, anche quelle di minor successo, o di carattere più commerciale, sono caratterizzate da un'eleganza formale, intendendo per tale una struttura equilibrata, senza appesantimenti o ridondanze. Il dialogo scorre essenziale, ma esauriente, mai superfluo. I personaggi sono quelli necessari all'azione scenica, mai in soprannumero. Le numerose invenzioni teatrali tengono desta l'attenzione, coinvolgendo, senza però spezzare la tensione drammatica o lirica.

Come nello sport lo stile maschera lo sforzo, così nelle opere di Lunari il fluire del dialogo rende il tutto scorrevole, facile e armonico.

Il gusto per la battuta e per la situazione comica, anche nei testi più drammatici, è una caratteristica comune a tutte le opere di Lunari ma si stempera, con il maturare dell'autore, passando dalla gravità comica del genere cabarettistico o del "vaudeville", alla leggerezza dell'umorismo ironico. A questo proposito basta ricordare le battute brevi, del gergo militaresco ricorrenti nel teatro cabaret, che ritornano nel lavoro sul Viet Nam, e riaffiorano ancora, in termini di considerazioni espressive ne *Il senatore Fox*⁵⁹. A tali battute colorite si contrappongono, ad esempio, l'ironia dei luoghi comuni e delle citazioni fuori luogo del maresciallo in *Tutti gli uomini di Annalisa* o le considerazioni ovvie e banali della madre di Gigliola in *Incontro ravvicinato di tipo estremo*. Ma quale esempio di indovinata ironia, per descrivere il modo di essere dei coniugi Fox, si ricordano le due battute inserite nelle rispettive confessioni "Fu afflato mistico, più che passione dei sensi. Pure, da quell'afflato colei rimase incinta." Mentre la moglie sintetizza il tradimento, o meglio la sua capitolazione di fronte ad un profugo ungherese aiutante con la frase "Ecce ancilla Domini".

In alcune commedie è chiaramente percepibile il frutto della sua preparazione musicale. Diversi testi rispondono ad un preciso ritmo scandito, anche nella forma dialogica, oppure a configurazioni musicali di base: il quartetto (*Senatore Fox, Tre sull'altalena*), il trio (*Sotto il ponte, lungo il fiume*), il duo (*Il canto del cigno*) o il concerto solistico (i diversi monologhi).

In *Tutti gli uomini di Annalisa* la struttura cambia: al quartetto dei giocatori si contrappone, come strumento solista, la donna, cui i componenti il quartetto sono in vario modo legati. Il quartetto, però, dopo un breve momento di concertazione, ritorna forma chiusa, escludendo la solista e confinandola al ruolo di basso continuo, di marginale accompagnamento. La partitura di Annalisa, però, col procedere dell'azione, si fa sempre più dissonante, fino all'improvviso e tragico silenzio che lascia attoniti sia i componenti del quartetto, che gli spettatori.

Ma è rilevabile anche un altro riferimento musicale: la lirica, quella che tanto ha inciso sulla cultura del passato. Diverse sequenze dialogiche

⁵⁹ L.Lunari, *Il senatore Fox*, www.luigilunari.com, pag. 54 e seguenti: le colorite espressioni dell'onorevole Orsi e il gesto espressivo del reverendo padre Gatti

sono comparabili a “romanze”, “arie”, “duetti”, “gran finale corale”, quando non sono direttamente derivate da queste forme musicali. A questo proposito si rinvia a *Il senatore Fox* in cui sono riscontrabili numerosi duetti (tra Fox e la moglie, tra madre e figlia, tra senatore e segretario ecc.). intercalati da romanze con andamento melodioso e patetico (le confessioni dei due coniugi Fox sulle avventure extraconiugali, la descrizione dell’infanzia sofferta dal segretario), un’aria (quando il segretario commentando la morte del senatore, rivendica per sé l’eredità del suo potere e annuncia il fidanzamento con la figlia) e un gran finale, con tutti i superstiti in scena per le scontate parole di condoglianze alla figlia, che tale non é, ed alla vedova, che con la confessione del suo adulterio ha provocato l’infarto fatale al senatore. Anche la presenza dei personaggi sulla scena, in questo lavoro, è equilibrato e simmetrico, con un quartetto di protagonisti articolato sul duo dei genitori e sul duo formato dalla figlia e dal fidanzato, il segretario del senatore. Poi, quale presenza corale nel primo tempo il corifeo, nel secondo il corifeo ed un corista, e nell’atto finale il corifeo e due coristi.

Un esempio di abilità a ricondurre a trama scorrevole e unitaria momenti diversificati ed eterogenei si coglie in *Sogni proibiti di una fanciulla in fiore* commedia psicologica complessa ed articolata: inizio in ambiente “vittoriano”, inserimento della fiaba, poi in sequenza i tre sogni, articolati in un crescendo, sia di tipo storico che sessuale, il tutto inframmezzato da scene di vita familiare, in cui i sogni si dissolvono, ed i protagonisti onirici riprendono le vesti familiari quotidiane.

Il fluire naturale e spontaneo del dialogo porta a riflettere sull’affermazione dell’autore quando precisa che le battute di alcuni suoi dialoghi, sovente, non sono preordinate, ma spontanee. Dice infatti Lunari che “*sgorgano dai personaggi in relazioni alle situazioni che via via si vanno configurando, con una loro autonomia nell’ambito della struttura formale prescelta*”⁶⁰. Ma, a questo proposito è più corretto pensare che questa presunta spontaneità sia filtrata dalla preparazione culturale dell’autore. La memoria gli ripropone, sovente e quasi inconsapevolmente, a molte battute, le risposte più consone e coerenti alla situazione con una facilità dialogica affinata dalle numerose traduzioni di testi teatrali.

Una caratteristica comune del teatro di Lunari è l’inserimento di citazioni, o intere battute, prese dal teatro classico e da quello contemporaneo. Un esempio della sua abilità è rappresentato dalle battute finali del *Canto del cigno*, nel dialogo tra l’attore e la Morte. I molteplici riferimenti, echi, battute sono riportati in nota⁶¹ e testimoniano la sua conoscenza della letteratura e la capacità di ricondurre ad unità scorrevole, e di senso compiuto, un vasto campionario eterogeneo. Influenze letterarie e citazioni presenti nel teatro di questo autore meriterebbero appositi approfondimenti.

⁶⁰ L.Lunari, intervista registrata rilasciata a V.Flick 27-VIII-2004.

⁶¹ L.Lunari, *Il canto del Cigno*, in www.luigilunari.com p. 29 e seguenti, in cui vengono riportate frasi e riferimenti presi, in sequenza, da Molière, *Don Giovanni*, Rostand *L’ultima notte di don Giovanni*, Shakespeare, *Giulietta e Romeo* - *Riccardo III* – *Enrico V*, P.P Pisolini, *Una vita violenta*, L.Lunari, *Tre sull’altalena*, *La Bibbia*, G.Leopardi, *Le rimembranze*, Lunari, *Accenni autobiografici*, Montale, *Piccolo testamento*..

L'ironia ha un forte impatto sulle opere di Lunari, come evidenziano anche diversi critici dei suoi lavori: "*La lezione di Lunari è tutta in chiave ironica*"⁶²; "*La sua felicità inventiva, nel condurre la danza visionaria, con un sottofondo di ironia, fa scoperto sfoggio di battute prese a prestito da Shakespeare, Goldoni, Brecht.*"⁶³

Altra caratteristica delle commedie di Lunari è l'articolazione su più piani, con diversi livelli di letture: la semplice trama, che sviluppa una storia drammatica o romantica cui si sovrappongono altri piani inerenti gli aspetti psicologici (comportamenti o rapporti interpersonali nell'ambito della famiglia, dell'amicizia, del vivere civile, ecc.), etici, politici, sociali. Si riportano a titolo di esempio due lavori. Il primo, *Tre sull'altalena*, può essere apprezzato per tutta una serie di battute divertenti, nate dalla difficoltà di comunicare e dalle reazioni diversificate in presenza di una situazione ambigua ed incontrollabile, ma ancor più per i motivi di riflessione proposti, se lo spettatore ha voglia di pensare. Un giornale svizzero titola la recensione della commedia: "*C'è molto da ridere ma anche da pensare*"⁶⁴. Il secondo, *Nel nome del padre*, può essere seguito semplicemente come vicenda umana, oppure come riflessione sui rapporti tra padre e figlio, ovvero come evoluzione di un processo psicanalitico liberatorio, o, infine, in termini di ricadute analoghe su persone fragili, causate da comportamenti dettati da motivazioni opposte (Kennedy senior: ambizioni di clan familiare; Togliatti: riscatto di classe) in contesti profondamente differenziati.

In alcuni lavori, condizionati sia da un tema che da un tempo assegnato, fattori che possono condizionare la creatività, Lunari supplisce con la capacità tecnica, l'abilità artigianale e con gli espedienti teatrali. Ma, con l'eccezione del *Canto del cigno*, opera scritta su commissione, i testi nati da autonoma esigenza espressiva sono migliori, in termini di forma e di contenuti, e questo risulta chiaramente sancito dal convergente maggior apprezzamento sia della critica che del pubblico.

A proposito di espedienti teatrali efficaci e brillanti, va ricordato quello del suo lavoro più recente, *Il padre de li santi*, con la trovata in cui l'attore del monologo, dal palcoscenico, chiama in causa, l'autore definendolo "*Moralista di merda*" per il suo presunto dissociarsi dal ragionamento sulla pedofilia per ragioni di quieto vivere. L'attore lancia anche a Lunari un'accusa, ironica ma contraddittoria, a proposito della volontà di pretendere i diritti d'autore per quel testo senza volersi compromettere, quasi che il monologo, in quella parte, non sia preso dal copione ma sia una libera interpretazione dell'attore.

Più critici sostengono che, talvolta, l'intento dimostrativo o didascalico prevalga sulla fresca immediatezza dell'invenzione scenica^{65 66} e che "*sotto sotto, anche negli eccessi, Lunari è un moralista... talora sale addirittura in cattedra*"⁶⁷. Ma la presenza di intenti didascalici non sembra

⁶² O.Bertani, in "L'Avvenire", 12-III-'88.

⁶³ G.Geron, in "Il Giornale", 10-III-'88.

⁶⁴ N.N., *C'è molto da ridere ma anche da pensare*, in "GdP", Lugano, 7-II-1992.

⁶⁵ R.Palazzi, in "Corriere delle Sera", 13-III-'88.

⁶⁶ G.Geron, in "Il Giornale", 10-III-'88.

⁶⁷ O.Bertani, in "L'Avvenire", 12-III-'88.

incrinare la freschezza dell'invenzione scenica dei lavori di Lunari, soprattutto di quelli scritti senza committenza.

Lunari proclama, a proposito dei suoi saggi, di non ritenersi un ricercatore confinato nel piacere dell'analisi filologica, ma rivendica il ruolo di divulgatore, cioè di colui che cerca di fornire appropriate chiavi di lettura al pubblico contemporaneo per metterlo in condizione di apprezzare i classici. Analogo intendimento si ravvisa in buona parte del suo teatro più impegnato: offrire allo spettatore spunti e situazioni derivate dalla sua visione del mondo. L'autore infatti, a tal proposito, precisa: *“Lo spettatore di fronte ai problemi sollevati, non deve attendersi delle soluzioni: poiché questo non è compito del teatro, ma semmai del politico o del sociologo o dell'uomo di scienza. All'autore sarà sufficiente aver aperto una discussione, mettendo in tavola carte non sempre comode e gradevoli: e che del testo si possa dire che apre molti più problemi di quanti non ne risolva, e suscita molte più curiosità di quante non ne soddisfi”*.⁶⁸

Per quanto concerne l'accusa di moralismo, Lunari ha un'estrazione ed una formazione borghese, mitigata da un'attenta lettura di Marx e di altri autori marxisti, il che gli consente di interpretare il mondo borghese mettendo in evidenza le aberrazioni del capitalismo, ma anche la mediocrità, i vizi, i difetti e le ipocrisie del contesto borghese. Però resta un borghese e non rifiuta affatto questa collocazione, ben sapendo, come lui stesso ha scritto a proposito di Goldoni *“...che sa quale insuperabile barriera lo divide dal popolo: quel popolo che egli può amare, servire, cantare ...ma di cui non può, ne potrà mai, fare parte e dunque mai interpretare, dal di dentro”*⁶⁹.

Lunari, per altro, se non celebra i borghesi, non enfatizza neppure il popolo, che vede trasformarsi progressivamente in borghesia e di questa assumerne i vizi ed i difetti, dimenticando il sistema di valori da cui aveva preso le mosse. Decisamente non ama, non serve, né canta il popolo come tale, anzi lo ricorda come soggetto attivo in un ruolo positivo solo nel suo teatro cabaret quando allude alla Resistenza, ed ai suoi valori. Questa considerazione indurrebbe a ritenere Lunari un borghese conservatore, ma sarebbe un giudizio affrettato ed erroneo. Infatti alla sua visione pessimistica in termini di classi sociali, si contrappone un'attenzione particolare alla donna e, soprattutto al suo processo di liberazione, tema proposto e riproposto trasversalmente in diverse commedie, con aperture che non caratterizzano una mentalità rivolta al passato. Nel suo teatro, inoltre, emerge l'antimilitarismo, il rifiuto del modello capitalistico o neocoloniale, l'esigenza di uno “sviluppo compatibile”, la difficoltà di coniugare politica e buon governo. Ma il teatro di Lunari rappresenta soprattutto uno studio di caratteri e dei conseguenti comportamenti. Tra i temi immanenti e trascendenti che affronta uno prevale sugli altri: la morte, che merita un approfondimento specifico, come quello della donna.

Non è facile individuare filoni comuni nel teatro di Lunari, in quanto molte dei suoi lavori sono articolati su più piani che vanno dallo studio di

⁶⁸ L.Lunari, Il Dramma, www.escapeinart.com 2005

⁶⁹ C.Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, L.Lunari, “L'ultima commedia” di Goldoni, BUR, Rizzoli, Milano, 1978. p.29.

ambiente all'analisi dei caratteri, dalle implicazioni psicologiche a quelle ideologiche, dalle ricadute delle relazioni internazionali a quelle delle nuove tecnologie e via dicendo. Forse l'unica aggregazione possibile è quella attorno a due filoni indicativi:

-il filone storico letterario, svolto sviluppando in autonomia il tema indicato dal committente;

-il filone realistico, che inizia con *Polissena* e si snoda fino al *Canto del cigno*, passando attraverso modalità diverse. Tra le prime opere scritte la commedia d'ambiente, con rappresentazione, se pur sfocata, delle peculiarità sociologiche della realtà napoletana (*Tarantella con un piede solo*). Segue poi una fase caratterizzata dalla satira, sia antimilitarista che politica (vedi *Il Tenente Calley* e *Il senatore Fox*), che si stempera, successivamente, in una serie di lavori che si dipartono in due direzioni: la prima verso una sorta di teatro del grottesco, che affronta i temi trascendenti e dell'al di là (*Tre sull'altalena*, *Incontro ravvicinato di tipo estremo*, *Il canto del cigno*) la seconda incentrata sullo studio dei caratteri e dei comportamenti di alcuni soggetti tipici ed emblematici della società moderna e contemporanea (*Sogni proibiti di una fanciulla in fiore*, *Sotto un ponte*, *lungo un fiume*, *Tutti gli uomini di Annalisa*)

Proprio per la rappresentazione di questi modelli, quasi una sorta di ricerca sperimentale, riesuma le maschere della commedia dell'arte e stupisce come queste, con qualche accorgimento, possano significativamente rappresentare, a distanza di secoli, una parte della realtà che ci circonda.

Altra ricerca, condotta con successo, è l'abbinamento, nello stesso testo, dei canoni del teatro classico in termini di unità di spazio, tempo e azione con i "plot" e "subplot" del teatro inglese.

2.5. Temi trasversali nel teatro di Lunari

2.5.1 Temi politici e sociali

Storia d'Italia

L'autore manda in scena, in cinque lavori scritti tra il sessantasette e l'ottantasette⁷⁰, la sua versione della storia del nostro paese nel periodo che va dalla "Resistenza" all'avvento del "pentapartito", delineando, attraverso i dialoghi, il progresso economico e sociale del paese, cui si accompagna un deciso peggioramento della politica in termini di etica e di distacco tra base e rappresentanze, anche per il progressivo declinare delle ideologie.

Il discorso parte da un confronto, in chiave satirica affidato al cabaret dei "Gufi", tra i valori della Resistenza e quanto rimane dopo vent'anni di strapotere democristiano nell'ambito del "quadripartito". Il sistema di potere viene utilizzato dai poteri forti, strumentalizzato per illeciti arricchimenti dai politici della maggioranza, accettato da una larga fetta di popolazione per i vantaggi conseguiti col clientelismo, difeso, anche oltre il lecito, da Chiesa Cattolica e Stati Uniti, in nome dell'anticomunismo. Il sistema di potere coinvolge, progressivamente, anche le nuove generazioni che militano nei partiti di opposizione.

La distanza economica e sociale tra "Nord" e "Sud", negli anni sessanta, è adombrata nella *Tarantella* che cerca di descrivere il degrado di certi quartieri di Napoli, e l'assenza di una contrapposizione tra sottoproletariato, malavita organizzata e istituzioni. Non c'è ombra di razzismo, come certificato dalla messa in scena da parte di un teatro napoletano e la regia di Camilleri, non ancora famoso, ma regista del sud di saldi principi. La critica a questo lavoro può rivolgersi più all'inconsistente dialetto napoletano del testo e all'imprecisa definizione dei personaggi di contorno che ai temi di fondo trattati nella commedia.

Mirabile è la spiegazione che Fox, in una sua digressione, dà sul sistema e sui meccanismi di regolazione - cooptazione che lentamente coinvolgono tutto il paese, anche l'opposizione. La corrente che teorizza e meglio gestisce questa tecnica sarà chiamata "Dorotea" dal nome del convento di Santa Dorotea, dove i capi delle fazioni più spregiudicate si riuniscono. Il racconto si ferma al "pentapartito", cioè a quando la D.C., per arginare la dirompente crisi in cui è caduto il paese, cede una porzione di potere associando il P.S.I. al governo e consente alcune riforme. Breve parentesi di grandi speranze per i socialisti rappresentato nella commedia dal titolo significativo *La stagione del garofano*. Ma poi la delusione cocente, come potrà constatare il vecchio compagno di scuola di Lunari nominato presidente del Consiglio, che a sue spese verificherà sulla scena e nella realtà, l'inconciliabilità tra ideologia e potere.

In questo lavoro l'uso dell' "omicidio di stato", che conclude la commedia, viene presentato come un paradosso, una trovata teatrale. Ma successive inchieste giudiziarie, aperte e mai chiuse per prescrizioni e

⁷⁰ L.Lunari: *Non so, non ho visto, se c'ero dormivo, Non spingete scappiamo anche noi, il senatore Fox, La stagione del garofano rosso, Rosso profondo in punto di morte.*

quant'altro, faranno intuire che la realtà è assai peggiore di quanto fantasticato dal nostro autore. Emerge anche in quest'ultimo lavoro, e con anticipo rispetto al successivo peggioramento del quadro politico, la delusione di chi ha creduto nella "Resistenza" e nelle ideologie, ben rappresentato sulla scena dal vecchio socialista, il compagno Panigada. La delusione si trasformerà, ai giorni nostri, in una generalizzata disaffezione per la politica e nell'insofferenza per i suoi rappresentanti, da parte di fasce sempre crescenti dell'elettorato.

Imperialismo Usa

Il tema viene trattato approfonditamente in *I contrattempi del tenente Calley*, lavoro in cui vengono proposti al pubblico le ragioni, soprattutto economiche, di questa guerra, attraverso brevi e concisi dialoghi tra soldati che, con maggior senso critico dei loro ufficiali, si pongono interrogativi dandosi assennate risposte, ad esempio, come la fine della guerra precipiterà i reduci nella disoccupazione a causa di una profonda recessione, conseguente alla pace. Per superarla si renderà necessaria una nuova guerra...magari dove ha combattuto Lawrence d'Arabia, profetizzano i soldati.

Vengono riproposti sulla scena i devastanti risultati della propaganda e della cultura di massa sul cittadino medio statunitense che, a causa di una scarsa cultura e per il massiccio martellamento dei mass media, non ha la possibilità di sviluppare una coscienza critica. L'indottrinamento nel periodo di addestramento, abilmente rappresentato con sequenze di episodi di ottusa stupidità e di nonnismo, completa il processo di messa a punto di una coscienza collettiva, che non solo indurrà a credere di combattere per una giusta causa, ma anche a legittimare i più efferati crimini sulla popolazione civile. Nel caso specifico della strage di Mylie, solo per esigenze statistiche: elevare l'indice dei "vietcong" sterminati per giustificare, davanti all'opinione pubblica, gli investimenti in spese militari.

Coinvolge, ma è soprattutto verosimile, l'auto – confessione del tenente che non comprende le ragioni di un processo per essersi comportato secondo gli insegnamenti appresi durante l'addestramento ed in coerenza con gli obiettivi ideologici nazionali. Ogni giustificazione addotta da questa marionetta del sistema suona come aggravante all'atto di accusa sollevato dall'opinione pubblica mondiale. Il processo non potrà concludersi che con una esemplare condanna e con un altrettanto plateale ed ingiustificato atto di clemenza del Presidente che, implicitamente così, riconosce una diretta responsabilità nella strage.

La commedia è stata scritta nel 1973, quando la guerra era in corso, ma iniziavano, sia in Europa che in America, perplessità e manifestazioni contrarie. Non così in Italia dove il governo, filo-americano, era più che mai allineato alle posizioni USA e difendeva, oltre ad ogni limite di credibilità, le ragioni di questa guerra ignorando o rimuovendo le stragi di civili che l'accompagnava; su tutte l'uso del napalm e dei defolianti. All'atteggiamento del governo faceva riscontro una netta spaccatura nell'opinione pubblica tra

due contrapposte e acritiche posizioni: internazionale comunista – atlantismo. La satira, portata nell'ambito di iniziative qualificanti ed impegnate, quali quelle proposte dal "Piccolo", sotto la guida di Strehler, ha sicuramente avuto un impatto forte sull'opinione pubblica, come evidenziato dal grande spazio riservato dai quotidiani alla recensione dello spettacolo.

Antimilitarismo

Questo tema viene approfondito da Lunari sia nei due lavori interpretati dai "Gufi", soprattutto nel secondo dal titolo significativo *Non spingete, scappiamo anche noi*, e nella già citata commedia sul tenente Calley. La parodia, nel teatro cabaret, è affidata ai quattro caratteristi con risultati eccellenti. Su tutti la parodia del generale Di Lorenzo e, se pur confinante con la retorica, la scena del cimitero militare.

Più sottile, invece, nel lavoro sulla strage di Mylie, sovente sotto traccia, l'antimilitarismo che emerge nelle considerazioni racchiuse nei dialoghi tra soldati americani e nell'evidenziare i comportamenti, decisamente riprovevoli, degli ufficiali e degli stati maggiori.

Temi, ambientazione, e spettacolarità proposte dall'autore, riescono a coinvolgere gli spettatori, senza opprimerlo. Il cabaret con il suo dinamismo comico e il processo di Calley con il quel sarcasmo divertente, hanno raggiunto una larga fascia di pubblico, inducendola a riflessioni, uno degli scopi che Lunari si era certamente riproposto.

Ma Lunari nella vita militare coglie un altro aspetto, una "forma mentis" costruita su luoghi comuni e su certezze infondate, logica che riproporrà, con realismo nel personaggio del capitano (*Tre sull'altalena*) e del maresciallo (*Tutti gli uomini di Annalisa*), maschera ripresa dalla commedia dell'arte ma ancora più che mai attuale.

Etica politica

Già nel teatro cabaret, nel sessantasei, Lunari affronta questo tema mettendo in evidenza la scomparsa dei valori alla base della guerra di liberazione, del periodo di governo di unità nazionale e della seguente stesura, concorde, della "Costituzione della Repubblica Italiana". Nella satira le responsabilità di questo peggioramento di clima viene interamente addossata al "quadripartito" che governa, come in realtà è stato. La sinistra viene presentata ancora saldamente ancorata a valori etici, anche se ancora troppo legata ad una visione "internazionalista" e filo sovietica. Nella scenetta dei due oratori contrapposti, che annunciano e commentano il ferimento di Togliatti, Lunari mostra come la versione dei fatti sia decisamente influenzata dalle rispettive ideologie. Ma poi, come sovente capita in Italia, un avvenimento marginale come la vittoria ciclistica di Bartali in una tappa del Tour, viene utilizzata per pacificare gli animi, trasformando un clima rivoluzionario in un'apoteosi patriottistico- sportiva.

Il senatore Fox, invece, è tutto in chiave “doroteo” sia in termini di logica politica, che di prassi di corruzione e di mal governo. E’ lo stesso Fox a ricostruire, attraverso un’analisi completa ed efficace, il sistema di potere collaudato da trent’anni di esercizio, destinato a sopravvivere perché ha iniziato a corrompere la sinistra e a conquistare le nuove generazioni, attratte dal consumismo e dai facili guadagni.

Dalla commedia emergono diversi aspetti che hanno caratterizzato la storia del nostro paese fino ai nostri giorni:

a) l’ipocrisia dei rapporti non solo tra partiti, ma tra correnti, tra “notabili” e tra “leaders” dello stesso partito;

b) la discrasia tra valori dichiarati e prassi di comportamento, tutta orientata all’interesse privato ed all’arricchimento personale;

c) le modalità dell’arricchimento, che vanno dal controllo finanziario ed economico di settori dell’economia locale all’utilizzo spregiudicato dei servizi sociali o all’importazione fraudolenta, dai paesi del terzo mondo, di prodotti esentasse rivenduti poi a caro prezzo;

d) il passaggio delle modalità di ricatto e di corruzione dalla classe politica alla società civile, come norma di vita e di comportamento, emblematicamente rappresentati dalla figlia del senatore Fox o dal suo amico, il reverendo don Gatti;

e) il cinismo, caratteristica essenziale e determinante di ogni politico, sintetizzato dal segretario di Fox che, pur giovanissimo, dimostra di aver superato il maestro e padre, nella breve orazione funebre, quando sancisce l’appropriazione di tutto il potere già posseduto dal defunto senatore, pochi istanti dopo la sua morte, o quando trama per conto di Fox, ma attento ad archiviare le prove per eventuali ricatti, sempre utili per farsi strada nella vita.

Nella “*Stagione del garofano*” viene descritta la fase di cooptazione politica dei socialisti nel sistema di governo democristiano. Il Presidente del Consiglio ed ex compagno di scuola dell’autore, Bettino Craxi, viene visto con simpatia ed umanità, nello sforzo di realizzare gli ideali socialisti. Guadagna consensi tra la popolazione. Ma viene rapidamente condannato dal sistema politico, rappresentato ora come gruppo di clown, per la scarsa credibilità, ora come tribunale mafioso che ha un proprio codice d’onore indipendente da principi costituzionali e legislazione vigente. Leggi e codici sono validi per i cittadini ma non per chi legifera o rappresenta il potere.

Il lavoro descrive i vizi privati e le pubbliche virtù del nostro paese, ma anche la delusione di chi ha creduto in certi valori e capisce, chiaramente, come un certo modo di far politica e di governare è ineliminabile, anzi come una metastasi si estenderà a ogni forma di rappresentanza di centro, di destra come di sinistra, con una progressiva regressione della credibilità sia interna che internazionale del nostro paese.

Rivendicazione dei diritti della donna

Il tema è sentito da Lunari, che lo porta sulla scena secondo la sua logica ed il suo modo di vedere. Il tema già affiora in *Giovanna*, il lavoro giovanile, in cui la "Pulzella" sceglie il martirio per difendere l'immagine che come donna guerriera si è conquistata sui campi di battaglia. E questa immagine non vuole cederla, neppure segretamente, ad altra donna, per molti motivi, tra questi la gelosia.

Nella commedia *Il senatore Fox* la moglie, inizialmente, si presenta come rinunciataria, non interessata, paga di un rapporto coniugale, anche senza amore, ma che le assicura rispetto e agio economico. Questa è la scelta di molte donne borghesi, scelta di comodo diventata consuetudine nella così detta convivenza civile. Ma la donna però recupera il suo ruolo di madre, distruggendo la figura di angelo del focolare e causando la morte del marito, per amore della figlia, per consentirle il matrimonio, altrimenti impossibile.

Lunari ritorna alla figura ideale, con la figlia del Presidente del Consiglio, che sprona il padre verso una scelta coraggiosa, improntata alla realizzazione degli ideali anziché agli interessi politici di breve periodo.

Ma la posizione di Lunari sui diritti della donna emerge con chiarezza nella orazione della madre in *Sotto il ponte lungo il fiume*. La madre, dopo la morte del marito e dei due figli, per i quali si è sacrificata, intuisce che il ruolo della donna può essere diverso e, innanzitutto, denuncia l'egoismo e l'ipocrisia dell'uomo, poi mette in guardia le donne dall'"inganno maschile". Le concessioni loro fatte sono strumentali, false, accorgimenti demagogici per perpetuare la propria egemonia o per continuare, surrettiziamente, lo sfruttamento adeguandolo al mutare delle condizioni di vita. La concessione di spostarsi dal focolare alle mansioni d'ufficio, continuando peraltro i lavori casalinghi, è accordata dal maschio solo per accedere più facilmente al consumismo ed ai propri svaghi maschili. In questo lavoro l'uomo è visto nella sua dimensione più negativa, perché non sa consolidare quello che realizza, anzi lo distrugge, con la guerra o con la rivoluzione, chiamando progresso quello che in realtà tale non è. Infatti ogni scoperta crea un nuovo condizionamento, una nuova schiavitù. La donna, quindi, deve acquisire consapevolezza dell'egoismo dell'uomo e dell'istinto di autodistruzione che è in lui.

Poi la vecchia donna dà due ammaestramenti, frutto della sua esperienza. Il primo è rivoluzionario per il contesto borghese: "*non lasciare che i padri siano di esempio ai figli*" ma insegnare loro "*la saggezza del vivere attaccati alle cose vere, non quelle del mondo come gli uomini lo hanno costruito*". Il secondo è invece rivolto alle donne e può suonare ambiguo: aver sempre presente che la missione fondamentale della donna è la maternità, sia come procreazione, che come presenza, quando necessaria o richiesta. Seguire e non abbandonare mai i figli...

L'abbandono dei figli è un tema molto sentito da Lunari, sia quello riconducibile ai padri (trattato in *Nel nome del padre*) che quello attribuibile della madre (alla base di *Storia d'amore*). In questi lavori viene proposto non solo il tema, ma vengono rappresentate le possibili conseguenze sui figli.

Ritornando al tema dei diritti delle donne, l'autore in *Tutti gli uomini di Annalisa* dà un altro messaggio: autonomia e rivendicazioni non devono essere frutto di impulsi velleitari, ma basarsi su progetti fondati e realistici, partendo da una formazione che le donne devono sapersi dare autonomamente, senza fughe in avanti e senza confidare nell'aiuto dell'uomo. Questo per non andare incontro a delusioni, a fallimenti o, addirittura, alla morte come accade per la protagonista Annalisa.

Queste sono alcune considerazioni che Lunari propone al pubblico su un problema assai dibattuto nel secolo appena concluso. Non è detto che il suo approccio sia condiviso dai soggetti coinvolti, sia dagli uomini che dalle donne. Gli uomini perché vedono messo in discussione il principio su cui si basa uno dei cardini della cultura borghese: la famiglia, che a sua volta è incentrata sulla figura paterna modello di esempio e di virtù per definizione.

Ma anche le donne potrebbero non condividere le tesi presentate o, peggio, considerarle rientranti nel novero delle "*truffe maschili*" escogitate dall'uomo per circoscrivere la perdita di potere.

Il tema affrontato è serio e lungi dall'essere risolto. Anche l'orazione della madre potrebbe essere contestata in quanto velleitaria, al più una mozione di sentimenti.

I personaggi delle commedie di Lunari si muovono in un contesto borghese dove esistono regole e comportamenti stabiliti, quasi codificati, coerenti col ruolo che ciascuno svolge all'interno del contesto drammaturgico. Ogni soggetto deve vivere adattandosi alle convenzioni sociali e, se costretto ad uscire da questo "contesto" anche solo per qualche battuta, lo deve fare con moderazione, in ogni caso salvaguardando la "rispettabilità". In altri termini Lunari non attacca le strutture della società borghese, ma ne prende le distanze con un atteggiamento distaccato: offre allo spettatore spunti talora ironici, talora comici sui difetti e sulle ipocrisie di questa realtà. Anche in presenza di comportamenti maschili sopra le righe o rimarchevoli, traspare sempre la bonaria indulgenza dell'autore.

Nelle case e tra le mura domestiche portate sulla scena, i personaggi femminili hanno particolare risalto: donne – madri – spose, regine del focolare, quasi vestali della rispettabilità, figlie premurose, ma ben attente a non perdere le convenienze sociali che loro spettano: Si muovono sul palcoscenico con "*il fascino discreto della borghesia*" riuscendo a risolvere situazioni limite in "pochade" come ad esempio nelle confessioni di Fox e della moglie per le rispettive trasgressioni extraconiugali.

Le donne sono figure spesso sottomesse, l'unica libertà loro consentita quella nella galanteria, ma sempre e comunque nel rispetto più rigido della forma esteriore: così ben configurato nell'ingenua frase sfuggita alla moglie di Fox quando, travolta dalla passione, si concede: "*Ecce ancilla domini*".

Donne anche trasgressive ma quasi sempre incapaci di prese di posizioni forti. Vivono in questo ambiente ovattato e protetto il ruolo che la

società ha loro assegnato, scegliendo il riparo della famiglia e dei buoni sentimenti borghesi all'agitarsi di sentimenti e passioni forti.

Molte delle protagoniste sembrano in attesa di un "deus ex machina" che offra la soluzione al loro vivere; paiono incapaci di decidere, di lottare, o lo fanno in modo parziale, come la madre del Barbone, con un'accusa decisa contro la società maschile ma senza il coraggio e la forza per una qualche alternativa, se non quella di sedersi ai bordi della strada e aspettare...

In conclusione sono personaggi che ben si adattano all'ambiente in cui vivono, ben lontane dall'atto profondamente morale di Nora Helman (*"Casa di bambola"*) che abbandona la casa per cercare, in solitudine, se stessa, per scavare nella profondità del proprio essere morale, per adempiere ai doveri che ognuno ha verso se stesso, prima che verso gli altri e verso le convenzioni sociali ad essa legate.

In ogni caso il suicidio di Annalisa non è una soluzione, ma una dichiarazione di resa, una clamorosa sconfitta di fronte a quattro uomini, di cui qualunque donna potrebbe e saprebbe averne ragione.

Concludendo Lunari è attento ai fermenti che affiorano o vengono dibattuti tra le donne, ma non si identifica, né può identificarsi nelle loro aspirazioni. Da osservatore assume la posizione di borghese illuminato, disponibile al compromesso, ma pur sempre nei limiti in cui queste concessioni consentano di conservare, almeno in parte, privilegi consolidati.

Fantasia al potere e competitività oltre lo sviluppo

Un altro tema proposto da Lunari, ma serenamente e alla luce di riflessioni meditate e palesate dopo un trentennio, è la configurazione della società italiana degli anni sessanta. Viene rappresentata da tre figure emblematiche di *Sotto il ponte, lungo un fiume*. Il padre, già operaio poi imprenditore di successo ed i due figli, il "Barbone" laureato in filosofia in crisi esistenziale, ed "Il Signore" aziendalista orientato alla competitività fine a se stessa, come il padre, ma con una visione più ampia e moderna.

Il Barbone dopo la laurea e le prime esperienze in azienda, reagisce in modo velleitario, ritirandosi sotto un ponte, vivendo di avanzi, negli scarti recuperati da una vicina discarica.

Non un atteggiamento alla San Francesco, a suo modo rivoluzionario perché contrapposto al lusso ed allo strapotere delle classi egemoni, ma di rinuncia e di sterile rifiuto. Una fuga dalla realtà e dalle convenzioni borghesi. Un atteggiamento che ha caratterizzato molti giovani delusi, quasi una generazione di occidentali. Nel Barbone emerge anche una contrapposizione alla figura del padre, schiavo del denaro, e a quella del fratello "il signore", tutto proteso alla competitività fine a se stessa, oltre allo sviluppo sostenibile, condizione necessaria per la sopravvivenza dell'azienda. Tre comportamenti condannati dalla madre, ma solo dopo aver perso il marito, i due figli e l'azienda. L'azienda che è stata la ragione

di vita e di morte dei tre protagonisti e di tutti coloro che con il loro lavoro, anche mal remunerato, avevano contribuito al suo sviluppo.

Non è chiaro, nella vicenda tra i due fratelli, se viene riproposto, in chiave moderna, il rapporto tra Caino e Abele; peraltro il Barbone è animato da egoismo più che da bontà e Caino non risulta essersi suicidato.

Ma al di là delle valutazioni morali le quattro figure (il Padre – la Madre – il Barbone – il Signore) sono emblematiche della storia del nostro paese. Il Padre rappresenta la figura chiave del “miracolo economico”, quando l’operaio intelligente ed intraprendente, lascia il lavoro subordinato per aprire un’officina, che saprà trasformare in azienda prima ed in multinazionale poi, dimensione che a causa della complessità non riuscirà più a controllare.

Sarà la generazione successiva, quella impersonata dal figlio, “il Signore”, adeguatamente istruito e addestrato, che porterà avanti l’azienda, aiutato, nella gestione del consenso sociale, da tutti gli strumenti paternalistici che le moderne tecniche di comunicazione e di relazione metteranno a sua disposizione. Ed ecco citate feste aziendali, gite sociali, commemorazioni rituali con il concorso di rappresentanti politici ed ecclesiastici. Il primo accenno alla rete di collusioni affari – politica, che caratterizzerà il periodo successivo. “Il Signore”, nella commedia, non regge al rimorso per il fratricidio, ma sparirebbe comunque con la “globalizzazione”, quando le medie dimensioni non hanno più ragion d’essere nel sistema economico; poi, dopo una breve stagione con il mito del “piccolo è bello”, una nuova rivoluzione economico - industriale lascerà spazio alla finanza ed ai servizi.

Anche la generazione rappresentata dal Barbone è destinata al fallimento, riassorbita, dopo pochi anni, nella civiltà dei consumi. Il velleitarismo ha lasciato molti infelici e qualche slogan che oggi induce al sorriso. Ma quel velleitarismo ha fuorviato diversi giovani che, in buona fede, hanno cercato di incidere con la lotta armata, provocando lutti e tragedie familiari su entrambi i fronti, e nessun risultato in termine di moralizzazione della vita pubblica.

La madre, infine, ben rappresenta quel ruolo di sottomissione e di supplenza che caratterizzava le donne prima dell’inizio del processo di emancipazione. Processo lungi dall’essere concluso.

Dalla lotta all’ “inciucio” di classe

Altro tema portato sulla scena con ironia e realismo è l’evoluzione sociale intervenuta nel nostro paese, che prende corpo in tre lavori,

Inizia con la metamorfosi dell’operaio, negli anni cinquanta, che con il lavoro, l’ingegno e la costanza si trasforma prima in artigiano, poi in impresario. E’ la figura del padre in *Sotto il ponte, lungo il fiume*. Sembra affetto da una sorta di bulimia per il denaro, che non lo appaga, anzi lo maledice, ma a cui non sa, ne può, rinunciare. Soffre anche l’isolamento in cui è costretto, perché si trova a disagio con i vecchi compagni di lavoro, il

proletariato da cui proviene, che lo guardano con diffidenza e con rispetto dettato dalla paura. Viceversa non è accettato dalla borghesia e, se anche lo fosse, rifiuterebbe i codici di comportamento di quel mondo che non gli è congeniale e di cui ha sempre diffidato. Si ritrova solo, con la silente compagna. Unica evasione: il lavoro. Il denaro non serve neppure a migliorare la sua qualità della vita, non strumento, ma finalità di una vita avara di gioie.

In *Tutti gli uomini di Annalisa* compare un'altra figura, il "Malnato". Fa parte del sottoproletariato, ha studiato ma vive emarginato, tra il gioco d'azzardo ed i piccoli reati, nel suo ambiente ideale, "l'Osteria del porcello d'oro". Grazie alla sua abilità nel maneggiare le carte viene ammesso, per necessità, nel salotto buono del bridge. Ma ha un ruolo marginale ed umiliante, viene discriminato ed è mal sopportato, fatta eccezione durante il gioco dove eccelle, quindi è utile ai tre compagni di gioco per vincere le gare. Il Malnato deve scegliere tra l'amore corrisposto con Annalisa e la nuova realtà che gli si è prospettata. Significativa la sua dichiarazione: *"Questo mondo a me è incominciato a piacere...non dar retta a quello che faccio con i tuoi: faccio il giullare ...lo considero un prezzo da pagare. Ma è lì che miro!...E allora perché a me no le cose che hanno loro? Perché sempre guardato dall'alto in basso? Basta! Voglio anch'io la mia fetta di torta!...E' troppo presto per la "mia" rivoluzione! O, forse, io non sono pronto! O non sono all'altezza! O...sono stanco"*.

A questa rappresentazione, decisamente deprimente, della realtà sociale, Lunari ne contrappone un'altra meno desolante, sempre nel contesto delle quattro maschere. Il popolano intelligente (uomo o donna delle pulizie in *Tre sull'altalena*) che di fronte al commendatore, al professore, al maresciallo, smarriti nell'ansia dell'incertezza, strumentalizza il momento inducendo i tre ad eseguire le sue mansioni di addetto alle pulizie perché, utilizzando il buon senso, carica la situazione di nuove ed ulteriori ambiguità.

Va sottolineato ancora una volta che l'autore, come borghese, non può identificarsi né col popolo né tanto meno col sottoproletariato. Pur comprendendo ipocrisie e aspetti negativi della borghesia le denuncia, ma senza mai proporre alternative e senza fughe in avanti. Si limita a prospettare al pubblico la situazione come lui la percepisce.

2.5.2 Le diverse concezioni dell'istituzione familiare

Lunari, attento alla realtà che lo circonda, porta sulla scena quanto osserva a proposito del sentimento dell'amore e delle conseguenti istituzioni o implicazioni che ne derivano, riproducendo le situazioni e, più di una volta, sottolineando le contraddizioni con ironia o con sarcasmo come, per esempio, a proposito del rapporto coniugale dei coniugi Fox, ma prendendo contemporaneamente le distanze dal sistema di "disvalori", che caratterizza le nuove generazioni, ironizzando sul legame nato tra la figlia ed il segretario del senatore, basato più sull'opportunismo che sull'amore, in ogni caso teso a raccogliere elementi per eventuali possibili ricatti in caso di necessità.

Il contesto del suo teatro è quello borghese che, nel corso di cinquant'anni, subisce profonde trasformazioni. Queste coinvolgono anche istituzioni che sembravano imm modificabili per la compresenza, sul nostro territorio, della Chiesa cattolica e di una base elettorale da essa condizionata. Ma i due "referendum" che introducono il divorzio e confermano il diritto di scelta sulla maternità responsabile, fanno cambiare il costume e la cultura di riferimento che, da cattolica, progressivamente, tende a diventare laica; questo nonostante i vincoli con cui una parte delle forze politiche e la chiesa cattolica cercano di frenare la portata di inoppugnabili scelte referendarie. Si attenua così la distanza culturale tra il nostro paese e l'occidente, per la maggior libertà lasciata ai cittadini in materia di scelte individuali e di tutela legale dei conseguenti diritti mentre, progressivamente, si accentua la crisi sia nel "senso dello stato" e nei conseguenti doveri del cittadino, che nella rappresentatività dei partiti per il declinare dell'etica politica.

Il primo spaccato Lunari ce lo offre in *Tarantella con un piede solo*, contrapponendo al contesto meridionale, che negli anni sessanta fa ancora della "verginità" un requisito fondamentale del matrimonio e concede molte attenuanti al "delitto d'onore", i due sposini cresciuti in questo sistema di valori. Però i giovani coniugi sono pronti a barattare, segretamente, la verginità per un compenso che consenta di ripianare il debito contratto per celebrare il matrimonio, emblematico rito esteriore, molto costoso, ma fondamentale nella cultura meridionale per instaurare vincoli di "padrinaggio" con i detentori del potere locale.

Ne *Il senatore Fox* l'autore mette in risalto tutta l'ipocrisia che circonda, anche al nord, la santità del matrimonio, partendo dalla ritualità galante e noiosa dei rapporti tra coniugi, che si snoda intercalando una sonata strimpellata sul pianoforte, il lavoro all'uncinetto, e un dialogo formale, indicatore dell'aridità del rapporto. Ma poi arrivano le confessioni a sollevare il velo di ipocrisia: quella di Fox, che racconta di aver reso incinta una giovane, ma di averla abbandonata, rovinandole la vita, per non compromettere la propria carriera. Segue la confessione della moglie, sulle ragioni di un matrimonio senza amore ma fondato sulla convenzione e sull'agio. Infine la rivelazione dell'avventura extraconiugale, comica ma indicativa sui legami intercorrenti nella copia, sintetizzati nella frase della donna: "*Recito la mia parte, e anche lui recita la sua. Sarebbe terribile se il matrimonio non fosse anche una commedia.*"

Ma in questa commedia emerge anche l'evoluzione del rapporto di coppia nella nuova generazione, basato sul ricatto e su uno squallido rapporto di convenienza economica che nulla ha a che fare con l'amore tra fidanzati e con l'affetto tra figli e genitori. Infatti anche il rispetto e l'amor filiale cambia, come dimostra la dichiarata necessità di assenso paterno al matrimonio solo perché implica *"Appartamento in città, bilocale a Cervinia, viaggio di nozze a Bangkok, i mobili, l'automobile..."*

In *Storia d'amore* un tormentato rapporto, fuori dalle convenzioni borghesi, si istaura tra il regista e la ex cassiera belloccia e volgarotta. Poi questo rapporto si trasforma in amore, quando l'uomo riesce a superare i blocchi psicologici derivati da traumi riconducibili all'assenza della figura materna. Ma questa storia è anche rappresentativa di un rapporto di copia in via di trasformazione anche nella società circostante, in cui alla retorica della famiglia si sostituisce un rapporto più profondo, che trova la ragion d'essere, sui sentimenti.

Più criptica è la chiave di lettura della conclusione del processo psicanalitico che porta Bella a superare il complesso edipico ed a sposare il mediocre tenente Fairchild. Conclusione ironica? Anche il tenente sembra evolvere e diventare maturo sia come uomo che come marito. Ma questa trasformazione è effettiva? E' solo l'effetto di una percezione di Bella? E' il frutto della maturazione della giovane? Il fatto è che Bella si porta dietro le sue sfrenate fantasie erotiche in quel talamo "acquasantiera", ove Annalisa, protagonista di un altro lavoro, invece si spegne⁷¹ L'autore non si pronuncia, lascia allo spettatore decidere se Bella coinvolgerà il marito nella soddisfazione dei suoi desideri, anche quelli più reconditi, o continuerà a viverli in sogno, all'insaputa del coniuge. In altre parole se Bella identificherà nello sposo la Bestia, perché è maturata, o se deve "accasarsi" per la necessità di rientrare negli schemi vincolanti delle convenzioni borghesi. In quest'ultimo caso probabilmente porterà con sé la Bestia quale alternativa ad una scelta necessaria ed obbligata e con questa potrà soddisfare i suoi più intimi desideri, ogni volta che se ne presenterà l'occasione, senza sconvolgere le regole del matrimonio borghese e i canoni della santità della famiglia.

Nel nome del padre descrive, in un clima onirico e surreale, una conoscenza non occasionale, ma quasi, che col procedere del dialogo, si trasforma in affetto e lascia intuire altri e più profondi sentimenti tra due fragili creature in attesa nel monolocale, dopo la parentesi di una vita piena di traumi e di sofferenze. Sono entrambi vittime di due mondi ideologicamente contrapposti, ma simili nell'emarginare chi non si allinea *"perché non è attrezzato a vivere"* come ammette il figlio di Togliatti o non è funzionale all'immagine pubblica, perché si è presa una libertà sessuale lecita solo ai maschi e, quindi, suscettibile di penalizzare la reputazione e gli obiettivi di clan.

Le istanze della donna, in *Tutti gli uomini di Annalisa*, si contrappongono al mondo maschilistico che la circonda, anzi la soffoca, e al matrimonio borghese che ne annulla la personalità. Unione non nata dall'amore, ma dalla passiva condiscendenza della donna e dalle

⁷¹ L.Lunari, *Tutti gli uomini di Annalisa*, in www.luigilunari.com

valutazione di opportunità del marito. Nessun corteggiamento: al professore erano stati sufficienti l'“imprimatur” alle nozze del vescovo, le “referenze bancarie” ed il “consenso del padre”. Tre requisiti che hanno condizionato tante unioni fino a pochi anni fa, lasciando alla donna un ruolo residuale sublimato, contestualmente, nel mito dell'“angelo del focolare”.

Nel colitico marito, Annalisa non trova la Bestia, come lei stessa confessa: *“Come potevo sentirmi eccitata in un letto che era tutto un'acquasantiera? Neanche un brivido! Lui che ogni volta prima di cosare, mi chiedeva se ne avevo voglia e se mi era passato il mal di testa! E io –sì, caro- e lui zuc zuc! E io -oh, oh!- Al momento giusto, ma solo per farlo star zitto e perché non cominciasse con le domande! E così la prima volta e così per sempre! Che noia! Che palle!”* Ma anche questa realtà viene ribaltata dai suoi uomini che, su suggerimento del marito, tra le varie accuse, la bolleranno anche come “frigida”.

Infine il tradimento di Gigliola, con il più caro amico del marito (*Incontro ravvicinato di tipo estremo*) secondo un canovaccio ripetitivo, sembra essere un'alternativa alle frustrazioni del matrimonio. Infatti non è l'amore che motiva la donna, ma solo il desiderio di un'evasione alla deprimente vita quotidiana con un marito troppo assorto nei propri interessi.

Per concludere Lunari porta sul palcoscenico il matrimonio borghese, quello da lui percepito guardando alla realtà dei passati decenni. Anche quando non è imposto dalla *“ragion di stato a dimensione familiare”*, il matrimonio è caratterizzato pur sempre con scelte opportunistica e di convenienza. Conseguentemente ne discendono ruoli standardizzati dove l'uomo assume una posizione egemone e la donna, confinata a compiti marginali, è caratterizzata da scarso spessore culturale e remissività, solo parzialmente appagata ed incapace di rivendicare un ruolo diverso e più autonomo.

Anzi l'autore contrappone al matrimonio il libero rapporto di coppia, che esce dallo schematismo e dalle convenzioni sociali, lasciando largo spazio ai sentimenti. Il che indurrebbe a pensare ad un'apertura alle possibili evoluzioni in questo campo, con un solo limite: che la donna non trascuri il ruolo di madre, ruolo insopprimibile e non delegabile.

E sempre a proposito della maternità, in *Sogno d'amore* Lunari sottolinea come l'aborto, se pur condiviso o imposto dalle circostanze, segni psicologicamente Claudine *“lo ho un figlio, ma questo non c'è!”*.

2.5.3 Rassegna dei personaggi

Una diversità di fondo sembra distinguere i personaggi maschili da quelli femminili, ovviamente con qualche eccezione. Gli uomini sono loquaci, anzi logorroici, egocentrici, farfalloni, inconsistenti. Nessuno può essere additato come modello di comportamento, sia a livello familiare che civile.

Intrallazzi e lotte di potere sono le molle dei politici portati sulla scena. Gli uomini, inoltre, sono per lo più indifferenti alla famiglia, di cui ne fanno però un valore di riferimento retorico, da esibire e sbandierare ad ogni occasione. Hanno una visione egoistica degli affetti. Sono invece coinvolti in interessi di basso profilo che li assorbono completamente perchè sono tutti caratterizzati da una forte competitività anche quando si tratti di un'attività ludica. Un solo politico, ritenendosi condannato a morte per un'analisi clinica errata, intraprende una lotta per realizzare il suo ideale: il socialismo. Ma sarà eliminato dal sistema politico che deve tutelarsi per sopravvivere (vedi *La stagione del garofano* e *Rosso profondo in punto di morte*).

Altra differenza percepibile nel teatro di Lunari è la diversa configurazione che assumono i protagonisti. L'uomo, solo o in gruppo, agisce in situazioni chiuse e definite che lo caratterizzano ad esempio la politica, il gioco del bridge, la guerra, la famiglia...assumendo in ogni contesto comportamenti specifici, raramente ricorrenti, quasi mai collegati da una logica comune.

Diversa la figura delle donne: attente, precise, concrete, pragmatiche e taciturne.

La donna, studiata più profondamente nei suoi risvolti psicologici e nelle sue reazioni, sembra rappresentare lo sviluppo di un processo unitario che partendo dalla pubertà arriva alla maturità, modificandosi in stretta correlazione con i fermenti che agitano la società civile e influenzano i relativi comportamenti.

La galleria dei personaggi maschili inizia con la rappresentazione del processo psicologico che coinvolge il tenente americano Calley, responsabile di una strage di civili, insicuro ma incapace di distinguere il bene dal male, perché troppo condizionato dalla propaganda ideologica cui è stato sottoposto.

Il senatore Fox, può essere letto su diversi piani quali, primo tra tutti, il contesto politico nelle sue componenti di lotta per il potere, corruzione, ipocrisia, preminenza degli interessi personali sulla gestione della cosa pubblica. Poi sul piano dei rapporti familiari, che evidenzia la discrasia tra enunciazione dei valori e prassi dei comportamenti. Inoltre nella contrapposizione tra un maestro di cinismo ed il suo allievo, che mettendo a frutto gli insegnamenti sterilizza ogni sentimento, dall'affetto filiale all'amore, per conseguire i suoi obiettivi.

Conseguentemente i politici sono i personaggi chiave (dal senatore ai notabili locali, al prete amico di famiglia che non disdegna far politica) riportati sulla scena senza forzature, per quello che erano e continuano ad essere ai nostri giorni: maestri nell'intrallazzo, campioni nell'ipocrisia, ma

anche figure destinate a soccombere rispetto al solerte e fidato segretario, che non si è formato alla scuola di partito, non è cresciuto nella segreteria di partito, ma ha fatto tesoro degli insegnamenti del precettore che poi si rivelerà essere anche padre.

I due giovani protagonisti de *Nel nome del padre*, poetici e teneri, per riuscire ad aver pace devono rimuovere le incombenti figure dei padri, che li hanno resi infelici in vita. L'autore sembra non voler dare giudizi morali, ma lo spettatore potrà differenziare il giudizio sulla base delle motivazioni ideologiche, così diverse, che hanno mosso i rispettivi genitori. Anche il figlio di Togliatti, pur oppresso dagli ideali del padre, ne riconosce la superiorità sia storica che morale, che esplicita affermando "*Se mio padre avesse vinto...anche i tuoi fratelli sarebbero ancora vivi... Tuo padre anche vincendo ...spostava soltanto le carte in tavola! Il potere di qui invece che di là*"⁷²

Ne *La stagione del garofano rosso* l'autore ci presenta una figura di uomo limpida, idealista, commovente. Figura che contrasta con le altre e si caratterizza per il sistema di valori, per gli ideali in cui crede e spera di veder realizzati. Non è il presidente del Consiglio, ma il vecchio compagno Panigada, l'ex presidente di sezione che molti anni prima aveva consegnato a Craxi la tessera di iscrizione al partito. E' un puro ed un idealista, non capisce nulla di giochi politici, di equilibri più avanzati, di ragion di stato, di "real politik" perché ancorato a valori e semplicità di linguaggio che sono di puro buon senso, senza i condizionamenti e i bizantinismi della pratica politica. Il Presidente del Consiglio, invece, non è mosso da idealismo, nella scelta tra ideale e prassi politica, ma da una sorta di spirito di vendetta avendo appreso che la sua fine è prossima. Ecco la molla che spinge il Premier a contrapporsi ai politici, rappresentati impietosamente come clowns e come mafiosi.

Tra le rappresentazioni di gruppo, tre lavori rappresentano altrettanti spaccati della società borghese: *Incontro ravvicinato di tipo estremo*, *Tre sull'altalena* e *Tutti gli uomini di Annalisa*.

Il primo descrive il clima formale e deprimente in cui si consuma il tradimento perpetrato dall'unico amico e come tale insospettabile per definizione, su un marito ingenuo e troppo coinvolto nei suoi sogni per accorgersi della solitudine della moglie, che pure ama. L'azione del quartetto (marito, moglie, suocera, e amico) si svolge in un ambiente piacevole e riposante (un giardino? un'isola di vacanze? un'oasi verde in una città?): Ma il luogo non trae in inganno lo spettatore, che percepisce la meschinità e la falsità di chi attornia l'ingenuo marito, o le volgari indiscrezioni della suocera, che vorrebbe per la figlia meno cultura e più benessere. Il clima falso e piatto del quartetto è animato solo dalle ricorrenti comparse del protagonista, il marito morto ma redivivo, che inutilmente cerca di modificare il corso degli eventi e per tale motivo si scontra con chi ama: con se stesso giovane e con la moglie.

In *Tre sull'altalena* e in *Tutti gli uomini di Annalisa* vengono riprodotti, con le emblematiche maschere del Teatro dell'Arte, i

⁷² L.Lunari, *Nel nome del padre*, p. 23, in www.luigilunari.com

rappresentanti della nostra odierna società, con dialoghi e comportamenti realistici e verosimili. Il Commendatore che rappresenta gli industriali di successo, quelli che ostentano un'arroganza fondata sul successo economico, per nascondere le vistose lacune culturali e la mediocrità dei loro interessi. Il militare, arroccato nelle sue banali certezze e nel suo schematismo elementare, cui cerca di riportare, senza successo, ogni evento, cadendo sovente nel ridicolo. Il professore, che razionalizza ogni situazione, perchè non può vivere nel dubbio o nell'incertezza. Infine il rappresentante delle classi subalterne, il più estroso., tenuto a distanza dai borghesi, ma abile nel destreggiarsi nelle diverse situazioni, pronto a servire e, quando possibile, a strumentalizzare le classi egemoni, ma anche a disconoscere le sue origini, quando riesce a farsi strada nella società.

Le tre figure di *Sotto il ponte, lungo il fiume*, il padre, il Barbone ed il Signore sono una rappresentazione del piccolo imprenditore del "miracolo economico", del "sessantottino" e del nuovo manager di un'industria in sviluppo, che si affaccia sul mercato della globalizzazione. Rappresentano emblematicamente dei mediocri, degli infelici, che non riescono a realizzarsi. Anche il padre, che pure ha organizzato una fabbrica tutta sua, attraverso lavoro e sacrifici, denuncia la sua insoddisfazione con il refrain che accompagna la sua vita di rinunce: *"Maledetti i soldi"*.

Ne *Il canto del cigno* e in *Storia d'amore* sono portati in scena un attore ed un regista, figure di artisti che si caratterizzano per la chiusura verso il mondo esterno, tutti concentrati sui loro problemi. Mentre l'attore troverà la serenità nella morte, il regista ritroverà se stesso attraverso la morte della madre, che in vita lo aveva rifiutato, e la costanza della compagna che lo renderà padre. L'unico atto d'amore del teatro di Lunari, da cui però l'autore prende le distanze, definendo questo testo troppo hollywoodiano e commerciale.

A questa visione pessimistica del maschio, Lunari contrappone la figura della donna, facendo sua e pubblicandola in premessa al testo⁷³ di *Sotto un ponte, lungo un fiume* una tesi di Garimberti⁷⁴ che, fatto un parallelo tra la donna e la natura in quanto madri, riconosce alla donna la missione di custode della memoria, contrapposta alla potenza distruttiva degli uomini. Il citato autore arriva alla conclusione che *"Varrebbe la pena affidare alle donne la ricostruzione (...) di tutte quelle terre in cui c'è stata devastazione. Ma noi occidentali, che vantiamo rispetto al mondo arabo l'emancipazione femminile, questo compito alle donne non lo daremo mai, perché abbiamo liberato la donna quel tanto che risponde al desiderio dei maschi, o, se questo è estinto, per quel tanto che risponde alla loro sicurezza."*

Lunari non giunge a teorizzare tanto nei suoi lavori, ma sicuramente esprime un forte rispetto per la donna, non riscontrabile nella sua rappresentazione dell'uomo. Viceversa si guarda bene dall'"angelicare" la

⁷³ L.Lunari, *Sotto un ponte, lungo un fiume*, nota introduttiva p. 136, Bulzoni Editore, Roma, 2004.

⁷⁴ G.U.Garimberti, Vestali della memoria, in "D" Supplemento a "La Repubblica", 7-VI-2003. *"Chi è custode della memoria se non la donna, il cui ancoraggio alla natura, che al pari della donna è madre, la rende così solidale alla vita da spingerla a ricostruirla là dove passa la potenza distruttiva degli uomini, il cui ancoraggio alla natura è davvero flebile, e immemore rispetto al fascino che su di loro esercita quel campo di gioco che per loro è la storia? (...) Non la Storia antica, che avendo parentela con l'origine e la nascita della civiltà è evento femminile, ma con la storia d'oggi, che sradicata dalla memoria delle origini, è pura volontà di potenza"*

sua figura, anzi mette in evidenza, nei saggi⁷⁵, come l'enfasi data alla figura della "Madonna" possa assumere la configurazione di una truffa: mai menzionata dagli evangelisti in quel mondo ebraico del nuovo testamento, che nega ogni diritto e qualsiasi valore alle donne, la "Vergine Maria" assurge, per tradizione popolare, al nuovo ruolo di "Benedetta tra tutte le donne", la più santa, la più casta. Così la sua effigie di donna, per l'occidente, può essere collocata su tutti gli altari, può essere venerata, ma poi, nella realtà concreta e quotidiana, non può accedere né al sacerdozio né al ruolo di amministratore delegato. Anzi fino a pochi anni fa, secondo i riti della chiesa cattolica, dopo il parto la donna era sottoposta a riti di purificazione.

In Lunari, comunque, la donna svolge, prevalentemente, un ruolo positivo e nella configurazione della famiglia borghese, sa svolgere un ruolo di mediazione sconosciuto all'uomo, anche a costo di confessioni laceranti e di gravi sacrifici (la madre ne *Il senatore Fox*).

In questa sintetica rappresentazione si preferisce sostituire all'ordine cronologico dei lavori il ciclo di vita della donna, che si apre con la fase di passaggio dalla giovinezza alla maturità (*Sogni proibiti di una fanciulla in fiore*) e si chiude con un suicidio, che non vuol significare la conclusione del processo di rivendicazione dei diritti della donna, ma il rischio che si corre quando si arriva impreparate ad una scelta non facile, affidandosi al sentimento ed all'emotività anziché alla razionalità (*Tutti gli uomini di Annalisa*).

Tra questi due momenti, molte figure di donne si affacciano sulla scena del suo teatro, a partire da Giovanna, la santa eroina che risolve le sorti della Francia e induce il Delfino a combattere. Un modello ben diverso rispetto agli uomini che popolano le commedie di Lunari.

Vediamo poi la figlia del Presidente del Consiglio, depositaria della memoria, che, per festeggiare la nomina del padre, riesuma i ricordi giovanili del padre, tra questi un ritratto di Carlo Marx. Poi, e con l'entusiasmo che contraddistingue i giovani, sprona il padre verso scelte impegnative e coraggiose. (*La stagione del garofano rosso*).

Non si può dimenticare la figura della prostituta vietnamita che compare ne *I contrattempi del tenente Calley*,: ex studentessa universitaria, si intrattiene con Calley, e, dopo aver dimostrato di avere una cultura ben superiore a quella dell'americano, risponde a monosillabi alle banali considerazioni dell'esuberante giovane, lasciando intuire tutto il suo disprezzo per i liberatori.

Ne *Il senatore Fox* vengono presentate due figure femminili, la madre che ha optato per una scelta di comodo, un matrimonio borghese senza amore, ma con precise contropartite: agio, protezione e rispetto. Di fronte alla possibilità di rendere possibile il matrimonio della figlia senza commettere un incesto, confessa il suo adulterio, mettendo a rischio il suo matrimonio borghese e la sua vita tranquilla. All'opposto la figlia viene presentata come cinica, egoista, opportunista, pronta a ricattare sia il padre che il fidanzato, ove le circostanze lo richiedano. Ma questa è uno dei pochi

⁷⁵ L.Lunari, *Maria di Nazareth*, Mondatori, Dilani, 1986

personaggi femminili, nelle commedie di Lunari, che suscita perplessità e presenta caratteristiche spiccatamente maschili. Resta un dubbio: il personaggio nasce da esigenze teatrali o è l'emblema di quello che l'autore ritiene essere la nuova generazione femminile?

Di nuovo due tipi di donne in *Incontri ravvicinati di tipo estremo*. Gigliola, la moglie di Michele, che tradisce il marito con il suo migliore amico, perché si sente trascurata, ma lo ama ancora. Un personaggio scusabile che in uno sfogo precisa “*Beh, non mi piace essere rispettata, ho già un marito che mi rispetta! ... Spero di incontrare un uomo con cui essere come sono.*” La madre, invece, non ha scusanti. E' indiscreta, insopportabile intrigante. Vorrebbe veder realizzate nella figlia le sue aspettative frustrate. In presenza di un uomo di successo è disposta a fare la mezzana e spingere la figlia verso il tradimento.

La madre, in *Sotto un ponte, lungo un fiume*, assume un ruolo di sussidiarietà sostituendosi, sempre in un composto silenzio, al marito nella conduzione dell'azienda, quando richiesto; assistendo il figlio Barbone, durante il suo esilio esistenziale; riprendendo la conduzione dell'azienda, dopo il suicidio del fratricida, cui rimprovera di essersi ucciso senza nemmeno una parola di scusa. Le sofferenze patite la faranno prorompere in quella orazione rivolta alle altre donne, che sintetizza il pensiero degli uomini più attenti e sensibili sul ruolo della donna ai nostri giorni. .

Nella commedia *Storia d'amore* Claudine, l'insignificante cassiera grassoccia, viene trasformata dal grande regista in attrice, in quanto copia del modello della madre e della amata, uccisa per gelosia. Ma, con intelligenza e silenziosamente, la donna, a sua volta, contribuisce a risolvere i blocchi psicologici del maestro, poi a conquistarlo ed a dargli un figlio, recuperando il vuoto lasciato da un aborto praticato in gioventù dalla donna. Questa figura si contrappone a quella della madre del regista, che ha subito la maternità, in ossequio all'etica religiosa, ma la ha rimossa, per ricostruirsi una vita e per viverla. Disconosce il figlio appena nato, e rifiuta, successivamente, un gesto d'affetto quando questo, adulto, la ritrova. Rifiuti che segneranno profondamente, fino alla morte della madre, il regista che, nel rogo della cremazione, risolve il problema che lo tormenta.

Un ruolo di supporto è riservato alle donne che accompagnano l'attore verso la fine in *Il canto del cigno*. La presentatrice - velina, la sarta, la figlia che viene a recuperarlo nel suo camerino, l'ex allieva diventata prostituta, davanti alla quale l'attore recita per l'ultima volta. Infine la morte, sotto l'aspetto di una bella giovane, diventa protagonista e guida il vecchio nel viaggio finale, dolce, materna, consolatrice riuscendo a sopire timori ed ansie.

Morte ben più traumatica, indice di sconfitta e di resa, è quella della protagonista in *Tutti gli uomini di Annalisa*. Sommessamente, questa donna, orienta e condiziona gli uomini nelle scelte pratiche, quali ad esempio il reperimento del compagno di giochi. Ma quando la donna vuole recuperare un ruolo autonomo, vedrà il quartetto di uomini, nonostante le differenze culturali ed ideologiche, coalizzarsi contro di lei, nel tentativo di soffocare e scongiurare ogni velleità di libertà. La morte è l'unica via di

uscita, quando il difficile cammino per una compiuta realizzazione non è accompagnato da una adeguata preparazione e da un progetto concreto.

2.5.4 – Il tema della morte

Il fantasma della morte è presente in molti scritti e, in generale, nella cultura del novecento. In Lunari la “pulsione dell’amore e della vita” e “la pulsione di morte” (Eros e Thanatos) sono elementi predominanti, non in maniera tragica e prorompente, ma presentati in modo quasi “discreto”, non per questo meno incombente. L’autore non sembra voler trasmettere all’*animale-uomo* l’insegnamento dell’accettazione del dover morire, al contrario esplicita una posizione agnostica nei confronti dei problemi metafisici e, conseguentemente, della morte che presenta ed analizza come il “fatto culturale per eccellenza”, al quale si deve cercare, e possibilmente trovare, una risposta corretta nell’accettarla, non “secondo natura”, che è difficile se non impossibile. La concezione della morte, come quella religiosa, è una complessa sintesi di motivi razionali derivati dal modo di pensare di un individuo e dalle scuole di pensiero cui si è formato o da cui ne è stato influenzato. A questo proposito Lunari chiarisce che la sua *“idea della morte ha vari confluenti culturali e filosofici: Rousseau, i cinici e soprattutto l’ateismo”*⁷⁶. Si dovrebbe qui aprire un capitolo approfondito sulle correlazioni e sulle divergenze tra Teatro di Lunari e la concezione filosofica della morte, della religione, della “dottrina politica” e della “dottrina pedagogica”, dell’ateismo e delle sue forme, con particolare riferimento al “teismo”, da cui il nostro autore prende le distanze equiparandolo *“all’alchimia, all’astrologia, alla medicina omeopatica”*⁷⁷, e ad altre discipline simili. Ma questa analisi richiederebbe ben altre finalità filosofiche e culturali, di quelle relative ad una monografia sul teatro di Luigi Lunari!

Qui ci si limita a constatare che l’accettazione dell’ateismo in Lunari, ma soprattutto la versione che ne dà nelle sue opere teatrali più significative, induce ad una visione della morte realistica, contraria alla tendenza di coltivare illusioni di immortalità e sopravvivenza, ma morte come conclusione del ciclo dell’esistenza.

Ciò premesso, Lunari, studioso del teatro, si mette in antitesi alle conclusioni ottimistiche delle commedie “borghesi”: cioè al “matrimonio” finale della coppia di giovani, rassicurante per gli spettatori perché sottende il lieto fine del *“...e vissero felici e contenti”*.

La realtà è ben diversa e Lunari vuol sottolineare che le nozze, se avvengono, non concludono una storia ma un capitolo, perché la vita dei protagonisti continua oltre al matrimonio.

Il suo rifiuto alla conclusione ottimistica del teatro tradizionale borghese lo porta a spostare dal matrimonio alla morte, o a quel “limbo” o meglio ancora a quello spazio temporale immediatamente successivo alla vita che precede la morte, la conclusione dell’azione drammatica. Ripetutamente Lunari ambienta i suoi lavori in questa sorta di limbo situazioni che si svolgono oltre la vita (*in Nel nome del padre – Tre sull’altalena – Incontro ravvicinato di tipo estremo – Rosso profondo in punto di morte*).

⁷⁶ L.Lunari, da una sua corrispondenza e mail con V.Flick, in merito al tema della morte e il suo teatro, 5-I-2006.

⁷⁷ L.Lunari corrispondenza citata.

Ma la morte non è un fatto statico nei suoi processi drammaturgici. La sequenza “matrimonio” - “lieto fine” - “morte” assume connotazioni diverse. Ad esempio in *Nel nome del padre* la sequenza diventa: morte – lieto fine (intendendo per tale la soluzione del conflitto psicologico di Aldo Togliatti e di Rosamery Kennedy), con poetica dissolvenza finale su un’affinità spirituale (soltanto?) tra i due protagonisti.

Più ambiguo *Incontro ravvicinato di tipo estremo*: nessun lieto fine, ma quella che sembra essere una condanna per un matrimonio finito male a causa dell’indifferenza del protagonista. Dopo la morte, in un incidente d’auto (causato? subito?), il tormento di questo marito consiste nel rivivere il passato senza poter modificare la dinamica degli eventi, nel vano tentativo di impedire il tradimento da parte della donna che continua ad amare.

Nel lavoro giovanile *Giovanna* di fronte alla scelta tra la vita, rinunciando al ruolo e all’immagine conquistata sui campi di battaglia, e una morte sul rogo, la “pulzella” non esita a scegliere la eroica morte, che le darà gloria per molti secoli.

A un lieto fine, invece, per la nomina a Presidente del Consiglio (*La stagione del Garofano*), segue una scelta coraggiosa. Infatti una errata diagnosi trasforma il pragmatico politico in idealista come scelta di vita di fronte alla morte. Ma, quando apprende, successivamente, di non aver alcun tumore, la scelta di vita si trasforma in scelta di morte, perché il Presidente afferra la verità dell’affermazione di Majakowskji: “*Morire è facile!... Vivere è veramente difficile!...*”

La fuga da un matrimonio senza speranza non si conclude con un lieto fine, ma con il suicidio della protagonista in *Tutti gli uomini di Annalisa*.

Ed a proposito del suicidio Lunari prende una posizione netta “*Un delitto inammissibile non solo per la morale religiosa –che dice che l’uomo mai deve perdere la fiducia nella misericordia di Dio- ma anche per ogni morale laica... Il suicidio è la negazione estrema di ogni speranza.*”⁷⁸

Quello spazio di non vita, prima della morte, ritorna in *Sotto il Ponte, lungo un fiume* quando ricompaiono alla madre i due figli, ormai spenti ed incapaci di ogni reazione. La loro apparizione è l’occasione per una autocritica della vecchia madre, poi nella condanna dei comportamenti degli uomini, che evolverà nell’orazione-esortazione sul ruolo delle donne.

Con il tenente Calley, la morte dei nemici, combattenti e civili, si concretizza in indici di efficienza e produttività di tipo aziendale (rapporto tra investimenti economici - numero di vietcong sterminati), cui si contrappongono scene realistiche delle stragi di donne, vecchi e bambini, che danno alle statistiche ben più tragica e sconvolgente dimensione.

In *Storia d’amore* la morte della madre, ma anche la cremazione del suo corpo realisticamente descritta dall’autore e forse con troppo verismo, consente al regista di risolvere i blocchi psicologici che lo travagliano: quindi alla morte della madre segue un lieto fine per il figlio illegittimo abbandonato appena nato.

⁷⁸ L.Lunaei, *Rosso profondo in punto di morte*; p. 227, Bulzoni Editore, Roma, 2004.

In *Sogni proibiti di una fanciulla in fiore* Bella risolve col matrimonio i suoi problemi adolescenziali e probabilmente vivrà, successivamente, felice e contenta la sua storia coniugale borghese di inizio novecento. In questa commedia la morte del vecchio padre è solo un alibi per la fanciulla, nel suo percorso psicanalitico: "immolarsi" e concretizzare, in sogno, le sue fantasie erotiche

Fox, invece, muore per una delusione o meglio "*un errore di calcolo*", per usare una espressione usata da Brecht per definire una delusione. Il senatore infatti non regge al dolore per la scoperta della differenza tra teoria e prassi anche nel suo contesto familiare. Ma in questo caso la fine dell'uomo politico coincide con l'inizio del lieto fine per il suo solerte segretario.

In *Tre sull'altalena*, la Morte, con i temi convergenti ad essa collegati, Vita, Destino e Dio, sono gli unici argomenti su cui possono dissertare tre uomini bloccati in un luogo inquietante senza aver nulla da dirsi, perché non hanno nulla in comune. Dalla banalità dei convenevoli, ai primi dubbi, all'insicurezza, al panico in un crescendo di normali eventi che vengono fraintesi dai tre mediocri personaggi. Tutti e tre sono in preda all'ansia, solo perché quanto accade non rientra nella casistica della loro esperienza e delle loro conoscenze, conseguentemente ritengono di essere all'inizio della loro fine.

Il canto del cigno, una morte poetica, serena, originale, se pur costruita con molte citazioni letterarie, tutte pertinenti e sapientemente combinate insieme. Il protagonista, dopo gli infantili tentativi per sottrarsi, accetta sereno, rassicurato, l'inevitabile incontro con "*l'unica cosa certa della vita*", che non si presenta come "*uno scheletro ammantato di nero, con la falce in mano*" ma "*Bella, giovane, fresca e seducente*"⁷⁹ Non un lieto fine ma, sicuramente, una fine serena.

Lunari insiste, come si è visto, in molti suoi lavori, sulla soglia, sul tempo di confine, cioè su quella sequenza temporale che segue la vita e precede la morte, che l'autore connota con elementi di quotidianità. Con questo accorgimento sdrammatizza l'evento della fine della vita, ma evita, al contempo, di definire chiaramente quello che rappresenta la sequenza successiva a questa sorta di limbo: sonno eterno? annullamento? altra soluzione?

Anche le battute, sia quelle prese a prestito dalla letteratura, molto numerose, che quelle coniate da lui, concorrono a sdrammatizzare la morte: "*Quando morirò sarò l'unico a non saperlo*" - "*Quando sei vivo la morte non c'è, quando c'è la morte non ci sei più tu: quindi come faresti ad averne paura?*" - "*Sono sempre morti tutti e non è mai successo niente*" - "*Del resto se la morte fosse davvero una tragedia, l'umanità non sarebbe sopravvissuta*".

Ad una precisa domanda sulla morte Lunari ha risposto: "*Una serena accettazione dell'ateismo mi porta a guardare alla <morte con assoluta serenità> e indifferenza all'insegna del <non c'è niente da fare, è un vano placebo coltivare illusioni di sopravvivenza>...*" *La morte può essere*

⁷⁹ L.Lunari, *Il canto del cigno*, pag. 31-33, www.luigilunari.com

*traumatica quando è frutto di in comportamento umano aberrante e contro natura, (come contro natura è la competizione concorrenziale nel mondo d'oggi)."*⁸⁰ Così come considera il suicidio *"un delitto inammissibile, la negazione di ogni speranza, anche per la morale laica"*⁸¹. Ma anche la guerra, ed in particolare l'uccisione di civili in azioni di guerra, è presentato come un atto contro natura nonostante quello che in buona fede pensa Calley *"L'esercito è uno strumento. Lo strumento del popolo. Se il popolo dice <Va e ammazza, io vado e li ammazzo>".* Infatti, a proposito della strage di Mylie scrive nel suo diario *"Diciotto marzo 1968. Ricevuto lettera da casa. Azione contro Citta Rosa, al comando del primo plotone. Annientato covo vietcong e villaggio civili. Conteggio morti: più di cento. Novità n.n."*⁸²

⁸⁰ L.Lunari, da una sua corrispondenza via e mail con V.Flick, in merito al tema della morte e il suo teatro, 5-I-2006.

⁸¹ L.Lunari, *Rosso profondo in punto di morte*; pag.227, Bulzoni Editore, Roma, 2004

⁸² L.Lunari, *Il tenente Calley*, pagg 40 e 41, Bulzoni Editore, Roma, 2004.

Capitolo 3

Schede sulle singole opere

3.1. Gli esordi

Giovanna – Polissena (1952)

Tarantella con un piede solo (1958)

L'incidente (1967)

I contrattempi del tenente Calley (Ma perché proprio a me?) (1973)

3.2 Opere della maturità

Il senatore Fox (1980)

Storia d'amore (1982)

La stagione del garofano rosso (1987)

Sogni proibiti di una fanciulla in fiore (La Bella e la Bestia) (1987)

Tre sull'altalena (1990)

Incontri ravvicinati di tipo estremo (1993)

Nel nome del padre (1996)

Rosso profondo in punto di morte (1997)

Sotto un ponte, lungo un fiume (2003)

Il canto del cigno (2004)

Tutti gli uomini di Annalisa (2004)

Elisabetta e il suo pirata (2004)

Il padre dei santi (2004)

3.3 Altri lavori

brevi cenni su: *Pillole e bacchette magiche e ...*, *La barca di Platone*, *Contributi alla storia della letteratura italiana del trecento*, *Amleto ma non troppo*, *Cattivi e cattivissimo in teatro*.

Capitolo 3

Schede sulle singole opere

La tripartizione dei lavori in esordi, opere della maturità, altro teatro segue l'ordine cronologico, che curiosamente viene a coincidere, in pratica, con un criterio soggettivo: l'apprezzamento dell'autore. In sostanza la produzione teatrale di Lunari si concentra tra il 1980 e il 2004 con la produzione di undici lavori, di cui tre inediti ma prossimi ad andare in scena all'estero. Lavori scritti con precise caratteristiche, quasi tutti formulati partendo da un'idea forte. Opere che si differenziano dagli esordi e da quelli d'occasione o commissionati, sovente di successo.

3.1 – Gli esordi

Si considerano tali i lavori teatrali scritti nel periodo che va dalla prima giovinezza al 1973, quando riscuote un vivo successo con il lavoro sul tenente che ha comandato la strage di Mylai, in Vietnam. Questo lavoro non è secondario, ma chiude un ciclo in cui Lunari si cimenta, sempre con successo, con lavori televisivi, con il teatro cabaret, con la farsa ma ritorna ciclicamente alla sua ragione di vita: il teatro, in modo e forme diverse, non ancora stabilizzate come avverrà a partire dagli anni ottanta.

L'esordio di Lunari come drammaturgo avviene a diciotto anni con due atti unici: *Giovanna* e *Polissena*. Scritti d'istinto, senza l'esperienza che maturerà in seguito attraverso l'affinamento delle sue potenzialità di autore teatrale.

Giovanna (1952) Dialogo a tre tra Giovanna D'Arco, il Delfino di Francia e il Duca di Warwick, nella cella dove la pulzella è in attesa di essere portata al rogo. L'invenzione teatrale è costituita dalla proposta politica fatta a Giovanna, per opposte ragioni, dai due personaggi politici: farsi sostituire da una strega, già condannata al rogo, pagando il prezzo di rimanere confinata in un paesino, sconosciuta, fino alla morte naturale. Il baratto viene sdegnosamente rifiutato nella consapevolezza che solo attraverso il martirio la leggenda di Giovanna sarà consacrata alla posterità. Lavoro da *"liceale che ha appena superato la maturità"*, lo definisce oggi Lunari, ma che presenta aspetti di originalità come sottolinea una critica di Geron⁸³ *"Lunari non ha commesso l'errore di partire da Shaw, o peggio da Claudel: e si è ben guardato, d'altra parte, di chiedere addentellati precisi ai poemi epici. Forse il Lunari ha letto Schiller e la parodia volterriana, ma ha, comunque, tentato una sua precisa delimitazione mitica... Nel dialogo i tre tentano una ricomposizione pirandelliana..."*

Lo spettacolo, viene ripetutamente messo in scena (Bologna, Venezia, al Sant'Erasmo di Milano). La critica è sempre positiva⁸⁴ *"Più che un'azione, un dialogo: non alieno della tematica di Shaw: eppure*

⁸³ G.Geron, *Atti unici a Cà Foscari-Nobiltà di impegno nella Giovanna di un giovane milanese*, in "Gazzettino Sera" - 21 - V-57.

⁸⁴ C.Terron, *La quinta triade al Sant'Erasmo*, in "La Notte" 9-XI-66.

intelligente e meditato, seppure qua e là ovvio...” Inaspettatamente Lunari riceve diritti d'autore dalla FinalIndia, per la messa in onda dalla locale televisione. Inizio significativo del suo futuro successo all'estero.

Polissena (1952). Lunari lo definisce un testo trascurabile. Si tratta della riduzione teatrale di una novella dello Straparola. Viene rappresentato diverse volte dalla Compagnia dei Rabdomanti, una compagnia che negli anni cinquanta leggeva al pubblico testi teatrali, unico sbocco in cui gli autori italiani potevano farsi apprezzare quando, anche per colmare il gap di ignoranza causato dal fascismo, imperava la mania dei testi americani, inglesi e francesi.

Tarantella con un piede solo (1958). Testo in due tempi, che ottiene un immediato successo. Viene infatti pubblicato da “Film critica” e da “Teatro nuovo”

Lo spunto è dato da un boccaccesco fatto di cronaca, l'idea forte che stimola l'autore. Due sposi novelli, giunti a Napoli in viaggio di nozze. sono avvicinati da un losco individuo che propone una mitica somma, a nome e per conto di un sedicente ricchissimo signore locale, in cambio della prima notte con la sposina. Dopo titubanze, la proposta è accettata, troppo forte essendo la tentazione di sfuggire alla miseria con una vita tranquillo ed agiata. Ma terminata la prima parte dello scambio il tizio ed il mediatore si dileguano...La vicenda si svolge in un ambiente degradato: una piazzola di Napoli, dove convivono, in base a concessioni reciproche, le ospiti di una pensione di malaffare ed i tutori dell'ordine di una stazione di polizia.

Lunari non conosce il napoletano e quindi il testo è scritto in una lingua imprecisa, con riferimenti più romaneschi che partenopei. Il lavoro è ben architettato, con una certa violenza sarcastica, buoni spunti sul piano spicciolo. Ma l'autore oggi lo liquida con un “*nulla di fondamentale*”.

Il testo è scelto dall'esordiente “Teatro Stabile di Napoli”, dove si combattono due clan, in lotta per la gestione del teatro: di qui la probabile causa delle successive disavventure con istituzioni e magistratura, ma anche della notevole, anche se non richiesta, pubblicità.

Il lavoro, con la regia di Andrea Camilleri, oggi notissimo come padre del commissario Montalbano, viene infatti sospeso, per motivi di ordine pubblico e oltraggio alle forze dell'ordine, alla fine del primo tempo. Notevole l'eco sulla stampa. Troviamo precise critiche al contenuto del testo “*Lo spunto avrebbe avuto bisogno, nello svolgimento, di una coscienza generale dei problemi della società contemporanea...Nella commedia i fatti sono come elencati, senza quel rapporto dialettico che reciprocamente li illumina e li renda comprensibili. Schematismo e*

moralismo, dunque, alla fine prendono la mano dell'autore, e la sua opera risulta così un gioco letterario... Tuttavia dobbiamo dire che tra gli spettacoli presentati dallo "stabile" questo di Lunari è uno dei più intelligenti e vivi."⁸⁵ *"I brani che raccontano particolarmente questa storia (la combine) sono tra i più convincenti e i più riusciti: di estremo pudore e di notevole efficacia; si sente insomma la mano di un autore intelligente, preparato e sensibile. I personaggi di contorno, invece, sono appena accennati o risolti in superficie, con atteggiamenti e battute che sono entrati da molti anni nel giro delle definizioni, le più approssimative di certi tipi"*⁸⁶

Commedia e iniziativa della questura avranno ampio risalto su tutta la stampa nazionale. *"Un giovane scrittore viene messo sotto accusa di oscenità e villipendio, additato, sulla stampa conservatrice e fascista, come turbatore dell'ordine pubblico, per aver detto alcune amare verità su fatti la cui esistenza, essa sì, è oscena e che vilipende la morale e la dignità nazionale"*⁸⁷. Una puntuale difesa dalle accuse di vilipendio e oscenità è contenuta in un'intervista rilasciata da Lunari al "Corriere d'informazione" di alcuni giorni dopo⁸⁸, motivazione puntualmente accolte dal giudice in sede processuale dopo anni. Infatti Lunari verrà assolto dalle accuse strumentali, ma il lavoro non sarà più ripreso in Italia. Andrà in scena in Francia: un caso o un preciso segnale (*nemo propheta in patria*) che si consoliderà nel tempo?

A distanza di quarant'anni, Lunari valuta questo testo *"impreciso, immaturo, con una certa forza polemica, ammirevole considerata l'età dell'autore."*

L'Incidente (1967). Farsa in tre atti. Viene commissionata da un amico, Carlo Colombo, direttore de "l'Avanti" e del Teatro San Gerolamo di Milano, che voleva un testo, possibilmente comico, per l'estate e aveva fiducia nelle potenzialità di Lunari. La farsa sarà recitata da Piero Mazzarello e Tino Scotti all'"Odeon", con grande successo e avrà 103 repliche nella stagione estiva (un vero record!). Verrà poi ripresentato, sempre con successo, da altri comici. Lunari in questo periodo sta traducendo i lavori di Sternheim (*Le mutande, Lo snob, Il cittadino Schippel* ecc.) e prende lo spunto dalla commedia di questo autore d'avanguardia, elegante e raffinato: durante una cerimonia pubblica, a Vienna, una donna perde le mutande, e questo incidente scatena voglie, sospetti e quant'altro... Sarà una costante di Lunari prendere spunti da eventi di cronaca o lavori di altri autori, per rielaborarli fino a trasformarli completamente nella forma e nella sostanza, come faceva, sottolineava il nostro autore, anche Molière *"che non ha mai inventato una trama"*. L'ambientazione della farsa è in una Milano piccolo borghese, anni cinquanta, senza televisione e senza svaghi. La disavventura capita alla vistosa moglie di un impiegato di banca durante l'inaugurazione di

⁸⁵ Paolo Ricci, *Una feroce tarantella in scena al Mercadante*, in "L'Unità", 7-XII-62.

⁸⁶ G. Magliulo, *Sospesa al termine del primo atto la Tarantella con un piede solo*, in "Il Tempo", 7-XII-62.

⁸⁷ A.L. "Tarantella" dice pane al pane, in "L'Unità" 11-XII-62.

⁸⁸ D. Grassi, *Ritornato a Milano Lunari parla dello scandalo di Napoli*, in "Corriere d'informazione", 12-XII- '62.

una nuova filiale. La donna raccoglie l'indumento intimo con molta disinvoltura, ma l'episodio è colto dai presenti scatenando umori, interessi e dando origine ad una serie di episodi farseschi.

Il lavoro è scritto con una certa eleganza e, soprattutto, con abilità tecnica, per cui la farsa funziona, come dimostrato dal numero di repliche.

Lavoro inedito, il copione è reperibile sul sito www.luigilunari.com

Gli Ingannati (1963) e ***Teatro comico*** (1966). Sono liberi adattamenti di un'opera del 1530, dell'Accademia degli Intronati di Siena, e dell'omonimo testo scritto nel 1750 dal Goldoni. Lunari precisa che nei suoi lavori, sovente, prende un'idea - una traccia - una trama e la trasforma molto liberamente: alla fine di questo processo, che potremo definire di metabolizzazione, esce un prodotto che talvolta può dirsi suo perché completamente diverso da quello iniziale, talvolta no. *Gli Ingannati*, portato in scena dallo "Stabile di Trieste" con successo, è molto divertente, con pagine gustose, ben strutturato, senza particolari significati, se non quello di fornire un divertimento, ma è un testo completamente rielaborato. Non tutti, fatto salvo il divertimento, concordano con Lunari. Francesco Bernardinelli⁸⁹, ad esempio, contesta l'intenzione di Lunari di *"aiutare un testo pieno di vigore e di fermenti, ma teatralmente alquanto sconnesso, a stare in piedi su un palcoscenico dei nostri giorni"*, non condivide *"l'energica ripulitura di molte oscenità eccessive o gratuite"* e si domanda se la commedia, così come fu scritta dagli Intronati, *"non sia più vera, più fresca e verde, tutta virgulti, tutta grondante di succhi e di umori, del gentilissimo e ripulito divertimento offerto dallo Stabile di Trieste"*.

Più didattica invece la rielaborazione del *Teatro Comico* in cui Lunari rispetta il testo ma lo scambia. Per Goldoni è un lavoro programmatico per illustrare i concetti della riforma, anche se in parte solo abbozzati (siamo nel 1750). Per esemplificare la riforma scrive, all'interno del *"Teatro comico"*, un testo apposito in cui è rappresentata la vita di una compagnia di comici che deve allestire uno spettacolo per chiarire la riforma. Ma il testo predisposto dal Goldoni non è molto probante né chiaro per il pubblico dei giorni nostri, in quanto la riforma viene enunciata, ma non è ancora stata implementata. Per questo motivo Lunari sostituisce il pezzo originariamente scritto dal Goldoni con scene prese dal *Padre di Famiglia*, un testo molto più significativo e chiarificatore. Questa è l'idea forza di questo adattamento, che rende più comprensibile agli spettatori le ricadute della riforma goldoniana. Lo "Stabile di Trieste" rappresenta, con successo, questa versione a Trieste e Venezia, anche se la regia di Prandino Visconti, il nipote di Luchino, non è delle più efficaci.

⁸⁹ F. Bernardinelli, *Gli ingannati: commedia cinquecentesca con la compagnia della Stabile di Trieste*, in La Stampa, 1964.

La guerra insieme Atto unico del '63; lavoro commerciale e d'occasione che non merita approfondimenti, anche se avrebbe potuto avere altra sorte. Pensato come primo atto di una commedia per i fratelli Pisu, quando il progetto Pisu tramontò, Lunari sostituì l'espressione "*Fine del primo atto*", con quella di "*Fine*". Il primo atto diventò un atto unico, che fu rappresentato, vinse un concorso, e al quale capitò in sorte di essere pubblicato negli Stati Uniti, in un'antologia del teatro italiano contemporaneo, curata da Mario Fratti. Se non altro, una prova di elastica adattabilità.

I contrattempi del tenente Calley

Due tempi - Prima rappresentazione al "Piccolo Teatro" di Milano nel 1973 con il titolo "*Perché proprio a me*".

La genesi.

Scritto in un certo senso su commissione. Strehler è appena rientrato al "Piccolo" ed ha bisogno di un testo contemporaneo; così viene commissionato a Lunari un testo sulla tragedia di Mylai, una delle tante stragi di civili perpretate dagli Americani per difendere o esportare la democrazia. Ma l'episodio ha inquietato il mondo intero. Per non passare sotto silenzio questa strage, si terrà un processo, con condanna esemplare (ergastolo) e contestuale commutazione della pena inflitta al capro espiatorio, Calley, da parte del presidente degli Stati Uniti (vent'anni di libertà vigilata).

La Trama

Storia sarcastica, talora divertente, di un'istruttoria per tacitare l'opinione pubblica mondiale.

Il Tenente Calley, nella notte che precede il processo, si interroga, recrimina, accusa e rivive gli episodi salienti della sua esperienza militare. La stanza d'albergo in cui dovrebbe riposare, si trasforma in luoghi diversi (gli uffici di reclutamento ove è vittima di episodi di "nonnismo" gratuito - la zona operativa, nella giungla, ove la pattuglia che comanda si aggira timorosa, insipiente e armatissima – il villaggio della strage). Il tenete riceve l'ordine di annientare il villaggio di Mylai con tutti i suoi abitanti. E su questo episodio, che è la sequenza finale del lavoro per accrescere la drammatizzazione, si concentra l'interesse per tutta la vicenda.

Racconto di morte e distruzione, preceduto da episodi tra l'ilare, l'ironico e il grottesco. Calley non è il soldato diligente e fedele che crede di essere, è solo una marionetta, senza alcuna giustificazione perché è una semplice rotella dell'ingranaggio. Vacue e grottesche le comparse (avvocato, segretaria, consulente, barbiere, ecc.) che lo assistono.

L'attore che interpreta Calley non deve immedesimarsi nel personaggio, ma mostrarlo al pubblico; si tratta di un bravo ragazzo che il

sistema ha trasformato, che quindi razionalizza secondo la sua logica, che è la logica corrente, la strage compiuta e non capisce perché sia chiamato a risponderne.

Quindi al centro del lavoro c'è l' "io narrante" di un americano processato perché si è comportato secondo l'addestramento ricevuto ed in linea con gli obiettivi della propaganda ufficiale. Tutte le sue giustificazioni, basate sul corrente buon senso americano, suonano come maggiori atti di accusa. La satira si sposta così dalla zona operativa del Vietnam all'America ed al cosiddetto "american way of life". La commedia, attraverso Calley, analizza la realtà americana, il sistema statunitense e le sue contraddizioni che consentono la coesistenza delle ragioni di Calley e le istanze dei movimenti e delle manifestazioni pacifiste.

Annotazioni critiche

Lunari nella prefazione della recente pubblicazione del testo chiosa: *"Certamente datata, ma una buona macchina teatrale, col passar del tempo, svincolata dai suoi riferimenti attuali potrà essere considerata per quello che è, una storia come un'altra, semplicemente ambientata nel passato... a quel punto importerà soltanto cosa è: bella o Brutta?"* A proposito del titolo *"Ma perché proprio a me?"* che Lunari considera cabarettistico aggiunge *"L'aveva voluto Strehler nella sua perseverante politica di sminuire tutto quello che al Piccolo non riguardava lui personalmente."*⁹⁰.

La rilettura ai giorni nostri conferma la contingente attualità di situazioni, in un contesto notevolmente peggiorato per l'abbassamento della soglia dei diritti civili (Guantanamo – Abu Graib ecc.) e della libertà di stampa (censura imposta dal Pentagono sulle notizie provenienti dai fronti di guerra). Anche l'obiettivo cambia formalmente, la difesa dal "pericolo comunista" si trasforma in "esportazione della democrazia" e "difesa dal terrorismo delle nazioni canaglia" ma la logica ed il sistema rimangono invariati. Curiosamente il testo si rivela profetico in un dialogo tra Calley ed un soldato che profetizza⁹¹ *"...Noi andiamo a civilizzarli, e loro magari non ne vogliono sapere: perché magari si trovano benissimo sui cammelli e non vogliono le automobili. E allora come facciamo a fargliela capire? Giù botte! E si ricomincia: le fabbriche riaprono, la gente trova lavoro, e noi finiamo in Arabia. Hai visto Lawrence d'Arabia?"*

Riferimenti - influenze di altri generi teatrali

Questo lavoro non rientra nel genere del teatro cronaca o teatro documento, in quegli anni di moda, ma come afferma Fontana *"... risale direttamente alla lezione brechtiana di reivenzione drammaturgica degli avvenimenti storici; il lavoro perde così il rigore del documento ma di questo perde anche la freddezza, acquistando in efficacia nella misura in*

⁹⁰ L.Lunari, *I contrattempi del tenente Calley*, p.. 14, Bulzoni Editore, Roma, 2004.

⁹¹ L.Lunari, *ibidem*, p. 106.

cui avviene un recupero dei moduli comici e grotteschi quale veicolo di un discorso tutto permeato di impegno sociale e civile".⁹²

Lavoro puntuale anche come satira politica, presenta aspetti di inusitata umanità, ad esempio nel dialogo tra Calley e la prostituta vietnamita che aveva frequentato l'università, ma anche forte sarcasmo per la scarsa conoscenza della realtà geografica e sociale del Vietnam, da parte degli Stati Maggiori Statunitensi, che impartisce direttive inapplicabili o controproducenti o l'ansia di contabilizzare i vietcong morti in battaglia, scambiando per statistiche commerciali di vendita i rapporti di guerra da trasmettere al Pentagono.

Allestimenti in Italia e all'estero

L'allestimento del "Piccolo Teatro" va in tournèe per circa due anni.

Viene tradotto, nel 1975, in tedesco e rappresentato al Nationaltheater di Mannheim.

E' pubblicato nelle edizioni Ghisone, Milano, 1973, e nel volume L.Lunari, Tre commedie, Bulzoni editore, Roma 2004.

⁹² C.Fontana, *Chi c'è dietro il Mostr*, In "Il Giorno, 23-III-1973.

3.2 Opere della maturità

Dodici lavori scritti negli ultimi venticinque anni: *Il senatore Fox*, *La stagione del garofano*, *Sogni proibiti di una fanciulla in fiore*, *Tre sull'altalena*, *Incontro ravvicinato di tipo estremo*, *Nel nome del padre*, *Rosso profondo in punto di morte*, *Sotto un ponte lungo un fiume*, *Il canto del cigno*, *Elisabetta e il suo pirata*, *Tutti gli uomini di Annalisa*, *Il padre dei Santi*.

. Nelle opere della maturità, coincidenti con le opere più importanti, l'autore sa dare il meglio di sé avendo sviluppato, anche attraverso le traduzioni di opere teatrali classiche e contemporanee, una spiccata capacità dialogica ed una approfondita capacità tecnica. Tre di questi lavori, recentemente terminati, non sono ancora andati in scena e quindi non si conosce l'apprezzamento della critica e del pubblico: *Sotto un ponte lungo un fiume*, *Il canto del cigno*, *Tutti gli uomini di Annalisa*.

***Il Senatore Fox* (1980)**

Commedia in tre atti. Prima rappresentazione a Milano nel 1981.

Genesi

Gestazione complessa perché il lavoro è impostato ed iniziato, senza alcuna committenza, in funzione della coppia Morelli – Stoppa: interpreti ideali ai quali Lunari si ispira come per avere un preciso punto di appoggio scenico. Due spunti o idee forti: *Volpone, or the fox* di Ben Jonson, su cui si articola la trama politica, che si intreccia con una storia di amore, ispirata da una vecchia canzone popolare milanese sui figli legittimi ma che tali non sono, per avventure extraconiugali dei genitori.

La morte della Morelli fa accantonare per alcuni anni il lavoro, venendo meno l'ispirazione. La commedia sarà completata alcuni anni dopo.

La trama

Un potente uomo politico di una città della provincia "bianca", Fox, manovratore esperto del sottobosco politico, è colpito da un lieve infarto. Ne approfittano i notabili del suo partito, concorrenti nella gestione del potere locale, per accantonarlo facendolo eleggere senatore. Fox, guarito, si finge moribondo per giocare ai suoi concorrenti politici lo stesso scherzo del Volpone, fingendosi gravemente ammalato. Questi faranno allora a gara nell'associare Fox ai loro intrallazzi, ciascuno nella speranza di essere nominato suo erede politico, impossessandosi in tal modo del suo potere e della sua influenza.

Su questa trama si intreccia una storia d'amore volutamente banale e sordida, tra la figlia di Fox ed il suo segretario. Il matrimonio si rivela impossibile quando si scopre che il segretario è figlio naturale di Fox. Grazie alla madre, però, che rivela che la presunta adorata figlia di Fox è in realtà il frutto di un peccato di gioventù, il matrimonio potrà celebrarsi senza rischi di incesto. Ma non sempre tutto è bene quel che finisce bene... la rivelazione mette in crisi l'unico valore in cui credeva Fox: la santità e la purezza della sua famiglia. Quando questo valore viene meno Fox è colpito da un nuovo infarto e muore. Sarà il cinico segretario a recitare una sorte di orazione funebre: *"Gli erano rimasti dei sentimenti, e una strana fede in qualcosa. E così è morto: laddove i veri politici muoiono soltanto di vecchiaia"*

Annotazioni critiche

L'autore mantiene per i personaggi i nomi di animali, come aveva fatto Ben Jonson: Fox, Colombo (il segretario), Gatti (il reverendo), Aquila (politico locale), Orsi (il senatore).

La commedia è una sarcastica denuncia del tipo di potere esercitato dai democristiani. Ipocrisia, opportunismo e intrallazzi sono magistralmente descritti con dialoghi concisi ed esaustivi che ancor oggi fanno rivivere il clima della provincia bianca negli anni 70. Emerge così un fedele spaccato di quel contesto impostato sulla forma, sulla falsità e sul malgoverno. Sono gli anni che preludono alla crisi della cosiddetta "balena bianca".

Ma la cosa che più colpisce è la galleria dei personaggi, tratteggiati concisamente, credibili, anzi verosimili, puntuale descrizione di molti politici conosciuti in quegli anni.

I politici, tessitori di trame per estendere e rafforzare il proprio potere, non sono i soli opportunisti. Il loro modo di essere è stato interiorizzato anche dalle nuove generazioni e dagli esponenti dell'opposizione: *"Abbiamo creato un costume, un modo d'essere, una morale. E a questo non è sfuggito nessuno: né gli amici né i nemici..."* fa rilevare il senatore.

Ma anche il modello della famiglia, unico valore rimasto a Fox, non è così specchiato, e l'adulterio della madre, forse umanamente comprensibile, trova la sua ragione nella scelta matrimoniale, portata avanti senza condivisione, anzi subito con rassegnazione: *"...Ho sposato tuo padre quando è morto il mio. Perché non sapevo a chi obbedire...e tuo padre me lo ha ordinato...Abituata ad obbedire ho sposato il primo uomo che me lo ha ordinato...ma nel frattempo recito la mia parte, e anche lui recita la sua...Sarebbe terribile se (il matrimonio) non fosse anche una commedia."*

Se il sentimento tra fidanzati (il segretario e la figlia) è basato sul ricatto, anche l'amor filiale si basa sull'interesse. La figlia, infatti, pretende la benedizione paterna non tanto per devozione e rispetto quanto *"perché il suo assenso significa l'appartamento in città, il bilocale a Cervinia, i mobili, l'automobile e il viaggio di nozze a Bangkok"*.

Ma altri due momenti colpiscono lo spettatore: la confessione di Fox, sulla relazione con una studentessa della FUCI, che si rivela poi essere la

madre del segretario: "...fu afflato mistico, più che passione dei sensi. Pure da quell'afflato colei rimase incinta", il che non impedisce al giovane Fox di scappare, per non compromettere la carriera politica.

Come poetica ed infantile è la confessione dell'adulterio da parte della madre, che dopo una lunga descrizione del suo stato d'animo, e della sua eccitazione di fronte ad un profugo ungherese che riacquista la libertà pronuncia – prima di abbandonarsi all'amplesso - una candida quanto fatidica frase "*Ecce ancilla domini...*"

Riferimenti, influenze di altri generi teatrali

La commedia è la fusione di due stilemi apparentemente contrapposti: commedia articolata sulle classiche tre unità (tempo - luogo - azione), ma altresì sulla riproduzione della struttura teatrale elisabettiana articolata su plot e subplot, Coesistono infatti una trama, la vicenda politica ispirata dal lavoro di Ben Jonson, ed una trama parallela, la storia d'amore e d'interesse tra la figlia di Fox e il suo segretario, tratta dalla canzone di Valdi, l'inventore del cabaret milanese, compositore di molte canzoni di successo in dialetto. Nella canzone dialettale cui Lunari si è ispirato il consenso paterno al matrimonio del figlio viene più volte rifiutato, perché la ragazza prescelta è figlia naturale del padre, fino a quando la madre tranquillizza il ragazzo, confessandogli che non è figlio di colui che crede essere suo padre.

Le due trame, plot e subplot, confluiscono felicemente Le difficoltà tecniche, che devono essere state notevoli in fase di stesura, sono state felicemente risolte perchè lo stile maschera lo sforzo ed il lavoro scorre piacevolmente.

Altro aspetto, forse casuale, è una sorta di ritmo che contrappone al quartetto familiare un soggetto estraneo nel primo tempo, due nel secondo e tre nel terzo, quasi un coro che prepara il finale rito funebre.

Allestimenti in italia e all'estero

Teatro San Babila, Milano, 1987.

Casa della Cultura, Lavalleja (Uruguay) 1987.

Maison de la Culture de Nantes, 1998.

Theatre de la Porte Sain Martin, Paris, 2005, e in tournée

Raamteater di Anversa, 1999

Theatre Endla Parnu (Estonia), 2000

Teatro di Palazzo d'Arco, Mantova, 2002 e 2004..Traduzioni

Traduzioni: francese, tedesco, inglese, giapponese

Storia d'amore(1982)

Prima rappresentazione: Montecarlo di Lucca, teatro dei Rassicurati, 18 Maggio 2003.

Genesi

Nasce su commissione di un impresario che vorrebbe portare sul palcoscenico Claudia Cardinale. Occhi, figura, comportamento affascinanti, ma voce inadeguata. Lunari scrive il primo quadro in funzione delle qualità dell'attrice; riduce pertanto al minimo i suoi interventi parlati. Viene poi informato che l'attrice non vuole più cimentarsi con il teatro, continuerà col cinema. Questo spiega certi silenzi iniziali, nel testo, della protagonista e l'importanza assunta dagli occhi e dal riso dell'attrice nella trama, mentre Lunari potrà successivamente completare la commedia senza il condizionamento della voce infelice. Ma il modello ideale, cui l'autore si è ispirato, resta la coppia Cardinale - Mastroianni.

La trama

Un regista cinematografico, scontati trenta anni di prigione per l'omicidio (volontario? preterintenzionale?) della propria donna, decide il remake del film di successo che aveva girato con lei. Il suo assistente, paziente e infaticabile, trova l'interprete ideale, per somiglianza fisica, in una povera cassiera di circo. La donna, dopo un iniziale screzio, viene ingaggiata dal regista; ma la coesistenza scatena una complicata sequenza di reazioni e di rifiuti che fanno riemergere i problemi irrisolti del regista con le donne, prima fra tutte la madre, che lo ha abbandonato sin dalla nascita. Egli l'ha rivista una volta, quando, già uomo, ne è stato respinto, e la seconda volta, infine, nel momento della cremazione, cui assiste in stato di shock. Il fuoco purificatore servirà a risolvere le sue contraddizioni ed i suoi problemi.

La storia si conclude felicemente, anzi banalmente, nell'amore semplice e spontaneo della donna che darà all'inquieto regista un figlio e, nel contempo, cesserà di essere la riproduzione incompiuta dell'altra attrice o della madre, assumendo una sua precisa identità anche nei confronti del tormentato regista.

Annotazioni critiche

L'autore precisa, anche sul sito in cui è pubblicato il copione, di considerare la commedia troppo hollywoodiana e commerciale⁹³

Pertanto va riconosciuto all'autore una sapiente abilità artigianale e l'utilizzo di espedienti che coinvolgono lo spettatore, soprattutto nel sesto ed ultimo quadro.

⁹³ www.luigilunari.com

Odoardo Bertani, recensendo il lavoro, evidenzia l'articolazione su diversi piani di questa "*Storia di amore*": il legame amoroso e conflittuale tra i due protagonisti – il percorso psicanalitico che coinvolge regista ed attrice – un articolato confronto tra teatro e cinema, quest'ultimo presentato nei suoi marchingegni riproduttivi e manipolatori, ma anche nelle sue maggiori potenzialità espressive.

Riferimenti, influenze di altri generi teatrali

Fonte di ispirazione è sicuramente la vita di un critico francese, Paul Lèautaud, che ha avuto stranissimi rapporti con la madre e che ricercava la sua figura in tutte le donne con cui si rapportava. Altra fonte di ispirazione: alcune pagine autobiografiche di Shaw sulla cremazione della madre, e il riferimento alla Madonna, mai raffigurata dagli artisti nell'atto di ridere, al più sorridente, come l'autore ha potuto verificare nelle sue ricerche per il saggio "Maria di Nazareth"⁹⁴.

Invece talune analogie riscontrate da alcuni critici con un film americano, che presenta una trama simile, sono puramente casuali.

Allestimenti in Italia e all'estero

Firenze. Teatro Le Laudi, 6 Aprile 2003.

Traduzioni: francese, tedesco, inglese, giapponese..

⁹⁴ L.Lunari, Maria di Nazareth, Mondadori, Milano, 1986.

***La stagione del garofano* (1987)**

Prima rappresentazione: Roma, sala Umberto, 1987

Genesi

Lo spunto è preso sia dalla commedia di Govi "Colpi di timone" (un uomo, condannato da un male incurabile, si diverte a dire la verità...), che dalla carriera politica del compagno di liceo di Lunari, Bettino Craxi, all'apice del successo, nonché dalle prime cocenti delusioni dello scrittore, un marxista iscritto da molti anni al partito socialista, che assiste alla discrasia tra ideale e prassi di governo.

La satira politica è un genere che è congeniale a Lunari, già collaudata con successo con Il senatore Fox. Sarà il primo spettacolo del "Progetto dramma Italia", finalizzato a rappresentare testi contemporanei di attualità.

La trama

Nel giorno del suo insediamento a Presidente del Consiglio, il protagonista riceve la notizia di essere affetto dal cancro. Pochi mesi di vita restano al primo socialista chiamato all'alto incarico! Che fare? Il Presidente sceglie di dedicare il frammento di vita restante alla realizzazione del "socialismo". Ma il suo progetto, ingenuo e utopistico, si scontra con la resistenza non solo degli alleati di governo ma dei colleghi del suo stesso partito.

Pericoloso, incontrollabile, scheggia impazzita della politica, va eliminato. I politici chiamati a decidere si dichiarano, a parole, contrari alla condanna a morte del leader, ma contestualmente votano all'unanimità la sua eliminazione. Essendo impraticabile un processo, o altra soluzione di interdizione, il Presidente del Consiglio dovrà cadere dalla finestra. Nella storia italiana non sarebbe nemmeno il primo caso. Ma prima dell'evento una notizia ribalta la situazione: diagnosi errata; scambio di referti, abbastanza usuale nella malasanità: il Presidente sta benissimo. La notizia getta il Presidente nello sconforto e nell'ansia. Il coraggio, manifestato in punto di morte, scompare all'idea di dover riprendere le responsabilità quotidiane e i rapporti correnti, con relative insidie e incognite.

Allo spettatore resterà il dubbio tra morte comminata in nome della ragion di stato e suicidio, scelto per sfuggire alle conseguenze di una scelta coraggiosa.

Il lavoro si chiude sull'ultimo pensiero del Presidente, mutuato da una poesia di Majakowski *"Morire è facile. Vivere è molto più difficile."*

Annotazioni critiche

Il programma di sala della "prima" contiene una lettera aperta, scritta dal Lunari a Bettino Craxi, Presidente del Consiglio ed ex compagno di scuola, che chiarisce le motivazioni da cui *"nasce questa commediola"*

affettuosa nei riguardi dei ricordi giovanili, malinconica nei suoi risvolti esistenziali, francamente amara nel suo significato politico e di costume: che è il suo spettro più contingente ma non per questo meno importante, dato che è in questa contingenza che quotidianamente viviamo.” (La lettera è integralmente riportata nell’appendice 3).

La figura più riuscita della satira è sicuramente il “Panigada”, già responsabile di sezione, che conserva il sogno di un socialismo patetico: figura genuina di vecchio socialista, oramai superato dal tempo e dagli accordi politici, trattato con deferente sopportazione non solo nel partito ma anche dal neo Presidente, cui anni prima il vecchio socialista aveva consegnato la prima tessera di iscritto.

Due intermezzi collegano metaforicamente la classe politica prima ad un gruppo di clowns, sciattoni in costumi tricolori che delibera sulla lottizzazione della squadra di calcio, poi ad un meeting di gangsters, che condanna a morte del capo perchè ha tradito il codice d’onore mafioso. Questi due intermezzi sono in parte contestati dalla critica, presente alla prima, perché trascinano ad una crudeltà di maniera, quando sarebbe più verosimile e divertente restare vicini alla realtà. Per altri è invece infelice il sub plot clowns – gangsters, che vorrebbe rivelare agli spettatori in che paese vivono e quali sono i loro governanti, perché deforma l’immagine dell’Italia all’estero.

“Dopo la prima, la commedia non viene ripresa *“Ma poi è morta lì. Evidentemente una storia del genere non poteva risultare molto gradita all’establishment teatrale...che continuò a preferire “La locandiera”, “Il malato Immaginario” e via dicendo”* chiarisce l’autore nella prefazione della commedia⁹⁵ .

Riferimenti, influenze di altri generi teatrali

La commedia di Govi è solo uno spunto. Il lavoro s’inquadra nel filone satirico, fustiga in primo luogo il malcostume politico, rappresentato sotto forma di metafora, ed alterna i riferimenti storici con momenti onirici.

Ritorna l’articolazione in “plot” (malattia e svolta utopistica del presidente) e “sub plot” (caratteristiche della classe al governo e conseguenti decisioni per mantenere il potere), ma forse con minor efficacia rispetto ad altri lavori (ad esempio *Il senatore Fox*),.

Lavoro inedito; copione reperibile sul sito www.luigilunari.com

Traduzioni

In francese (con il titolo: “Politiquement incorrect”)

In tedesco (“Die Saison der roten Nelke”)

⁹⁵ L.Lunari, *Rosso profondo in punto di morte...*, Bulzoni Editore, Roma, 2004.

Allestimenti in Italia e all'estero

Roma, Sala Umberto, 1987.

***Sogni proibiti di una fanciulla in fiore* (1988)**

Prima rappresentazione: Milano Teatro San Babila, 1988 con il Titolo "*La Bella e la Bestia*"

Genesi

La commedia nasce dall'interpretazione psicanalitica di Bettelheim della famosa fiaba di madame Leprince de Beaumont e dal film di Cocteau *La Bella e la Bestia* girato nel 1944. Lunari rimane soprattutto colpito da un dettaglio del film, che ritiene illuminante: quando la Bestia, ormai trasformata in principe azzurro, chiede a Bella se è contenta della metamorfosi e questa risponde "Vedrò di abituarci".

Ma sono solo spunti su cui lavora l'autore per fornire la sua interpretazione sulla donna nel passaggio dall'adolescenza alla maturità. Ambienta il lavoro nell'Inghilterra di inizio novecento, evidenzia l'insanabile contrasto scienza (progressista) – chiesa (conservatrice), e riesuma romanzi ed eventi di quegli anni ("*Quo vadis?*" – "*Andrea Chenier*" – "*Lawrence d'Arabia*") per dare corpo alle fantasie erotiche della ragazza.

La trama

Sullo sfondo di un'Inghilterra che si sveglia dopo il sonno vittoriano, all'alba del nuovo secolo, e discute sulle nuove teorie della psicanalisi, la giovane Bella Anderson maschera, dietro i continui rinvii alle nozze con il ridicolo tenete Fairchild, un classico complesso edipico (o di Elettra) nei confronti del padre vedovo. Il suo rifiuto per la sessualità, così, prende le forme di accese fantasie erotico-culturali: sogna di essere la piccola Licia, deflorata da Nerone, o Carlotta Corday stuprata da Robespierre, dopo aver ucciso Marat, o la figlia di un generale che combatte in Arabia, finita nell'harem di un sultano. E in ognuno dei tre sogni, il violentatore ha le sembianze mostruose della Bestia; e sempre Bella dichiara di sacrificarsi per salvare la vita del padre. Infine, liberatasi dall'alibi dell'amor paterno, la fanciulla diventerà donna e imparerà che anche la Bestia ha un'anima o – se si vuole – che anche la Bestia è un indispensabile complemento, e se la tiene vicino. Allo spettatore decidere se come alternativa onirica alla monotona quotidianità della vita coniugale o come fusione nello sposo del compagno di vita e della Bestia che appaga ogni sua pulsione erotico-sessuale. Comunque, secondo tradizione, Bella vivrà...felice e contenta.

Ma anche la Bestia, che assume in ogni sogno il ruolo voluto da Bella, alla terza volta si ribella, rifiuta la prestazione non richiesta

esplicitamente, ma intensamente desiderata dalla fanciulla e dichiara il suo bisogno di essere amato e in aperto contrasto con la figura dello stupratore agognato.

Felice ed incisiva, nello svolgimento della commedia, la querelle, in punta di forchetta, tra i due cognati, uno medico e positivista, l'altro pastore e conservatore, sulla traslazione delle nuove teorie di Freud al processo evolutivo della giovinetta.

Annotazioni critiche

Un critico, recensendo la commedia, descrive il successo dello spettacolo e precisa che, se la novità fosse straniera e non italiana, i soliti critici nostrani la definirebbero un trionfo⁹⁶.

Stupisce che Bella, pudicissima fanciulla educata nella puritana Inghilterra più esclusiva, avverta nei sogni desideri per pose e gioie kamasutriche (seconda e terza fiaba) che dovrebbero esserle ancora sconosciute.

La battuta: *"Il matrimonio è come il denaro: non darà la felicità ma calma i nervi"* inquadra compiutamente il corrente concetto borghese che ha condizionato molte unioni fino a pochi anni fa.

L'abbondante critica giornalistica mette in rilievo le diverse letture, divergenti molto spesso tra loro, date a questo complesso lavoro. Anche l'autore nel 1988 fornisce la sua chiave di lettura nell'introduzione e la titola "Istruzioni per l'Uso". Ma un decennio dopo avverte l'esigenza di rettificare queste "istruzioni" nel post scriptum del 2001 e alla luce dei profondi cambiamenti intervenuti nel modo di pensare e di essere dei giovani precisa: *"il mito dello sposo-animale è l'invenzione di una società oppressiva, che antepone il denaro all'amore, gli interessi ai sentimenti, in un perverso meccanismo di ragion di famiglia, che altro non è che la ragion di stato ridotta a dimensione borghese"*

Anzi in questa commedia c'è una rivalutazione della Bestia: da un ruolo obbligato e negativo è vista con simpatia quando, con decisione, rigetta il ruolo a lui assegnato dalle convenzioni sociali. Ma anche prima di questo riscatto, non si presenta orripilante o disgustoso, anzi ha un suo fascino, che non è solo sessuale ed è questa peculiarità che ingenererà nella fanciulla l'attrazione totale e nel pubblico la chiave del successo.

Riferimenti, influenze di altri generi teatrali

Ancora una fusione tra schema classico e modello elisabettiano, con un felice ricorso al plot (l'evoluzione di un fidanzamento nel contesto di una tipica famiglia borghese dell'Inghilterra inizio novecento) e il sub plot (il processo di maturazione della giovinetta attraverso i racconti). Le due trame sono formalmente disgiunte, ma solo nella prima fase di ogni sogno, mentre sono strettamente interconnesse, con una fusione del mondo immaginario e della realtà familiare, ad opera della Bestia, che poi altri non

⁹⁶ C.M.Pansa, *In allegria col dottor Freud*, in "Oggi", 18-III-1987

è che il fidanzato. Infatti il copione assegna precisi ruoli polifunzionali agli attori nell'allestimento della commedia, ma con un preciso significato dei diversi ruoli interpretati dallo stesso personaggio, che si sdoppia nell'immaginazione della fanciulla.

L'interesse della commedia, inoltre, è rappresentato dal riuscito tentativo di fondere in unità i diversi piani del racconto drammaturgico:

- il contesto piccolo borghese post vittoriano;
- l'antagonismo tra sorelle e la diversa posizione dei generi (il medico, aperto ai progressi della scienza – il pastore, ostinatamente sordo al progresso) sulle nuove teorie della psicanalisi;
- Bella, che rivive in prima persona sia la favola che i tre racconti, mettendosi sempre al centro e camuffando le proprie malcelate esigenze con ingenui e poco credibili atti di eroismo filiale: ogni racconto è una storia d'amore impostata sul desiderio partecipato e non sulla violenza;
- il piano onirico sessuale, suggerito dalla letteratura di quegli anni;
- la rivalutazione della Bestia, mostro funzionale alle convenzioni sociali di una borghesia che sta entrando nell'acme della crisi, ma che riesce a rigenerarsi modificandosi e sopravvivendo a due guerre mondiali e a molte rivoluzioni tradite.

Allestimenti in Italia e all'estero

Teatro San Babila, 1988 (con il titolo "La Bella e la Bestia") e poi in tournée in Italia.

Rakvere (Estonia), 2001 (con il titolo "Kaunitar ja koletis")

Tradotta:

in francese, tedesco, estone.

Pubblicata:

Nella rivista "Hystrio", Milano, 1988.

***Tre sull'altalena* (1989)**

Prima rappresentazione: Compagnia dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano.

Genesi

Ha origine da una scommessa con amici, dopo aver visto un lavoro, a teatro, dove gli attori parlavano molto, ma il testo era assolutamente inconsistente: scrivere in 5 giorni una commedia che non dicesse assolutamente nulla. Scommessa persa, sia perché al termine del quinto giorno Lunari aveva scritto solo tre quarti del lavoro, che per l'impossibilità di scrivere un testo che non dicesse nulla. Anzi quanto scritto conteneva situazioni e dialoghi che, pur senza volerlo, erano complessi e significativi.

L'autore arriva alla paradossale conclusione che "*senza pensare si scrive meglio*", visto il successo conseguito con questo lavoro. Questo anche perché, scrivendo senza scopi pratici, come precisa ancora l'autore, non si hanno condizionamenti di sorta; allora viene fuori tutto quello che, più o meno consapevolmente, si ha dentro ma, contemporaneamente, si può giocare su una gamma di temi e di comportamenti molto più vasta di quelli utilizzabili in presenza di un lavoro con obiettivi predefiniti o a tesi. Infatti in questo lavoro emergono gli studi svolti sulla commedia dell'arte (i quattro emblematici personaggi delle maschere), il tema della morte e del destino, ma anche lo sviluppo dei rapporti originati da un dialogo che nasce quasi spontaneo, e si viene caratterizzando progressivamente in relazione alla psicologia dei diversi personaggi.

La trama

Tre uomini confluiscono nello stesso luogo per ragioni diverse. Sono: un commendatore che ha in programma un incontro galante; un capitano, ex servizi segreti in pensione, che si ripropone di trattare la vendita di materiale bellico; un professore che deve consegnare le bozze di un suo libro all'editore. Al locale si accede attraverso tre porte che affacciano su strade diverse. Il locale è unico, ma a differenza di quanto riportato dalle targhe sul portone di ingresso, non è né un albergo a ore, né una società finanziaria, né una casa editrice.

Ad aumentare il disagio dei tre ospiti le porte, che si aprono solo davanti a chi le ha utilizzate per entrare, ma non agli altri. Indugiando in futili conversazioni scatta l'ora d'inizio di un'esercitazione antinquinamento, che impedisce l'uscita dei tre, costringendoli a pernottare in questo locale inadatto. La tensione cresce, mentre il disagio si muta in ansia. Il più ansioso, il commendatore, paventa il dubbio che questo ambiguo luogo possa essere l'anticamera dell'aldilà, anzi il momento di attesa tra la morte e il giudizio finale. A questa prospettiva il capitano, facendo tesoro delle sue certezze superficiali e infondate, resta indifferente, mentre il professore usa la sua logica filosofica per dare una chiave razionale a tutti gli eventi che connotano questa ambigua situazione. Ne consegue un dialogo umoristico

che si incentra sui temi vita – morte, destino – predestinazione – libero arbitrio, ateismo – esistenza di Dio.

L'arrivo della donna delle pulizie non chiarisce la situazione, anzi la complica per via di certe affermazioni banali, ma che ai tre personaggi suonano come conferma dei loro dubbi e delle loro ansie: "Sono qui per fare pulizia", "Siete qui per l'allarme? Ma tra un po' sarà tutto finito", "Sapete: io...ho molti più anni di quanti ne dimostro. Qualche volta mi sembra di essere al mondo da sempre...Che prima di me non ci fosse nessuno...Un goccio di vin santo" E via dicendo anche sul figlio unico, prima osannato da tutti, ma poco dopo condannato. Donna delle pulizie o Angelo del Giudizio?

La donna esce, suona il cessato allarme, i tre si preparano ad uscire ma nella scena finale ancora un "coup de théâtre": le porte del locale non si aprono....

Annotazioni critiche

Nel testo, come nella realtà, battute inconsistenti, di convenienza, senza alcuna funzione pratica, non possono che avere, a lungo andare, un significato più profondo: arrivare ai temi esistenziali. L'autore nella postfazione scrive che i tre personaggi, *"una volta accostati, si sono mossi come per una logica e inevitabile reazione chimica, il Commendatore con le sue incertezze e le sue mediocrità, il Capitano con la sua ottusa impenetrabilità, il Professore con la sua volontà razionale: tutti per certi aspetti del mio modo d'essere, nessuno al riparo di contraddizioni improvvise, ciascuno confrontandosi secondo la propria struttura psicologica con gli altri, con la situazione nel suo crearsi e nel suo evolversi, e –infine- con quell'Uomo (o Donna) delle pulizie così inquietante da far sorgere il sospetto che si tratti, nientemeno, del Sommo Giudice."*⁹⁷

Ma sempre in questa Postfazione, dopo alcune digressioni sul teatro italiano, Lunari conclude che rispetto al *"costume teatrale dove Italo Svevo si è visto rappresentare una sola volta in vita sua"* lui può definirsi fortunato perché questo lavoro ha avuto successo in Italia e ne avrà ancor più all'estero.

La fortuna della commedia, all'estero, nasce dal successo riportato al festival di Avignone nel Luglio del 94, che le aprirà le porte dei teatri non solo francesi, ma di molti paesi europei e sudamericani.

Il titolo italiano lascia perplessi perché riporta al triangolo "lui-lei-l'altro"; sembra preferibile il titolo francese *"Indirizzo errato"* cioè l'equivalente al nostro *"indirizzo sconosciuto"* il timbro apposto sulle raccomandate invase.

Riferimenti, influenze di altri generi teatrali

Questo lavoro si rifà al clima di attesa e di ansia dei lavori di Beckett e di Buzzati, anche se abbondano ironia e comicità.

⁹⁷ L.Lunari, *Tre sull'altalena*, Bur teatro, Milano, 1994, in Postfazione, pag.105 106.

Felice è la rappresentazione, in chiave moderna, delle maschere, cioè dei quattro pilastri della commedia dell'arte (commendatore, capitano, professore, popolano) rivisitati e resi attuali in termini di reazioni e comportamenti

La commedia è molto logica per quanto attiene i rapporti psicologici dei personaggi, la loro vita, le loro reazioni, e l'interazione tra di loro. Unici punti assurdi: l'inizio e la fine. Per questo l'autore definisce il lavoro un contenitore per una discussione dove, di fronte a certe strane situazioni che si verificano nella stanza, ciascuno reagisce secondo la propria mentalità e psicologia, non afferrando quanto capita, cercando spiegazioni razionali, o tentando di mediare in preda all'ansia. L'unico che dice cose normali, l'uomo o la donna delle pulizie, viene equivocado, perché nella discussione dagli aspetti marginali si è passati ai temi fondamentali dell'esistenza e del "dopo", latenti in ogni uomo ma che esplodono in situazioni di crisi o di conflitto, se pur con modalità diverse.

Traduzioni

Inglese, francese, tedesco, giapponese ed altre 19 lingue, più due versioni dialettali italiane.

Pubblicata

In Italia: BUR, Rizzoli, Milano, 1994.

In Francia su "Avant –Scène", febbraio 1995

In Inghilterra su "Plays International, Settembre 1994

In Spagna, rivista "Ade"

In Russia, rivista "Teatr"

Nord America da Blizzard Co.

E inoltre in Portogallo, in Croazia e in Bulgaria.

Allestimenti in Italia e all'estero

Ripresa dalla Compagnia dell'Accademia dei filodrammatici di Milano nelle stagioni dal '91 al '93.

Teatro Carcano – Milano Regia di Piccardi con Pambieri, Beruschi, Guidi e Lia Tanzi nel '94..

Festival di Avignone, luglio 94 col titolo "Fausse adresse".

Theatre La Bruyère per 159 sere, poi in tournée in Francia

Rappresentata in Germania, Spagna, Portogallo, Olanda, Belgio, Svizzera, Svezia, Finlandia, Estonia, Repubblica Ceca, Slovacchia, Messico, Argentina, Usa, Canada, Russia, Bulgaria.

Incontro ravvicinato di tipo estremo (ovvero “L’uomo che incontrò se stesso) (1995)

Prima rappresentazione: Milano, Teatro Libero, 10 ottobre 1995.

Genesi

La commedia prende lo spunto da una commedia scritta nel 1918 da Luigi Antonelli, ma si articola in modo del tutto libero. Voleva essere un omaggio al drammaturgo, da qui lo stesso titolo, poi cambiato per un’iniziale vertenza legale, successivamente rientrata, con gli eredi.

La trama

L’antefatto è la scoperta da parte del marito, Michele, della relazione della moglie con il suo migliore amico, Lamberto, per la morte dei due a causa delle esalazioni mortali di una stufa, in uno squallido monolocale sede degli incontri clandestini.

La vicenda è ambientata in un contesto immaginario dove si intrecciano, senza soluzione di continuità, passato e presente. Michele non è più l’idealista di un tempo quando privilegiava, per scelta, i rapporti umani, la qualità della vita, la cultura. Nel tempo è diventato un uomo di successo, ha fatto molti soldi. Appena morto si ritrova a vivere il passato ed incontra, in un posto, indefinito e indefinibile, se stesso giovane, la moglie, la suocera, e l’amico Lamberto. E’ il fatidico giorno in cui i due amanti moriranno. Michele ama ancora la donna e quindi fa di tutto per convincere il se stesso, giovane, ad accorgersi dell’infedeltà dell’amico o a costringere la giovane moglie a ravvedersi. Ma Michele è ormai condannato perché, a suo tempo, non ha aperto gli occhi e non ha capito la moglie. La sua condanna consiste nel rivivere, ogni giorno, l’illusoria possibilità di cambiare il corso degli eventi, ed ogni volta fallire.

Annotazioni critiche

Ritorna un tema caro all’autore: la morte, non tragica ma connotata da punizioni psicologiche: un reiterato rivivere il passato, con l’esperienza del presente, senza poterlo modificare. Ma anche quasi un senso di sollievo subito dopo il tragico scontro; non: “*hooo... finalmente!*”, ma nemmeno: “*Oh Dio, frena!*” dirà tra se Michele appena morto.

Ma l’evento è trattato con umorismo che si colora di poesia. Il limbo è infatti sereno, solo Michele, in quanto condannato, soffre la sua impotenza. E’ in crisi rivivendo la sua cieca fiducia nell’amico, il suo perdurante amore per la moglie.

Questo copione rievoca il quadro di Manet, “*Dejeuner sur l’herbe*”, non tanto per l’idilliaco contesto dell’isola quanto per i quattro personaggi rappresentati: in primo piano la moglie, spogliata di ogni inibizione in cerca di affetto e comprensione; più lontano, un poco emarginata, la suocera, anche lei quasi spoglia di ogni pudore ma intenta a trasferire le sue

ambizioni frustrate sulla figlia; i due uomini, invece, completamente paludati, Michele nella sua colpevole buona fede e incapacità di capire la donna che ama, l'amico infedele e cinico.

Altro aspetto che emerge è l'incomunicabilità tra i due Michele (il vecchio e il giovane), non solo psicologicamente distanti ma, soprattutto, reciprocamente insofferenti.

Più sfocata la figura dell'amico-amante, che non si caratterizza. Con sorpresa ci si domanda di cosa mai si sarà innamorata Gigliola, donna sensibile e intelligente. Per lei, forse, il tradimento è l'unica evasione da una vita piatta e monotona, l'unico tentativo di realizzarsi, senza riuscirci, e ricadendo con l'amico nella banalità del quotidiano. Riuscita la figura della madre, sempre incombente, trasmette a piene mani indiscrezione, stupidità, frustrazioni, e pronta a esercitare il ruolo di mezzana con la figlia.

Il titolo, imposto dalla "querelle" con gli eredi, non giova al lavoro perché non rende l'idea e sa di "*deja vu*", che può scoraggiare lo spettatore.

Riferimenti, influenze di altri generi teatrali

Il lavoro di Antonelli rientrava nel filone di un cosiddetto "teatro del grottesco", di moda nel primo dopoguerra. Ma questo lavoro ha fornito solo lo spunto perché la commedia si struttura in modo indipendente e libero. I personaggi passano da venti a cinque. Gli atti da tre a due.

In questo lavoro al quartetto concertante, caro all'autore perché formazione compiuta e autosufficiente che tornerà in altri suoi lavori, si aggiunge il solista: il vecchio Michele. Questi suona un suo spartito, accompagnato, dal quartetto che non sempre è consonante, anzi in più sequenze diventa fortemente dissonante.

Lavoro inedito; copione reperibile sul sito www.luigilunari.com

***Nel nome del padre* (1996)**

Prima rappresentazione: Milano, teatro I con il titolo "Risvegli"

Genesi

Il lavoro è stato generato da un articolo che parlava del figlio di Togliatti ricoverato in una clinica, che Lunari ha conservato senza sapere il perché. Dopo qualche anno ha trovato un altro articolo sul "Sunday Time" che parlava della figlia del vecchio Kennedy e sorella di John Fitzgerald, Rosemary, lobotomizzata per non danneggiare l'immagine della "famiglia". Come dice l'autore, *"i due articoli hanno reagito in modo stereochimico per contatto"* da qui è nato e si è sviluppato il lavoro. L'idea drammaturgica: accostare due personaggi posizionati agli estremi opposti della scala sociale, figli di due tra i massimi esponenti di ideologie contrapposte, ma accomunati dal condizionamento e dalla prepotenza paterna.

La trama

Due giovani si ritrovano in un monolocale, che si rivelerà essere una sorta di purgatorio o spazio psicanalitico, dove devono liberarsi dei loro problemi e delle contraddizioni irrisolte per passare allo stato di quiete. Aldo e Rosemary iniziano ad interagire, pur nelle differenze caratteriali, culturali ed ideologiche. Il primo segnale è la koinè, un linguaggio comune, comprensibile a loro ed agli spettatori. Entrambi, hanno pagato un prezzo molto forte per assecondare le ambizioni paterne, pur così diverse, e ne sono rimasti schiacciati. Ma il percorso per superare cultura, affetti, condizionamenti che li incatenano ancora alle rispettive figure paterne, è penoso e difficile. Con molti sforzi riescono a liberarsi ed in una sorta di comunione spirituale, ma anche dei sensi; possono così addormentarsi nella morte, non passaggio ad altri mondi più o meno fantasiosi, ma stato di pace sereno, liberatore e duraturo.

Annotazioni critiche

La commedia presenta diverse angolazioni o piani di lettura: una storia drammatica o romantica, con risvolti psicanalitici – una lettura sul difficile rapporto tra padri e figli – una rappresentazione sul diverso impatto della cultura e della ideologia sui due persone fragili, che ingenera comportamenti e incomprensioni diverse. Certamente un messaggio forte sulle conseguenze che le ambizioni dei padri possono provocare sui figli, soprattutto se l'ambizione comporta l'estraniarsi completamente dalla famiglia per una causa, giusta o sbagliata che sia.

Il risultato del carente rapporto affettivo è sintetizzato in due affermazioni, quella di Aldo: *"Io non ero attrezzato per la vita"* e quella di Rosemary *"Non ero all'altezza della situazione"*. Ma, nonostante tutto, i figli si identificano nei padri e ciascuno giustifica il suo.

Al termine della confessione di Rosemary su come ha vissuto la lobotomizzazione, si percepisce un cambio di atmosfera, che non è solo dato

dal mutare delle luci in scena, ma dalla trasformazione dei dialoghi e dei comportamenti, quasi una dilatazione temporale, ma anche una interazione e una fusione che porta a prevalere le affinità, sulle diversità, dei due personaggi.

Una nota di colore: la commedia termina con una ninna - nanna, l'”Internazionale” cantata in sei ottavi da Aldo; poi i due si addormentano, ma la melodia è raccolta da un violino, che continua, mentre le luci si spengono progressivamente. La prima e forse unica volta che questo inno rivoluzionario viene suonato su un palcoscenico statunitense, scrive all'autore un amico che ha assistito alla prima del lavoro al “Beckett Theatre” di New York nell'ottobre 2003.

Riferimenti, influenze di altri generi teatrali

Incontri immaginari tra personaggi storici sono già stati scritti, soprattutto per la radio, ad esempio Diderot – Molière, Giulio Cesare – Hitler. Però è innovativo il confronto tra i figli falliti di due uomini che, in modo diverso, hanno influenzato la storia. In un certo senso la commedia può anche considerarsi “didattica” per i messaggi forti che contiene. Ma forse è una commedia sentimentale, o meglio romantica, che gioca sulle corde dei ricordi, dei sentimenti e degli stati d'animo, che via via cambiano col progredire del processo di affrancamento dai condizionamenti familiari che hanno segnato così profondamente i due personaggi

Traduzioni

In lingua francese, inglese, tedesca, giapponese, olandese, russa e turca.

Pubblicato

Italiano: in “Sipario”, Milano, Novembre 2000

Giapponese: in “Teatro”, Tokio, Marzo 2002

Tedesco: c/o Felix-Bloch-Erben.

Allestimenti in Italia e all'estero

Winterthur, nel 1999,

Tokio, Segatala Public Theatre,

New York, Beckett Theatre, Ottobre 2003

Mantova, Teatro di Palazzo d'Arco, Giugno 2005.

***Rosso profondo in punto di morte* (1999)**

Prima rappresentazione: Winterthur (Svizzera), Kellertheater, 2001.

Genesi

Il monologo è tratto da *“La Stagione del garofano”*. Nasce da una richiesta del direttore del Teatro di Winthertur, che vuole rappresentare un monologo di Lunari. E come monologo andrà in scena in Svizzera ed in Germania. Ma non è solo una trascrizione per l'estero in edizione economica. Il lavoro acquista una sua autonomia, perde i riferimenti spiccioli alla politica italiana, il carattere satirico - clownesco o mafiotico, non apprezzato dalla critica, per privilegiare accenti di verità relativi alla difficoltà di coniugare ideali e prassi.

La trama

Il monologo può essere considerato il seguito logico de *“La stagione del Garofano”*. Il Presidente del Consiglio caduto dalla finestra, non è precisato se incidentalmente, volutamente o buttato da un sicario incaricato dagli alleati di governo, si presenta come imputato al tribunale che deve giudicarlo, perché indiziato di una colpa grave: suicidio. Delitto inammissibile non solo per la morale religiosa, ma anche laica, in quanto negazione estrema di ogni speranza.

Il monologo non è altro che l'autodifesa di questo politico davanti alla Corte. Difesa spogliata da ogni riferimento grottesco, salvo la digressione sulla riunione di gangster che deciderà, in base alle circostanziate denunce dei danni provocati dal suo comportamento, sulla sentenza di morte.

Ma come nella commedia non è chiaro il succedersi dell'evento finale (esecuzione, suicidio o incidente), anche qui il pubblico non conoscerà il verdetto della Corte.

Annotazioni critiche

Viene conservato il felice episodio dell'incontro tra il vecchio ex presidente socialista di sezione, il novantaquattrenne Panigada, colui che anni prima lo aveva accolto nel partito e il neo Presidente del Consiglio. Ma alla ingenua ed irruente felicità del vecchio compagno, che spera veder realizzato il progetto socialista, fa riscontro il freddo cinismo del capo di governo, che non conosce ancora la sua malattia, e in politichese gli risponde: *“Dobbiamo muoverci in una situazione complessa, contraddittoria, ricercare nuovi equilibri, fare i conti con gli altri, contemperare i nostri programmi con le esigenze altrui...”* E poi, di fronte alle insistenze del vecchio socialista, non riesce a nascondere la sua insofferenza.

Il monologo consente al personaggio di esprimere la diversa percezione del pubblico ai discorsi improntati alla trasparenza di questo *“socialista condannato a morte”*: le donne sono più sensibili ad un discorso di solidarietà, gli uomini restano coinvolti dai rischi di una competitività fine a se stessa.

Anche la riunione mafiosa, senza il ricorso ad abiti e pagliette in stile anni venti, perde il carattere grottesco. Del resto l'uso della "mafia degli affari" per l'eliminazione degli avversari scomodi non è una novità, ma un fatto ricorrente nella cronaca nera del nostro paese, ammantata di ragion di stato, che riempie i verbali processuali intercalando delitti, "omissis" e amnistie (Pisciotta, Pecorelli, Sindona, Calvi, Ambrosetti ...per non citare i morti ammazzati al Sud negli ultimi lustri). Il taglio invece dell'inserimento clownesco giova perché da maggior risalto al summit mafioso, denunciando l'ambiguità della politica senza ricorrere al deviante grottesco.

Riferimenti, influenze di altri generi teatrali

La forma scelta del monologo consente all'autore di esternare più efficacemente gli stati d'animo del protagonista quali ad esempio la felicità per la nomina a "Primo Ministro" - la gioia feroce entrando a Palazzo Chigi - "*L'attimo fuggente destinato a non fuggire: a prolungarsi per mesi...*" - la calma disperante e lucida che lo assale quando conosce la diagnosi del cancro e la conseguente "*scelta di vita, non di morte*" nel tentativo di realizzare, in sei mesi, il progetto socialista.

Pubblicato da Bulzoni, Roma , 2004

Traduzioni

In francese, in tedesco, in bulgaro.

Allestimenti in Italia e all'estero

Wintherthur, Kellertheater, 2001

Rodiodiffusa dalla WDR (Germania), 2001

***Sotto un ponte, lungo un fiume* (2003)**

Prima rappresentazione: Calgary (Canada) – “Fire exit Theatre”, 11 Maggio 2005.

Genesi

Una notizia, peraltro non rarissima, colpisce l'autore: un borghese benestante lascia una florida posizione e si mette a fare il barbone. La particolarità della notizia di cronaca è costituito dal fatto che la madre ha voluto seguirlo. Su questa vicenda Lunari ha costruito la trama, aggiungendo un fratello ricco che continua a fare il suo mestiere, mandando avanti l'azienda paterna.

Nessuna committenza. Il fatto di cronaca stimola riflessioni sul comportamento contrapposto dei due fratelli e sul ruolo della donna in quanto moglie prima, madre poi, nella prima parte della commedia e in quanto protagonista e soggetto attivo di un movimento per la liberazione delle donne, nel rispetto della maternità, nel finale.

La trama

Il contitolare di una grande azienda si è ritirato in una catapecchia costruita in una discarica sulla riva del fiume. La madre, silente, ha voluto seguirlo. Non fa domande, e dai dialoghi si intuisce che è stata una donna forte. Ha lavorato sodo con il padre per costruire l'azienda. Lo ha anche sostituito quando il marito si assentava per fare trattative o per aprire nuove fabbriche. Il lavoro l'ha costretta a trascurare i figli.

Nella prima parte si assiste allo scontro tra “*il fare*” del fratello ricco e “*il non fare*” del fratello barbone, la progressiva incomunicabilità tra i due. Il rifiuto a competere ed al consumismo del barbone si contrappone alla logica di accumulazione e di sviluppo economico del fratello; anzi il comportamento del barbone, più pericoloso di qualsiasi idea sovversiva, mina credibilità e immagine della fabbrica. Né la figura del padre morto, comunista degli anni sessanta diventato imprenditore, né il comportamento remissivo della madre riescono a conciliare le due ideologie ed i conseguenti comportamenti.

Anzi in una conferenza stampa il barbone esterna le sue idee mettendo in discussione la compatibilità ecologica della fabbrica con l'ambiente, il consumismo finalizzato a indurre nuovi bisogni, la competitività esasperata in cui ciascuno è nemico di tutti. La frase da lui pronunciata “*Carlo Marx l'ha messo in culo a Gesù Cristo*” ha passato il segno. Il fratello imprenditore chiederà l'interdizione del barbone anche perché i quotidiani, con grave danno all'immagine dell'azienda, titolano “*Un industriale a Canossa: pentimento o delirio?*”. Questo proprio alla vigilia del festeggiamento del cinquantesimo anniversario della fondazione della fabbrica e del primo anniversario della morte del padre, il fondatore dell'azienda. La discussione degenera, solo allora la madre interviene, prima ammonendo che nessuno ha il diritto di parlare a nome del padre e

poi, senza aggiungere alcun chiarimento, che non tutti e due sono figli dello stesso padre.

Il fratello ricco all'apice dell'esasperazione, ma con fredda lucidità, ammazza il barbone.

Per salvare la fabbrica la madre, deliberatamente, si accolla l'omicidio del figlio. Sconta la pena, molto ridotta grazie alla scelta dei migliori avvocati. Sarà presto in libertà. Ma anche il fratello imprenditore non ce la fa: su un biglietto verga la parola "*basta*", e si impicca: neppure una parola di scusa alla madre, lasciata sola con la fabbrica. La donna ormai è molto stanca, cerca di gestire al meglio ma prima arrivano gli avvoltoi, poi subentra lo Stato e, così, la fabbrica va definitivamente in rovina.

Nella scena finale, al di là della vita, ma non ancora nella dimensione della morte, ricompaiono i due fratelli e la madre spiega finalmente perché ha voluto restare con il barbone. Non ha dimenticato la frase detta dal figlio, bambino, che l'aveva profondamente segnata: "*lo ti volevo e tu non c'eri*". Questa donna, vessata e sacrificata ai suoi uomini, prima al marito nell'accumulazione dei "*maledetti soldi*", poi al servizio del barbone di cui non condivide l'ideologia e infine all'imprenditore, di cui si accolla il fratricidio, prorompe in una lunga riflessione, o meglio in un'orazione, rivolta a tutte le donne. L'inizio è un esame di coscienza che a poco a poco le consente, "*strappando la verità come pezzi di carne*" di arrivare alla verità. Forse anche il fratello grande, quello che non le ha chiesto nemmeno scusa, aveva bisogno di lei e lei non c'era. Ma la sua grande sofferenza e la sua tragica esperienza non sarà inutile, se potrà servire alle altre donne. Innanzitutto per aprire gli occhi, perché gli uomini le hanno imbrogliate. quando hanno loro detto "*Siete come noi! Avete i nostri diritti! E' giusto: anche voi dovete rea-liz-zar-vi!*" Le donne non hanno capito la truffa, anzi hanno lottato perché riuscisse. La donna da sempre genera l'uomo, come l'ostrica crea la perla, mentre l'uomo impasta città, regni, civiltà, che poi distrugge a colpi di guerra, di rivoluzioni, chiamando progresso quello che in realtà non è tale. Infatti ogni scoperta, ogni minimo passo in avanti, crea nuove schiavitù. Anche i suoi due figli hanno sbagliato: l'imprenditore perché fuorviato da competitività finalizzata all'accumulo e non al benessere, il barbone per "*il suo camminare senza andare avanti*", sognando la favola della verità, ma in realtà allungando la tavola degli inutili eroi...

Passa quindi all'accusa della grande menzogna con cui credono di realizzarsi gli uomini, e la contrappone al ruolo della donna: la garante, da sempre, della continuazione della vita. Di qui l'invito a tutte le donne di evitare l'inganno maschile. Perché gli uomini "*ci hanno liberato quel tanto che rispondeva ai loro desiderio e che corrispondeva ai loro interessi...*"

Poi alcuni corollari, quali non lasciare che i padri continuino ad essere portati come esempio ai figli – stare loro vicini – insegnare la saggezza del vivere attaccati alle cose vere.

L'invito finale: non abdicare al ruolo di madri, per un'eguaglianza che umilia e svuota.

Annotazioni critiche

La commedia vede la madre in due ruoli ben differenziati. Nella prima parte è la spalla, ora all'uno ora all'altro fratello, per consentire loro di illustrare le rispettive tesi, ma senza mai assumere posizione, pur caratterizzandosi come figura forte con accentuato ruolo di supplenza quando richiesto dalle circostanze. Nella seconda parte, dopo aver banalizzato le contrapposizioni tra *"fare"* e *"non fare"* dei due uomini, assume un ruolo centrale ed egemone, ma la figura diventa fragile e dolente. Se la sua analisi non è priva di fondamento, la sua proposta troverà consensi o sarà, al più, considerata una utopia? O, peggio, sarà interpretata dalle donne più attente come un ulteriore inganno del maschio che, facendosi scudo della sacralità della maternità, potrà continuare a gestire la sua egemonia sulla donna?

Il comportamento del barbone è un chiaro riferimento a tutti quei giovani che negli anni sessanta erano temporaneamente confluiti nelle così dette "comuni", ma poi rifluiti in lavori d'ordine o del terziario sociale, o peggio nella droga, senza riuscire a incidere sulla realtà, ma sicuramente condizionando i loro figli.

Riferimenti, influenze di altri generi teatrali

Due commedie incastrate insieme, per affrontare alcuni eventi significativi di questi anni: crisi giovanile - competitività sfrenata e non circoscritta ad uno sviluppo sostenibile - ricerca di un ruolo nuovo della donna nella società; temi strettamente intrecciati. In questa commedia. Un chiaro riferimento alla Bibbia: la storia di Caino e Abele, anche se Caino non si suicida. Tra i due fratelli chi è il soggetto valido? La Bibbia lo dice, mentre la madre condanna tutti e due i comportamenti.

Altro riferimento è sicuramente alla "Mater dolorosa" del Cristo, anche perché questa donna, segnata dai suoi uomini, ma sempre succube, più che additare una via rivoluzionaria sembra valorizzare la rassegnazione al ruolo.

Non ci sono altri lavori assimilabili a questo nel teatro sia classico che contemporaneo.

Pubblicata da: Bulzoni editore, Roma, 2004.

Traduzioni: francese, inglese, tedesco, giapponese.

Altri allestimenti:

Londra, Steiner Theatre, 30 Giugno 2005.

Prima italiana: programmata per il 12 Maggio 2006, Teatro della Memoria.

***Il canto del cigno* (2004)**

Genesi

Il lavoro viene scritto dietro suggerimento dell'attore Franco Graziosi, che si propone di realizzarlo al più presto. Tradotto in francese e tedesco, è in programma per il 2006-07 in Belgio. Il titolo riprende dichiaratamente quello del celebre atto unico di Cechov, ma il testo pretende a un testo più impegnativo. Al centro – come spesso in Lunari – il tema della morte: la storia è quella di un attore “dimenticato” in camerino, che –sul punto di morire, o forse già morto – rivive il proprio passato, focalizzato sulla sua carriera di uomo di teatro. L'inizio è un'invenzione molto efficace, la fine un rassegnato e sereno abbandonarsi alla morte, con una poetica dissolvenza della vita realizzata con una citazione dal Principe di Homburg di Kleist:

“...Ora distinguo ancora forme e colori

Presto sarà per me soltanto nebbia...”

La trama

Palco televisivo per la consegna di uno dei tanti ed abusati “Sangenesio d'oro” da parte della solita velina ad un anziano attore. Il premio non è il riconoscimento per la carriera o per una particolare interpretazione teatrale, ma per un banale e volgare spot pubblicitario sul “Viagra”. Lo “speech” dell'attore premiato inizia con un formale ringraziamento di prammatica che si trasforma progressivamente in un'invettiva: perché mai è gli è stata riconosciuta la capacità artistica solo per questa battuta triviale e per il gesto osceno che l'accompagna? Il pubblico presente passa dall'applauso iniziale ai boati, ai fischi col progredire delle recriminazioni del vecchio.

E' solo un incubo, l'attore si sveglia nel suo “camerino” e una donna, che muterà più volte la parte (velina, sarta, figlia, prostituta già ex allieva), evidenzierà l'incapacità del vecchio a confrontarsi adeguatamente con il presente, anzi il progressivo isolamento di chi non è più in grado di capire ed accettare i cambiamenti di mentalità e tecnologici della realtà che lo circonda. Anzi unico rifugio sono i ricordi del suo passato di attore nel “camerino”, diventato una sorta di grembo materno. Ma il ritorno alla origini coincide con la sua fine e ad accompagnarlo sarà una “*morte giovane e bella*” che gli farà capire e quindi apparire tutto “*chiaro e convincente*”.

Annotazioni critiche

In questo lavoro c'è un ritorno alle unità di tempo, luogo ed azione del teatro classico, senza commistioni con “plot” e “subplot” del teatro elisabettiano. Ma l'atto unico è anche un palcoscenico sul palcoscenico, per le reiterate parti di testi classici recitate dal protagonista.

L'autore sembra voler sottolineare il confronto tra il nuovo modo televisivo di fare spettacolo (banalità e superficialità delle veline) e teatro

tradizionale quando parole e recitazioni non avevano bisogno, per coinvolgere gli spettatori, di messaggi, effetti scenici e luminosi.

Riferimenti, influenze di altri generi teatrali

Il testo, trattandosi di un attore, contiene molteplici brani e riferimenti al repertorio teatrale classico, da Cechov, non solo per il titolo, a Petrarca, da Shakespeare a Pirandello e a Kleist, da San Francesco a Lunari stesso (*L'Incidente*), per citare i più evidenti. E' una metafora sul teatro, sulla sua storia più recente attraverso un soggetto che ha molte caratteristiche in comune con gli uomini di teatro quali il "giovanilismo", il gusto di esibirsi, l'attaccamento al teatro tradizionale.

Allestimenti in Italia e all'estero

Inedito, non ancora rappresentato.

Copione: sul sito www.luigilunari.com

Traduzioni:

Francese, inglese, tedesco, giapponese.

***Elisabetta e il suo pirata* (2004)**

Prima rappresentazione: Genova, piazza San Matteo, 31 Agosto 2004

Genesi

Commissionato da uno dei titolari della società "Lunaria". Inizialmente il tema era il viaggio, per ricollegarsi all'evento "Genova 2004". Ma poi, dal viaggio il tema è passato alla nobiltà genovese del 700, per finire ai rapporti tra Elisabetta d'Inghilterra e Sir Francis Drake. Questo per scelta dell'impresario e su questa scelta è stato impostato il lavoro.

La trama

Carteggio che l'autore immagina sia intercorso tra la regina Elisabetta ed il pirata Francis Drake, poi nominato Sir per i servizi occulti e manifesti resi al Regno d'Inghilterra. La trovata di questo immaginario carteggio si basa su una ricerca storica, relativamente agli eventi vissuti da Drake e su un approfondito studio dei caratteri dei due protagonisti quale risulta dalla documentazione esistente..

Il carteggio, non poteva esistere perché non c'erano servizi postali, ma anche perché sarebbe stato troppo compromettente. Esso rivela il carattere dei due personaggi, dissimili e pur consonanti, legati da profonda stima, che si confidano le reciproche difficoltà. Dopo le prime lettere, tutta forma, chiarito senza equivoci il patto commerciale di partnership, si passa ad un rapporto più confidenziale, sempre nel rispetto dei ruoli. La regina, una volta soddisfatta la sua avidità, scherzosamente sottolinea ripetutamente il suo ruolo e minaccia, senza convinzione, di impiccagione, il suo socio di scorriere ma stimato capitano della Real Marina Britannica.. Drake, profondo conoscitore del genere umano sa quali corde suonare con la sua regina per ottenere sempre quello che può portarlo ad arricchirsi, ma senza mai oltrepassare i limiti della ragion di stato o di rispetto verso una donna autoritaria e passionale. Il pirata compie azioni sicuramente riprovevoli sotto l'aspetto, etico ma sempre utili all'Inghilterra.

Non solo un rapporto d'affari, sempre presente e corretto, ma anche un legame di stima e di affetto lega i due personaggi. La regina confida le trame dei potenti della terra e dei suoi cortigiani contro di lei, i motivi che la inducono a decisioni crudeli ma necessarie, la ragion di stato che le impedisce di maritarsi e di aver figli, pena la perdita del potere.

Il "pirata" invece veste di umanità e di razionalità le sue imprese più temerarie, dal traffico di schiavi, alla pirateria su navi spagnole e portoghesi, disarmate e impossibilitate a difendersi dai suoi attacchi, che hanno un solo obiettivo. l'arricchimento illecito.

Annotazioni critiche

Questo lavoro parte dalla documentazione storica. Nel testo sono descritte le vere caratteristiche dei due protagonisti. Lei, la sovrana *“molto colta, conosce sei lingue, è musicista eccellente e si intende di pittura e poesia, danza con un’altera magnificenza. E’ di statura non molto alta, ha labbra sottili, occhi vividi e distanti. Mani bellissime e stupenda calligrafia. Quando è in collera bestemmia, sputa, dà pugni sul tavolo. Quando si diverte ride a squarciagola con grandi manate sulle cosce”*. Lui il navigatore, capitano di corsa, poi Sir d’Inghilterra: *“E’ uomo di media statura, biondiccio, non snello, piuttosto grassoccio, di carattere allegro, molto prudente. Dai suoi uomini è temuto e obbedito. Punisce con risolutezza. Astuto, irrequieto, corretto nel parlare, incline alla liberalità e all’ambizione. Non molto crudele”*

Sulla base di questi due profili Lunari ha costruito un carteggio plausibile e coerente al loro carattere, che ripropone, senza annoiare, uno squarcio della storia inglese basata su eventi e situazione storicamente documentate.

Riferimenti, influenze di altri generi teatrali

Teatro letterario di ricostruzione d’ambiente storico, in forma di dialogo tra due attori, basato su un carteggio immaginario, con frequenti inserimenti di testi o immagini per agevolare la comprensione delle situazioni descritte.

Qualche somiglianza con il lavoro portato in scena da Paolo Stoppa e Rina Morelli *“Adorabile bugiardo”*, tratto da un carteggio intercorso tra J.B.Shaw e un’attrice.

L’autore non sembra essere molto soddisfatto di questo lavoro, che classifica tra la sua produzione minore, ancorché garbata, con qualche passo divertente, diverse informazioni storiche, un accurato studio di caratteri e comportamenti. Insomma un lavoro di buon artigianato. .

Allestimenti in Italia e all’estero

Torino, Teatro Alfieri, poi in tournèe in Piemonte.

Inedito: copione su www.luigilunari.com

***Tutti gli uomini di Annalisa* (2004)**

Inedito

Genesi

L'idea viene mutuata da una commedia di Kleist, *Il cittadino Schippei*, dove si narra di un quartetto vocale, cui viene a mancare una voce. Gli altri tre componenti il quartetto, borghesi, cercano il sostituto adatto. Lo trovano in un poveraccio che non è del loro ambiente, pur avendo le caratteristiche vocali richieste. Lunari ha preso questa idea, l'ha trasferita nel mondo del bridge ed ha arricchito il lavoro con il dramma psicologico della protagonista femminile, Annalisa,

Inizialmente il dramma era stato intitolato "*Il quarto uomo*", titolo accattivante perché già noto al pubblico. Successivamente è stato cambiato in quello più significativo e pertinente "*Tutti gli uomini di Annalisa*", che coglie e sintetizza il vero significato di questo lavoro e del ruolo negativo svolto dagli uomini nei confronti della protagonista.

La trama

In una squadra di bridge, molto affiatata e vincitrice di diversi tornei, muore un componente. Al dispiacere per la morte dell'amico si somma, anzi prevale, il timore di non trovare un partner adeguato. La moglie di uno dei giocatori, che è al contempo figlia e nipote rispettivamente degli altri due giocatori, propone come sostituto un chiacchierato personaggio, chiamato il "Malnato", per i numerosi precedenti penali e per il genere di vita che conduce. I tre borghesi, un imprenditore, un professore orientato alla politica ed un maresciallo dei carabinieri, emblematici riferimenti alle maschere della commedia dell'arte, lo rifiutano, per la differenza sociale e la rozzezza. Ma dopo una mano di gioco, cui si prestano per doveri di ospitalità, sono conquistati dalla padronanza e dalla abilità nel maneggiare le carte. L'accordo tra i quattro è presto fatto, ma circoscritto al solo tavolo da gioco; il Malnato non parteciperà alle manifestazioni mondane, alle premiazioni e pernoverà in alberghi di categoria inferiore per evitare inutili situazioni imbarazzanti.

La squadra consegue vittorie sempre più prestigiose, anche in tornei internazionali. L'affiatamento nel gioco è ottimo, anche se affiorano riprovevoli comportamenti del nuovo partner. Alla cena di gala per un torneo, che ha visto la squadra vittoriosa, il Malnato viene escluso; dovrà restituire lo smoking avuto in prestito ed accontentarsi di un panino che la moglie del professore gli dovrà preparare. Rimasti soli, si scopre che Annalisa ed il Malnato si conoscono da tempo; sono stati compagni di scuola. Anzi da piccoli i due hanno provato le prime illecite emozioni, giocando al dottore; queste esperienze, poi, condizioneranno Annalisa per tutta la vita, tanto che diventerà frigida. La donna ritrova in quest'uomo il desiderio, ma anche la volontà di cambiare la sua vita, di rifarsela lontano dal marito, dal padre, dallo zio, espressione di un mondo borghese e piatto, diventato per lei insopportabile.

La sua delusione sarà traumatica: il Malnato rifiuta di assecondarla nei suoi desideri. Pur discriminato dai partner, non vuol rinunciare a quel mondo che prima gli era precluso. Annalisa di fronte al conformismo dei suoi ed al rifiuto dell'uomo amato, cerca di realizzare il suo sogno: ma, come l'uccello domestico che, liberato dalla gabbia, non sa approfittarne perché non è attrezzato a vivere libero, Annalisa chiuderà tragicamente e silenziosamente il suo sogno di libertà, mentre lo zio, maresciallo dei carabinieri, denuncerà tutto il suo sconforto non tanto per il tragico evento, quanto per l'uso improprio della sua pistola d'ordinanza.

Annotazioni critiche

L'autore considera il quartetto, come nella musica, una forma di concertazione compiuta ed integrata. E questa struttura elementare, ma esaustiva, la ritroviamo in diverse altre commedie. Al quartetto, chiuso ed appagato nelle sue aspirazioni, si contrappone la donna, con il suo bisogno di libertà risvegliato dalla comparsa del compagno di scuola. Ma non è sostenuta, nelle sue aspirazioni, dal concertista, gratificato dall'essere stato ammesso nella formazione. Il tentativo della donna non è supportato dall'esperienza, perché è sempre stata tenuta nell'ignoranza, trattata come una suppellettile ed incapace di qualunque ragionamento. Conseguentemente si autoesclude dalla vita senza dire una parola, perché non ha nulla da dire. né avrebbe nulla da dire. In questo si differenzia differenza della madre dell'altro lavoro *Sotto un ponte lungo il fiume* la donna che ha fatto tesoro delle esperienze patite a causa degli uomini e vuol parteciparle alle altre sue simili.

Riferimenti, influenze di altri generi teatrali

L'architettura del lavoro è valida, ben congegnata, con quattro uomini rapportati alla donna, ma estranei alla sua vicenda e sordi alle sue velleità di recupero della sua autonomia e della sua personalità annullate dalla convivenza con i maschi, nella piatta cornice del mondo borghese. L'idea del quartetto mutuata da Kleist resta un mero spunto, mentre è emblematico il richiamo alle quattro maschere della commedia dell'arte (potere, scienza, forza delle armi, popolo) per configurare l'asfittico mondo maschilista e borghese.

Dramma pessimista, con alcuni spunti divertenti, mai sguaiati o cabarettistici, coerenti con la personalità dei quattro personaggi componenti il quartetto, per i quali il successo nel gioco del bridge è diventata l'unica e vera ragione di vita.

Traduzioni

In lingua tedesca, Inglese (USA), Ceco.

Allestimenti in Italia e all'estero: inedito

Il padre de li santi, ovvero i monologhi del cazzo (Divertissement in forma di rondò) (2005)

Prima rappresentazione: Roma, Il Teatro dei Documenti, 27 Ottobre 2005.

Genesi

Vorrebbe essere una sorta di risposta alla pubblicazione di Eve Ensler "*I monologhi della vagina*"⁹⁸ andato in scena anche in Italia con un relativo successo. Naturalmente è una risposta tutta maschile con un titolo abbellito, preso da un sonetto del Belli sull'attributo maschile. Lunari definisce l'origine del lavoro un "auto - commissione" cioè un lavoro che non nasce né da una committenza altrui, né da un'esigenza espressiva dell'autore.

La trama

"Il padre de li santi" si presenta e, per non lasciare dubbi, recita il sonetto del Belli da cui prende il titolo il monologo, enumerando le diverse versioni semantiche che gli sono state attribuite nelle varie regioni italiane. Non certo tutte, perché la fantasia umana non ha limiti quando allude all'attributo maschile.

Non si capisce bene da quale complesso sia affetto, presumibilmente dall'essere incolpato di ogni disavventura che possa capitare all'uomo. Comunque, in linea con la moda vigente, si rivolge ad uno psicanalista, lo "strizzacervelli", che non pare in condizioni di risolvere le sue crisi di identità. Peraltro ci prova e invita a riflettere come per eliminare l'abusato significato deprimente del termine si possa ricorrere a sinonimi. Inizia con "Uccello" ricordando la larga messe di titoli di opere letterarie e musicali che si riferiscono a tale animale.

Alcuni quadri sono intercalati da una variante, cantata, sullo stile "macchietta" del "café chantant" napoletano del diciannovesimo secolo, abbastanza divertente.

Il monologo prosegue con l'analisi del suo ruolo nella letteratura e nella realtà quotidiana. Quindi passa ad esaminare le relazioni intercorrenti tra lui ed il suo proprietario, nonché i ruoli distinti, ma finalizzati ad un unico scopo.

Un monologo contiene una critica alla trasposizione teatrale dei "*Dialoghi della vagina*". In una ripresa della seduta psicanalitica, con gigantografie di pessimo gusto, salta fuori una allergia freudiana, che dà l'estro ad un'analisi sulla pedofilia. La digressione si conclude sul confronto tra cosa sia più dannosa per l'infanzia tra la pedofilia, nell'accezione greca del termine, e lo sfruttamento del lavoro minorile, largamente praticato dalle aziende industriali occidentali.

⁹⁸ E.Ensler, *I monologhi della vagina*, Marco Troppa Editore s.r.l., Milano, 2000.,

Nuova esibizione di cultura letteraria sugli organi genitali (ma certi apprezzamenti sulla vagina lasciano sconcertati e perplessi: questione di gusti?). Poi digressioni storiche, zoologiche e naturalistiche.

Il monologo si conclude con la dichiarazione di fungibilità dell'attributo maschile in relazione ai desideri della partner e soprattutto sul ruolo compensativo nei confronti del coniuge legittimo, non solo in termini di prestazioni, ma anche di appellativi e complimenti per sedurre e conquistare la donna.

Annotazioni critiche

Lavoro cabarettistico e d'occasione, in alcune parti divertente, sicuramente non noioso.

Il lavoro andato in scena a fine novembre a Roma ha avuto successo, tanto che la programmazione è stata prolungata oltre il 30 novembre, termine previsto inizialmente.

Visto il successo, sarà senz'altro ripreso.

Riferimenti, influenze di altri generi teatrali

Come anticipato, vorrebbe essere una risposta alla messa in scena de "I monologhi della vagina". Ma il lavoro della Ensler parte da duecento interviste raccolte dalla giornalista intorno agli argomenti associati al sesso femminile (il sesso stesso, le mestruazioni, il parto) o quelli dolorosi e scottanti dell'attualità (le violenze, la pulizia etnica). Inoltre si configura in una campagna per i diritti della donna in cui il linguaggio forte è necessario per scardinare i vecchi dualismi patriarcali e maschilisti (corpo/mente, sessuale/spirituale, maschile/femminile) e per contribuire alla presa di coscienza delle donne, aiutandole ad acquisire consapevolezza e smettere di vergognarsi del proprio sesso e della propria sessualità, complessi che sono frutto di una educazione borghese servita ai maschi per continuare a svolgere il loro ruolo egemone.

Pare molto fragile una risposta basata su consuetudini consolidate da secoli e celebrate dalla letteratura, ma che non onorano i letterati e gli uomini di cultura. Per questo stupisce che un autore sensibile come Lunari, che ha affrontato nei diversi risvolti il problema dell'emancipazione della donna con proposte e tesi anche ardite, cada nella trappola della provocazione della Ensler.

Il suo lavoro ha avuto successo, fa ridere o sorridere, ma l'augurio è che l'autore concluda la sua produzione con un canto diverso, più universale e meglio intonato con i problemi e le angosce del nostro tempo.

L'autore, in una lettera⁹⁹ lo ha definito un "*peccato di vecchiaia*": Sicuramente è un peccato veniale; la speranza è che per auto penitenza si infligga l'onere di un altro lavoro, per concludere il suo discorso sulle

⁹⁹ L.Lunari, E mail a V.Flick sul successo della commedia e sulle critiche. 15-XII-2005.

donne, iniziato con la storia della Madonna e concluso con il suicidio di Annalisa, ma su cui può ancora dire molte cose.

Anche il finale, oggi, non lo convince e pensa di apportare dei cambiamenti.

3.3 Altri lavori

Sotto questo titolo sono compresi quei testi scritti, ma non pubblicati né comparsi sul sito www.luigilunari.com, e di cui, pertanto, non si dispone del copione ma solo scarse informazioni fornite direttamente dall'autore. I cinque lavori, di cui si riportano sintetiche note, hanno una caratteristica comune: sono stati scritti su commissione. Uno didattico per prevenire la dipendenza dalla droga, due di carattere letterario e due sul teatro shakespeariano.

***Pillole e bacchette magiche e* (1986)**

Atto unico commissionato dall'Istituto Nazionale per la Prevenzione della Droga, in considerazione dell'originale televisivo scritto anni prima per la televisione "*Dedicato a un bambino*", una sicura riferimento sulla preparazione e capacità di Lunari a trattare certi temi. La prima idea, un giovane sportivo che con la droga si rovina la carriera e viene salvato, non trova il gradimento del committente, poiché le ultime indicazioni scientifiche paventano che un diretto riferimento alla droga possa suscitare curiosità e quindi essere controproducente. L'autore escogita allora un'altra soluzione: tendere a dar fiducia all'individuo, allineando e collegando poesie, canzoni e sketch che indirettamente riconducano al tema, con un linguaggio orientato ai giovani e con messaggi adeguati e percepibili.

Il lavoro ha, quindi, una chiara funzione preventiva e didattica. Viene presentato prima ai soli docenti, per prepararli a guidare la discussione, poi alle scolaresche e, successivamente, discusso in gruppo traendone il significato e la morale.

Il lavoro ha successo e viene replicato molte volte. L'esperienza didattica viene raccolta in una pubblicazione che avrà ben quattro ristampe in pochi anni¹⁰⁰

***La Barca di Platone, ovvero somnium Platonis* (1998)**

Nasce da una idea valida ma fallisce perché –secondo l'autore– il testo non è all'altezza dell'idea ispiratrice. La premessa: Platone viene invitato dal tiranno Dionigi a Siracusa per realizzare la miglior forma istituzionale di governo. Platone riflette, durante il viaggio, sul fatto di aver sperimentato in meno di un decennio, tutte le possibili forme: aristocrazia, monarchia di Pericle, oligarchia, e democrazia. Nell'immaginario della commedia si scatena una discussione sulle diverse alternative tra i compagni di viaggio di Platone: un etera, un mercante di vini, il comandante della nave... La commedia è introdotta da un vecchio politico (l'autore pensa alla figura di Andreotti), che vive ad Erice aspettando la morte, ormai escluso dalla lotta politica, e ricorda quando, giovane, al presentarsi di una

¹⁰⁰ L.M.Lorenzetti, La dipendenza dalla dipendenza, Editrice Montefeltro, Urbania, 2002.

grana politica, immaginava di salire su questa barca per discutere del suo problema con Platone.

Il lavoro, presentato a Taranto nel 1998, ha avuto un relativo successo ma non sarà ripresentato altrove. Lunari ha praticamente abbandonato questo testo, riservandosi, eventualmente, la possibilità di riscriverlo.

Contributi alla storia della letteratura italiana del 'trecento (1999)

Titolo ovviamente scherzoso, per paludare con un'indicazione altisonante quelli che in realtà sono due divertenti scherzi dedicati il primo al Petrarca ed il secondo a Dante.

Formalmente mostrano una certa elegante simmetria, secondo una qualità ricorrente nel teatro di Lunari: nel primo parla soltanto "lui" e lei ascolta. Nel secondo parla soltanto lei. Due monologhi. Il primo, "*Querela contro ignoti*", rappresenta Ugo De Sade, il marito della Laura, amata e cantata dal Petrarca, indignato ed intento a scrivere al capo della polizia di Avignone per denunciare uno sconosciuto, arrivato al seguito della corte papale, che si è messo a scrivere poesie su sua moglie. Precisa che costui ha visto Laura una sola volta, quindi nessuna tresca, ma continua a sfornare sonetti decantandola, celebrando i suoi occhi, che peraltro sono affetti da lieve miopia. Questo sconosciuto non scrive male, ma è un fissato; si è anche messo in testa che Laura sia morta. La gente ha incominciato a mormorare, anche i servi ne parlano e incomincia ad essere difficile mantenere prestigio e autorità, perché commentano ambigualmente frasi come "*Voi che miraste sua beltade...*". Il marito chiede al capo della polizia di difendere la sua "privacy" e conclude come e qualmente avrebbe preferito un bel paio di corna a suo tempo, piuttosto che questa persecuzione poetica.

Il secondo monologo, "*Moglie di poeta*", racconta i lamenti ad alta voce della moglie di Dante, intenta a rigovernare la stanza dove il poeta, muto, è intento a correggere le bozze di un impegnativo lavoro. Si viene così a conoscere una squarcio della vita di Dante, del suo esilio, della sua passione per Beatrice, che non è affatto morta, come asserito dal poeta, anzi è viva e vegeta, tanto che lei la incontra ogni mattina al mercato....

Lavori ben costruiti, particolari, adatti ad essere rappresentati in certe circostanze o in particolari occasioni.

Sono stati rappresentati a Roma nel 2004, al teatro di Tordinona.

Amleto ma non troppo – ovvero “Causa improvvisa indisposizione di Lawrence Olivier il ruolo di Amleto sarà rappresentato questa sera da altro attore della compagnia (2001)

La richiesta viene da una compagnia amatoriale veronese, molto impegnata e di successo. Il lavoro è rappresentato al Teatro Romano di Verona nel corso del Festival shakespeariano del 2001.

Ripresentato dal Teatro stabile città di Bolzano, lo spettacolo viene poi abbandonato perché ne è troppo problematica la rappresentazione, causa l'alto numero di attori (25) assolutamente fuori mercato nella prassi del teatro d'oggi. Per queste stesse ragioni non viene portato in tournée.

La trama è sintetizzata nel sottotitolo. Lawrence Olivier non si presenta in scena a causa di un incidente. Che fare? Dopo un momento di disagio si decide di sostituirlo con un attore della compagnia estratto a sorte. Il sorteggiato è una comparsa, il cui ruolo è limitato alla imitazione del verso del gallo. Ne viene fuori un Amleto assolutamente atipico, con inserti pubblicitari, un telegiornale, una parodia di “Porta a Porta” in cui la madre di Amleto, stimolata dal conduttore, si lamenta del comportamento del figlio e riporta tutti gli insulti con cui è gratificata.

Cattivi e cattivissimi in teatro - Da Riccardo III ad Amleto (2004)

Commissionato da Antonio Salinas, per un recital shakespeariano portato in tournée per l'Italia.

L'idea è stata mutuata da altra rappresentazione dei cattivi nel teatro dell'autore inglese, ma l'originalità consiste nel differenziare tra cattivi e cattivissimi e nel comprendere tra questi un personaggio che non è considerato cattivo: Amleto. Questo personaggio, secondo Lunari, pur animato dalle migliori intenzioni, e in primo luogo, quella di salvaguardare l'onore della madre, è la causa di un massacro collettivo. Da personaggi come Amleto bisogna accuratamente guardarsi, o augurarsi di non incontrarli, per il male che inconsapevolmente possono provocare.

Per converso non tutti i personaggi ritenuti cattivi sono poi, nella realtà tali. O per lo meno possono essere giustificati nei loro comportamenti e nelle loro azioni. Quale esempio cita il monologo del “Menenio Agrippa” e del “Coriolano”.

L'autore considera questo testo un prodotto artigianale, con qualche idea originale quale, ad esempio, un diverso modo di percepire buoni e cattivi non in funzione delle loro azioni ma dei risultati che riescono a conseguire.

Lettera di Tullio Kezich a Giorgio Strehler

All'attenzione di Nina Vinchi

Da Tullio Kezich

Roma, 3 Giugno '91

Carissimo Giorgio,

che cosa succede? E' uscito un libello su Giorgio Strehler, tra l'altro non troppo spiritoso a giudicare dalle citazioni riportate qua e là, e i giornali istituzionalmente "intelligenti" (parlo di "L'espresso", di "Repubblica") ci si buttano sopra, lo controfirmano autorevolmente e lo montano come un evento culturale. Mi pare incredibile ed anche un po' vergognoso che si parli di Strehler solo perché dice le parolacce (figuriamoci!) e si tinge i capelli; e non di un eroe dello spettacolo, un puro folle secondo il metro corrente, che anziché battere cassa sul proprio prestigio si è confinato da anni sul fronte solitario del Faust. Per ricordarci che esiste Goethe con il quale bisogna fare i conti, per confermare coerentemente la sua vocazione di mediatore tra il mondo tedesco e l'Italia, per coniugare ancora una volta cultura e palcoscenici.

C'è in giro un gusto, sempre più diffuso anche tra le persone per bene, che privilegia il pettegolezzo sulla riflessione, la chiacchera sulla problematica vera. A giorni, da piccoli segni come questo, mi sembra che stiamo entrando in un brutto mondo; e forse faremo in tempo a vederlo diventare ancora più brutto. Penso a mio padre, che trascorse i venti migliori anni della sua vita sotto il fascismo, e vorrei avere abbastanza fede da ripeterti il motto che gli sentii tante volte pronunciare quand'ero bambino: *non prevalebunt*. Ma sarà così? Un caro abbraccio.

Tullio Kezich

Appendice 2

Lettera di Jacques Lassalle alla traduttrice francese del *Maestro e gli altri*

Parigi, 6-12-93

Cara Signora,

d'un fiato ed in uno continuo stato di ilarità ho letto la traduzione del "Maestro e gli altri", lavoro di cui Luigi Lunari mi aveva parlato a Milano.

Crudele senza malvagità, affascinante senza servilismo, vendicativo senza remissioni, utilizzando il falso e il verosimile, più vero del vero; al punto che si sbaglia e si dimentica trattarsi di una finzione, Lunari raggiunge nell'allegoria, e senza la minima presunzione, il magnifico "*Romanzo teatrale*" di Bulgakov, ma Strehler, tutto ciò premesso, ne esce meglio di Stanislawski.

Ho consigliato a Nyssen, il proprietario di "Actes Sud", di leggere la sua traduzione. Può inviargli un manoscritto?

Esprimendo la mia gratitudine La prego farsi interprete del mio apprezzamento con Lunari, assicurandoLe, cara signora, i sensi della mia più cordiale devozione.

Jacques Lassalle.

CARISSIMO BETTINO

Egregio signor Presidente e carissimo Bettino!

Sono il Gigi Lunari: quello che al Liceo Carducci, Sezione A, sedeva nel primo banco, accanto ad Arnone, davanti a Ratti e a Gatti, eccetera eccetera. Abbiamo fatto insieme dalla prima alla terza liceo classico, soffrendo in silenzio quello che ci veniva inflitto, io già tutto preso dalla letteratura e dalla musica, tu già chiaramente indirizzato alla politica. Ti ricordo perfettamente – io che di ricordi visivi non ne ho moltissimi – fermo con il professore di storia e di filosofia a discutere durante l'intervallo: il professore era comunista, si chiamava Giangiacomo Cantoni, e nel 1954 verrà cacciato dal liceo per aver commemorato in classe la morte di Stalin.

In comune avevamo – io e te – i sabati danzanti alla Lanterna e l'attività sportiva, dove senz'altro riuscivamo meglio. A pallacanestro tu sfruttavi la maggiore altezza e non mi lasciavi toccar palla, e io mi vendicavo sui quattrecento, dove regolarmente ti imballavi all'ingresso del rettilineo finale. Siamo usciti dal liceo senza infamia e senza lode, ambedue a ottobre: senza false modestie possiamo dire – a distanza di trentacinque anni – che la commissione che doveva giudicare della nostra attitudine ad affrontare la vita non ha brillato d'eccessiva lungimiranza: tu sei arrivato dove sei arrivato, io sono il più importante autore italiano vivente (anche se la notizia è ben lungi dall'essere di dominio pubblico, e meno che mai avallata dai colleghi). L'ultimo ricordo del liceo è il pranzo finale con i professori: tu ti sei sbronzato, e io ho avuto l'onore di tenerti la testa sotto la fontana di Viale Tunisia. In via Plinio ci si incontrava nelle buie sere invernali, dopo scuola (erano tempi di doppi turni), passeggiando a braccetto di qualche ragazza della prima A, fingendo di non riconoscerci e cercando di evitarci, con bruschi attraversamenti di strada e rapidi scantonamenti, per ovvi motivi di discrezione. All'università – giurisprudenza tutti e due: la laurea con meno esami! – ci siamo andati pochissimo, e quasi mai per motivi di studio. Io mi interessavo di concerti e di cibernetica con Silvio Ceccato, tu ti davi da fare in occasione delle elezioni studentesche. Negli anni seguenti ci si incontrava ogni tanto, per caso, con rapide e sbrigative informazioni reciproche su vita privata e carriera; per un po' di tempo sei andato avanti a dirmi che dovevamo scrivere un libro insieme, tu mi avresti fornito la materia, io avrei dovuto metterci la forma. La "materia" aveva a che fare con l'attualità politica, naturalmente, e il tono con cui mi facevi la proposta lasciava intendere volontà di battaglia e spirito sarcastico. Combattività e sarcasmo sono un poco nel mio stile, e la "materia" a tua conoscenza doveva essere oltremodo interessante. Non se ne è fatto niente! Ma non è detto l'ultima parola! Una volta, qualche anno dopo, un nostro compagno di classe – il Mercati – ha avuto l'idea di fare un giro di telefonate e di convocare per una rimpatriata l'intera Terza A. Ricordo che all'appello (alla Trattoria dell'Angelo) abbiamo risposto in due: tu ed io. Un caso, certamente, ma che non direi sia senza significato. Questa commedia – poiché è questo, in

fondo, l'oggetto di questa lettera – ti riguarda un pochino. Non nel senso che parli di te come persona (e mi affretto anzi a protestare che “eventuali riferimenti a persone o a vicende reali sono da considerarsi del tutto causali e involontarie”), ma nel senso che parla delle impressioni che suscita in me il fatto di essere stato tuo compagno di scuola e di gioventù: nell'epoca cioè dei sogni, quando ci si affaccia alla vita, e si fanno progetti che potrebbero tenere occupate cinque generazioni; e già ci si vede vincere il premio Nobel, o atterrare ad Acapulco con il proprio jet personale, a seconda delle tendenze e degli ordini di valori di ciascuno: o magari, appunto, diventare il primo Presidente del Consiglio socialista della storia d'Italia. Che ci sia gente che queste carriere la fa, è ovvio: i premi Nobel devono pur essere assegnati, trionfatori di Wimbledon ce ne sono uno all'anno, i vertici dello Stato sono pur sempre occupati da qualcuno. Ma mentre Rubbia, McEnroe, Cossiga sono per me persone astratte, “personaggi” di una mitologia lontana, l'Onorevole Craxi – per me – sarà sempre un po' “il Bettino”, quello alto e magro e già un po' stempiato, che al Carducci sedeva accanto alla finestra, dietro di me, dall'altra parte dell'aula. Il mio compagno di scuola. E un compagno di scuola che diventa Presidente del Consiglio non è una cosa ovvia, come per Andreotti o Spadolini o altri “sconosciuti”, ma è semplicemente una cosa prodigiosa! Di tutti noi ragazzi della Terza A, con i nostri sogni ad occhi aperti e le nostre folli speranze di gioventù, tu sei quello che quei sogni li ha già realizzati nel modo più clamoroso ed evidente, al di là di ogni più rosea aspettativa e di ogni più folle speranza.

Ma questa entusiasmante constatazione si tira dietro una curiosità: come è fatta la realtà che realizza i sogni della giovinezza? È davvero tutto come si pensava? Quanto comporta di delusione, di compromessi, con gli altri e soprattutto con se stessi? Di quanto cinismo si inquina l'ideale, oppure – che è forse lo stesso – quanta realistica e vissuta saggezza è necessaria per temperare l'intransigenza spietata dell'utopia giovanile? E questa curiosità psicologica ed esistenziale ha infine un suo risvolto, un suo contenuto politico; perché tu sei anche il leader (oggi si usa dire “carismatico”) di quel Partito Socialista al quale sono iscritto da più di tre decenni. Che differenza c'è tra il socialismo che si è sognato da giovani, e quello che si riesce a fare quando si arriva – in teoria – a poterlo fare? Da questo complesso groviglio nasce questa commediola: affettuosa nei riguardi dei ricordi giovanili, malinconica nel suo risvolto esistenziale, francamente amara nel suo significato politico e di costume: che è il suo spettro più contingente, se vogliamo, ma non per questo meno importante, dato che è in questa contingenza che quotidianamente viviamo. Sarebbe bello poterne parlare. Soprattutto se io, noi potessimo confrontarci il Gigi e il Bettino di quarant'anni fa, e ammesso che le opere e i giorni non li abbiano nel frattempo cancellati. Spero di vederti alla “prima” o a una delle repliche. Per intanto, saluti fraterni, come si usa tra compagni, e – come sempre – buon lavoro!

Tuo aff.mo

Luigi Lunari

Intervista all'autore

Riportiamo integralmente le risposte rilasciate da Luigi Lunari in un'intervista concessa a Vittorio Flick, sul Teatro in Italia e sul ruolo del drammaturgo italiano ai giorni nostri, per completare il quadro di riferimento.

- 1) Teatro professionale: motivi delle preferenze per il "repertorio" rispetto all'attualità nella programmazione corrente.

"Varie componenti di questo fatto, che si manifesta più meno nell'ultimo quarto del XX secolo: 1) la diffusione dell'evento teatrale a larghi ceti della popolazione, prima esclusi per questioni di censo e di cultura. E' abbastanza ovvio e naturale che questi nuovi spettatori (che hanno sentito tanto parlare di Shakespeare e di Euripide) vogliano vederne le opere in scena; 2) l'avvento e la diffusione del cinema, nel quale la tecnica stessa porta la "decima Musa" ad essere uno strumento molto più adatto del teatro a rappresentare la realtà attuale; 3) conseguentemente, il progressivo relegarsi del teatro a una funzione di "superiore" pretesa culturale; (l'esempio che qualche volta mi capita di fare è il seguente: se a un qualsiasi tizio chiedete di pensare a un'idea per un film, il tizio vi parla del contrastato matrimonio di una sua cugina, o di quel che accade nel suo condominio; se alla stesso chiedete un'idea per un'opera teatrale, il minimo che proponga è l'incontro sulla via di Damasco, o una rilettura psicanalitica del mito di Elettra.) 4) il protervo sistema delle sovvenzioni, che spinge produttori e attori – con meccanismi che qui sarebbe lungo descrivere – a privilegiare i titoli "sicuri" del repertorio tradizionale (Locandiere, Malati immaginari, Enrichi Quarti) di più facile collocazione anche perché tra i pochi titoli noti "perfino" agli assessori alla cultura di provenienza politico-partitica. 5) a questo si aggiunge la scarsa o nulla curiosità intellettuale dei teatranti in genere, e il loro nullo interesse per la "ricerca": una condizione che si riallaccia peraltro al quadro generale del macrocosmo "Italia", e che – ben al di là del teatro – coinvolge industria, università, commerci e via dicendo: dove alla "ricerca" e al rischio connesso con la ricerca si preferisce l'acquisto della "pappa fatta" (all'estero per l'industria, nel repertorio tradizionale per il teatro) o il raschiamento del fondo del barile".

- 2) Teatro contemporaneo: le ragioni che inducono a privilegiare, in Italia, gli stranieri emarginando gli autori italiani.

"Anche qui, ragioni più o meno antiche, radicate e profonde. Tra le ragioni di maggior pondo potrei ricordare che alle origini stesse della drammaturgia italiana, il 7 marzo del 1508, presentandosi a Ferrara la prima commedia scritta in italiano (La Casina dell'Ariosto), lo stesso Ariosto, nel Prologo, supplicava il pubblico di perdonare l'audacia di una commedia ad imitazione dei greci e dei latini, ricordando che Iddio era pur sempre il creatore "anche" degli italiani, e invitando lo spettatore a non giudicare prima di avere ascoltato. L'adorazione per lo "straniero", storico o geografico che sia, comincia probabilmente da qui. Come ragione più superficiale (o più profonda?) va citata l'esterofilia dell'opinione pubblica

italiana: che negli ultimi decenni ha assunto le caratteristiche di un'anglosassono-filia, cioè a dire di una vera e propria soggezione (psicologica, ma anche economica e in lato senso politica) a tutto ciò che sa di americano: atteggiamento anche satireggiato a livello spicciolo da film di Alberto Sordi e da canzoni di Carosone, ma ben presente a tutti i livelli. In tema di esterofilia (dunque su un orizzonte ancora più ampio della anglomania) cito alcuni fatti e situazioni ispirati alla cronaca attuale: l'Inter che schiera 11 stranieri, la Scala che per due volte inaugura la stagione (2005-06 e la già annunciata stagione 2006-07) con spettacoli senza un solo italiano in cartellone; il Piccolo Teatro che produce il suo maggiore spettacolo dell'anno (Madre Coraggio) con regista, scenografo, costumista etc. tutti stranieri; ancora la Scala che assume un sovrintendente francese, non trovando evidentemente un italiano; il Presidente del Consiglio che usa una AUDI, e il vice Presidente che si promena con una Mercedes; l'orchestra Verdi di Milano che ha presente nel suo programma la musica italiana per una miserrima percentuale del 5%, etc.etc.

In questo quadro, tornando al teatro, l'autore italiano trova ben poco spazio: all'anglofilia degli attori si ispira il fatto che molti divi italiani non hanno altra ambizione che quella di essere l'equivalente italiano di un qualche attore anglo-americano: Umberto Orsino si sente lo Ian McKellan di casa nostra, Rossella Falk la Maggie Smith di chez nous, Monica Vitti nelle sue ultime apparizioni teatrali ha assunto a modello addirittura Jack Lemmon, trasferendone al femminile le interpretazioni.

Un copione italiano solitamente non viene neppure preso in considerazione: fa da esempio il caso della mia Tre sull'altalena messa in circolazione in Italia come opera inglese, tradotta dal sottoscritto."

3) Teatro moderno: ruolo e spazi culturali rispetto alle nuove tecniche di comunicazione di massa e alle relative tecnologie.

"Discorso lungo e complesso, che si può svolgere a vari livelli. Vado per spizzichi di annotazioni. a) In Italia non si è ancora effettuata una seria ricerca (né comunque una riflessione) sull'impatto dei mass media relativamente al teatro. Si procede a tentoni, con programmi di cortissimo respiro, sempre alla luce del criterio del raschiamento del barile, e dell'arraffare quel che si può prima che la nave affondi. b) i tentativi di sposare – per esempio – teatro e TV, sono miseramente falliti (anche di recente) per l'insipienza con cui i tentativi stessi sono stati condotti (Esempio: per il solo fatto che una commedia o un dramma hanno per loro natura una forma dialogica, si è in genere portato di peso uno spettacolo teatrale sul piccolo schermo, senza "aiutarlo" con una riscrittura, come si fa per la riduzione televisiva di un romanzo o di un racconto) c) altro singificativo esempio: un degno allestimento di uno Shakespeare a teatro è oggi notoriamente "impossibile", causa l'alto numero di attori di qualità che sarebbe necessario assemblare e i relativi costi. Il cinema è intervenuto realizzando in modo ottimale distribuzioni impossibili a teatro (si pensi agli Shakespeare di Kenneth Branagh). L'occasione non è stata colta del teatro, che continua a produrre Shakespeare insufficienti, sovvenzionati da una Pubblica Amministrazione che non ha capito niente; invece di accettare quella che

potrebbe essere un'utile suddivisione di compiti: al cinema vada Shakespeare, il teatro si concentri su cose che possono invece trovare nella forma teatrale la loro sede e il loro strumento espressivo ottimale. d) il cinema è utilizzato invece dal teatro come magazzino di "titoli sicuri". Si prende un film di successo, e se ne porta la storia in teatro. A questo punto, il perché un gruppo di amici preferisca spendere 50 euro a cranio per vedere – ad esempio – "Il lago dorato" a teatro, (tra l'altro senza le suggestive immagini del lago), con un paio di attori anche bravi ma non necessariamente, invece di noleggiare la cassetta dell'omonimo film, completa di lago e di cinque premi Oscar, e col danaro risparmiato andare fuori a cena... è una di quegli imperscrutabili misteri, per i quali si può soltanto sperare che una bella crisi economica porti a un adeguato ripensamento. e) i rapporti con la TV si sono risolti in una "invasione barbarica" di facce televisive in teatro: dietro queste facce spesso non c'è nessuna qualità attorale, ma questo non sembra condizionare il pubblico, incapace spesso di giudizio sulla recitazione, e comunque attratto dal nome del divo di turno.

La soluzione è in un recupero da parte del teatro del proprio ruolo inevitabilmente elitario. Il teatro d'arte e di cultura – visto anche che i divi di cui sopra non pongono la loro capacità di richiamo al servizio di una educazione del pubblico – deve ritornare nei propri limitati spazi di un tempo, al proprio ristretto pubblico, senza gareggiare con i prodotti attoriali del mass media nelle grandi sale, nei tendoni, nei Pala-così. All'estero la cosa è considerata; e i grandi teatri – a fianco della grande sala dedicata al musical, ai classici e via dicendo – hanno una piccola sala (tre- o quattrocento posti) destinata al repertorio di cultura, alla ricerca drammaturgica, e alle "novità".

5) Teatro amatoriale: Solo dilettantismo fine a se stesso o nuovi spazi? (Lunari svolge dal 1993 il ruolo di consulente artistico della FITA - Federazione Italiana Teatro Amatoriale).

"Nuovi spazi, nel senso che il teatro amatoriale – in quelle regioni dove è più presente e vivace – visita quella piccola provincia che le grandi compagnie non vogliono o non possono coprire. Quanto al dilettantismo in sé, è mia opinione che esso rappresenti – per stringenti motivi economici, ma non solo- il futuro dell'arte teatrale. Il problema è affrontato dal sottoscritto in una "Breve storia del teatro"¹⁰¹ da cui prendo liberamente spunto e che liberamente sinterizzo:

Soldi per l'arte ce ne sono sempre meno e presto non ce ne saranno più: il mondo (ricco) dovrà pensare al mondo povero (terzo e quarto che sia), le Nazioni vedranno le risorse assorbite dal crescente costo dello stato sociale, le famiglie sono gravate dai crescenti costi delle "badanti" per l'assistenza ai bambini e agli anziani... In mancanza di una committenza pubblica, nell'insufficienza dell'apporto del pubblico pagante, e nella scomparsa dell'antico mecenatismo, chi o che cosa consentirà dunque all'attore di esercitare la propria arte? Un'ipotesi futuribile - ma di cui sembrano esserci già chiare indicazioni - è che l'attore diventi il mecenate di se stesso.... Possiamo immaginare l'uomo appassionato di teatro destinare appunto al teatro il proprio tempo libero, sponsorizzandosi con i

¹⁰¹ L.Lunari, Breve storia del teatro, Ergon Edizioni, Vicenza, 1999.

proventi di un lavoro immediatamente utile. Possiamo immaginarlo medico o avvocato, impiegato o operaio, ma anche "attore" in senso stretto: professionista al servizio della pubblicità, del doppiaggio o di quanto altro sia concretamente richiesto dalla moderna società dei consumi.

E' così che può nascere l'attore come mecenate di se stesso. Un cittadino che liberamente esercita la propria passione (il proprio hobby) scegliendola in qual grande arco di cose che - dalla musica al tennis, dal bridge all'alpinismo - rientrano nell'insostituibile inutilità del bello e del divertente (nel senso etimologico della parola: come qualcosa che distrae). La condizione, lungi dall'essere limitatrice, è una condizione di estrema libertà, e ricrea le condizioni ideali dell'antico teatro greco, del teatro religioso medievale, del teatro aristocratico rinascimentale: non a caso i momenti di maggiore splendore dell'arte drammatica. Liberato della necessità del guadagno l'attore potrà agire sulla base di scelte ottimali, in cui non rischia l'essenziale alla vita, ma solo un innocuo margine di tempo e di risorse. Probabilmente sarà addirittura chiamato a "pagare" per questo suo hobby improduttivo e non richiesto: e "spendere" ad esempio per scene e costumi, così come del resto spendono il golfista che compra le mazze o il turista amante dei viaggi.

Ma i vantaggi per l'arte drammatica saranno enormi, e ricondurranno - come già abbiamo detto - ai più grandi momenti creativi del passato. Libertà vuol dire responsabilità. E l'attore sarà responsabile delle proprie scelte, senza più doversi appellare alla tirannia del mercato o alle necessità della vita: scegliere i testi nei quali crede, provarli per il tempo necessario, mantenerli in repertorio fino a superare eventuali insuccessi iniziali, recuperare all'uso commedie e drammi con molti personaggi (che formano poi l'enorme maggioranza della drammaturgia del passato). Laddove invece nel teatro di oggi i testi si scelgono sulla base della notorietà del titolo (vedi in Italia), gli spettacoli si provano a seconda degli interessi della produzione, se all'anteprima la critica storca il naso è conveniente non andare neppure in scena (vedi Broadway), e il campo di scelta si limita sempre più ai testi con pochi attori."

6) Ruolo del drammaturgo ai nostri giorni.

"Raramente il drammaturgo è un professionista della drammaturgia, salvo che non sia autore di musical o di commedie musicali, legato a una qualche struttura produttiva. L'autore drammatico è un "amatore" che scrive teatro per passione, ma che "vive" d'altra professione: al più questa attività professionale è "contigua" al teatro: e il drammaturgo occasionale è sceneggiatore televisivo o radiofonico o cinematografico. Ma una volta inoltratosi su questa strada, difficilmente vorrà rinunciare ai relativi guadagni per destinare mesi e mesi alla soddisfazione di scrivere un testo teatrale. Neppure vi è in Italia la possibilità di scrivere un dramma o una commedia da cui poi si tragga un film: come è pressochè regola del teatro americano, dove ogni commedia di Simon o di Mehmet nasce con questa precisa prospettiva. Il cinema non guarda al teatro, e in questo è perfettamente coerente con l'atteggiamento della cultura ufficiale italiana, che ha sempre considerato l'autore drammatico come uno scrittore di serie B. Questo, diversamente da quanto accade all'estero, dove non

solo Shakespeare o Molière, ma anche Strindberg, Ibsen, Hauptmann, Miller e via dicendo, sono considerati scrittori a tutti gli effetti; e questo, ancora, trascurando il fatto che dei sei Premi Nobel per la letteratura assegnati all'Italia due siano andati ad uomini di teatro, come Pirandello e Dario Fo. Questo dispregio ha radici antiche, come prova il caso di Lodovico Ariosto citato più sopra, e raggiunge un suo quasi comico culmine in questa affermazione di Francesco Flora: "Pirandello umilia nella cosiddetta teatralità il suo talento di narratore".

In conclusione il ruolo del drammaturgo, soprattutto in Italia, è un ruolo quantitativamente minore, proporzionato del resto a quello che è il ruolo del teatro di qualità in Italia. Occorre anche pensare che – sul piano quantitativo – non pochi talenti che in altra epoca storica si sarebbero dedicati al teatro sono stati dirottati verso forme più redditizie (se non più remuneranti) di espressione: come il cinema, la radio, la Tv. Il caso più lampante è forse quello di Sonego, grande talento di scrittore comico e satirico, che però esaurì la propria attività nelle sceneggiature dei film di Alberto Sordi."

7) Rapporti tra l'autore e il regista che cura la messa in scena di un suo lavoro.

"Il mio personale rapporto con i registi che mettono in scena un mio lavoro è abbastanza anomalo. In genere tendo a non occuparmene, a lasciar fare, curioso anche di vedere cosa essi vedono nei miei testi. In genere – ancora – a cose viste mi pento di non essere in qualche modo intervenuto. La soluzione che ho finito con l'adottare è quella di scrivere ad ogni regista che sta per mettere in scena una mia commedia, attirando la sua attenzione su quelli che – per esperienza – mi risultano essere i punti e i tempi più interessanti, problematici, o anche pericolosi, per la possibilità di un'errata interpretazione. Ma – assolutamente – niente di più. A proposito della possibilità di un'errata interpretazione, il problema è quello di capire se l'errore è dovuto a superficialità di lettura da parte del regista, o da un mio errore di scrittura, il che spiegherebbe e giustificerebbe l'errore stesso. Devo dire che molto spesso registi e attori leggono "male" un testo: ma a volte succede che – di fronte ad un'interpretazione errata – devo riconoscere che a sbagliare sono stato io. In questo caso – quando possibile – mi sforzo di correggere il mio testo e di riscrivere "bene" e in modo non equivoco quello che prima avevo scritto male."

8) Cosa rappresenta per un autore il pubblico.

"Per me – ma certamente per tutti – è il destinatario del testo e dell'eventuale messaggio che esso contiene. Il pubblico – questo lo dico ogni volta che mi capita – è "come lo si fa". Un attore entra in scena e scoreggia (pardon!) e il pubblico sghignazza nel modo più becero; ma lo stesso pubblico resta affascinato e commosso se gli si recita l'Apologia di Socrate o un canto della Divina Commedia."

9) Quale dovrebbe essere il rapporto fisiologico tra critici ed autore e come si configura alla luce della sua esperienza di autore.

“I critici servono solo per la collezione dei ritagli stampa (per quel che riguarda l'autore) e per mandare i ritagli stampa stessi ai direttori dei teatri perché prendano lo spettacolo (per quel che riguarda i produttori). Per il resto, non servono a nulla: un poco perché (a differenza di un tempo, quando una recensione di Renato Simoni era “vangelo” per lo spettatore, e poteva segnare il successo o la caduta di uno spettacolo) oggi la critica teatrale ha una funzione trascurabile per i vari giornali, che la ospitano per la forza d'inerzia della tradizione, ma dandogli sempre minore spazio e minore importanza, a vantaggio della critica (e del gossip) televisivo, cinematografico, rivistaiolo e via dicendo. Questa minore importanza si traduce in minore autorità critica, e nel fatto che la poltrona di critico non è più ambita come un tempo ma abbandonata a giornalisti impreparati e pertanto improvvisati. Bisogna comunque riconoscere – a discolpa dell'insufficienza della critica – che a volte il compito è improbo: ad esempio, come è pensabile che una persona, chiamata a recensire uno spettacolo di qualità (si pensi a Strehler, Ronconi et similes) possa, assistendo alla “prima” o a un'anteprima, capire e penetrare uno spettacolo su cui ha riflettuto e lavorato per mesi una equipe altamente specializzata come quella che si raccoglie attorno ai grandi registi? E – soprattutto – darne un resoconto ragionato ed esauriente nell'arco di ventiquattro ore? Si aggiunga che spesso – in questa ultima generazione – i critici sono o giornalisti di scarso successo, o teatranti o narratori o critici letterari mancati, e quindi irrimediabilmente frustrati e pronti alla vendetta. La mia attività di autore è stata abbastanza lunga per vedere alla generazione dei De Monticelli, dei Tian, dei Ronfani, dei Bertani e via dicendo succedere quella ultimissima generazione di cui ho fatto cenno.”

Selezione della rassegna stampa

Si riportano, di seguito, stralci - sintesi delle critiche e dei commenti comparsi sui giornali, a partire dal 1973 sui singoli lavori.

I contrattempi del tenente Calley

Il lavoro presentato nell'ambito del cartellone del "Piccolo Teatro", al teatro "Quartiere 2", richiama invitati e stampa delle grandi occasioni, cui fa da contraltare un pubblico molto ideologizzato. Il successo è assicurato.

Lo testimoniano i numerosi articoli dei giornali sull'evento:

Odoardo Bertani, *L'americano tipo e il Vietnam*, in "L'Avvenire" Milano, 24-III-1973. *"Il Lunari ha osato, nella scelta del tono, sfidare tradizioni e prevenzioni, ed ha cioè cercato di dire il suo pensiero in una gamma dal comico al grottesco. Ciò facendo ha risposto alla sua vocazione per la satira svelta"*

Alfredo Blandi, *Il dramma di Calley*, in "La Stampa", 24-III-1973, *"La figura di Calley, in fondo, non è odiosa e neppure antipatica...antipatico è piuttosto il becerume dei suoi superiori e su questi Lunari rovescia il suo sarcasmo per coinvolgerli tutti in un atto di accusa e cavarne la morale che Calley non fu né un mostro né un pazzo, ma un americano medio, vittima inconsapevole della logica che lo ha prodotto."*

A.Lazzari, *Calley rivisto come un fantoccio del "sistema"*, in "L'Unità" 24-III-73 *"Spettacolo carico di tensione narrativa; il testo di Lunari lo sorregge opportunamente e dal punto di vista drammaturgico-registico si risolve in eccellenti immagini di teatro....C'era il pubblico specialistico delle "prime" ma anche una buona parte di abitanti del quartiere; in particolare da essi sono venuti i grandi applausi e l'adesione entusiastica al contenuto politico della rappresentazione"*

S.Borelli, *Il caso Calley come grottesco americano*, 23-III-73 *"Il crimine commesso da Calley nel Vietnam diviene l'emblema dei mali dell'America, ma lungi dal diventare una tragedia americana assume i contorni di un'angosciosa spirale grottesca nella quale uomini, fatti, e parole vengono piegati sotto la logica della violenza e della sopraffazione dominanti dell'imperialismo"*

C.Terron, *La notte di un eroe del nostro tempo*, 23-III-73 *"E' sorprendente come Lunari si sia saputo conformare alle tendenze, agli umori e alle maniere alla centrale di via Rovello (sede del Piccolo), con esiti di tutto rispetto... in un paese dove, ormai, azzardarsi a scrivere una commedia, quando non è giudicato un reato viene considerato un oltraggio al pudore, in ogni caso qualcosa di assai poco serio". "Plausibili ma piuttosto ovvi sfilano aneddoti; apparentemente, essi movimentano un copione sostanzialmente fermo: Non riesce a variarlo nemmeno un congruo numero di canzoni "epiche" abbastanza estranee, inserite per forza, obbligato omaggio al buon papà Brecht, nune tutelare della casa."*

E.De Bernardi, *Il Vietnam visto attraverso l'America*, 23-III-73, *"Lunari ha inteso raccontare in chiave grottesca e beffarda la paradossale autodifesa di un soldato. Il personaggio rivive la propria situazione, ma non è in grado di farlo se non in chiave comica, presentando gli aspetti paradossali della sua esperienza di vita."*

C.Fontana, *Chi c'è dietro il "mostro"*, 23-III-73, *"Il discorso, ideologicamente corretto, viene condotto drammaturgicamente in modo altrettanto chiaro."*

R.De Monticelli, *Un candido sterminatore*, in "Il Corriere della Sera", 23-III-73, *"La chiave dei due tempi è grottesca:vi si vorrebbe esprimere il soprassalto stupito,*

il comico spavento di chi vede crollare i tabù ideologici che gli facevano da sonnifero. La chiave sarebbe giusta solo che si va un po' nel corrivo, nella faciloneria. Un certo compiacimento di battute...distraggono dal centro della questione, danno in una comicità che è piuttosto pittoresca, invece d'essere sdegnata, rovente..."

Il Senatore Fox (1980)

"Il senatore Fox: una commedia al vetriolo sul potere e le sue magagne" in "le Figaro", Paris, 1998.

"L'azione si svolge in Italia, ma non troppo ieri e non troppo in Italia" in "Les Echos", Paris 2004.

"Il senatore Fox: un'opera universale. No, mille scuse: è una commedia tipicamente italiana perché mai da noi, in Francia, un uomo politico potrebbe trovarsi impegolato in loschi affari...sbrighiamoci dunque a ridere prima di dover piangere" in "Avant Scene", Paris, 1999

R.De Monticelli, *Senatore sbranato dal suo Zoo*, in "Corriere della sera", 1-V-1981, *"commedia del genere satirico comico, con finali studiati ad effetto...insomma una commedia costruita secondo i canoni della tradizione, il che oggi costituisce, paradossalmente, quasi una novità. Ben venga dunque una commedia satirica in panni, diciamo così, borghesi: una commedia satirica in colletto e cravatta, dove la satira di Fo è in jeans e maglione. Dialettica: di questo c'è bisogno e non solo nel teatro."*

U.Ronfani, *Che volpe quel senatore Fox – E' un esperto in malgoverno*, in Il Giorno, 23-I-1987, *"Il senatore Fox non è soltanto un fuoco d'artificio da cabaret, esso esprime anche, chiaramente, un'esigenza certo diffusa di pulizia nella cosa pubblica...La satira è elegante... E' zeppo di esempi sul malgoverno con istruzioni per l'uso"*.

G.Prosperi, *Il duro senatore non resiste alla corna*, in "Il Tempo di Roma, 27-IX-1986." *Finalmente ci è dato ascoltare una satira del costume o malcostume politico, una materia di cui tutti si occupano tranne coloro che, per antichissima tradizione, ne sono gli artefici naturali. Spontanei e calorosi gli applausi, soprattutto per il piacere, purtroppo raro, della satira"* "

D.Danzuso, *Lo zoo della politica*, in "La Sicilia", 21-I-1987. *"Commedia crudele, terribilmente vera; magistrale nella scrittura: Lunari investe con straordinaria forza critica un modo di vivere del politico in genere e dei clan che attorno a lui si formano, tentando una riflessione tout court dell'essere politicante e del trovarsi invischiato in un cinico meccanismo dal quale è assolutamente impossibile uscire."*

E.Ferri, *La storia del senatore Fox, tanto vera da riderci su*, in "Il Corriere d'Informazione", 25-V-1981, *"Serata di grandi risate, anche se con fondo molto amaro e raggelante finale. Autore intelligente e saporito, Lunari presenta questa volta una satira politica: ambiente tra i più volgari, che egli tratta senza alcun riguardo e senza tuttavia cadere nella volgarità. Quella del senatore Fox è una vicenda che ci riguarda da vicino."*

O.Bertani, *Ma la satira è altra cosa*, in "L'Avvenire", 1-V-81. *"Ma in sede di critica teatrale annotiamo l'inesistenza del protagonista come figura psicologicamente approfondita, non bastando il dipingerlo uno nella parola (difensore morale, ecc.) e altro nei fatti a dare spessore e autenticità a un carattere: Il mondo politico e clericale che gravita attorno a lui, infine, è talmente "fatto" e brutalmente ovvio nei comportamenti –anzi talmente inverosimile– che neppure artigianalmente esso consiste....La farsa vince e fa dimenticare le improbabilità del copione."*

G.Geron, *Miriam Crotti irresistibile in un'allegria novità di Lunari*, in "il Giornale", 1-V-81.

M.G.Gregori, *Visita in casa dc: odore di petrolio e pure di peccato.*, in "l'Unità" 1-V-81.

G.Grieco, *Così ride Lunari di questa Italia*, in "Gente" 12-VI-81.

U.Volli, *Quel vecchio volpone lo conosciamo bene*, in "la Repubblica", 30-IX-1981.

R.Di Giammarco, *Tartufesco il senatore!*, in "la Repubblica", 27-IX-1986.

A.Savioli, *Quel Volpone così serio così scontato*, in "l'Unità" 28-IX-1986.

G.De chiara, *Commedia sul filo della pochade di scena al Teatro Quirino*, in "l'Avanti" 28-IX- 1986.

G.Rizza, *Un senatore Fox molto gattopardo e poco macchietta*, in "Paese Sera" 27-XII-86.

P.Lucchesini, *Ma cosa fa quel senatore – Montagnani: un Volpone lottizzato*, in "La Nazione" 27-XII-86.

n.n., *Ecco la satira politica, attuale ma non troppo*, in "Gazzetta del Sud", 10-I-1987.

D.Rigotti, *Un senatore sul Boulevard*, in "l'Avvenire", 21-II-87.

M.Poli, *Una volpe a caccia di potere*, in "il Giornale", 19-II-87.

R.Palazzi, *Con la frusta sui politici*, in "il Corriere della Sera", 6_III-1987.

La stagione del garofano (1987)

G.Prosperi, *Per dare coraggio al Presidente socialista*, in "Il Tempo", 12-III-1987.

"Lunari ha il merito di tentare un teatro satirico, fustigatore del malcostume e, in particolare, di quel supremo malcostume che è il malcostume politico... Egli è forse il solo a prendere gusto (condizione essenziale è il piacere della satira) nel cimentarsi a buon livello con un teatro che fustiga, ridendo, i costumi...Il solo appunto che so fare a questa commedia è di non aver sfruttato con compatta coerenza l'idea che la sostiene: si fa il bene solo se incalzati dalla morte; un alto modo di sopravvivere."

M.Boggio, *Un "pastiche" sul tempo dei garofani e sulle riforme*, in "L'Avanti", 12-III-1987. "Se i momenti di satira sono visualizzati in forme oniriche, con balletti di clowns sciattoni in costumi tricolori o con sparatorie di gangsters da notti di San Valentino, sono le scene costruite addirittura con finezza psicologica e con malinconica ricerca di un eden perduto, a indirizzare la pièce verso qualcosa di più frizzante di un pamphlet...Passato il primo momento di divertito coinvolgimento del pubblico nel gioco delle possibili identificazioni, i personaggi – soprattutto quello del protagonista- si arricchiscono in metafora assumendo spessore drammaturgico."

R.Di Giammarco, in "la Repubblica", 13-III-1987. "...ritratto di un leader socialista che, presago di una breve contingenza, comincia un repulisti, una sorta di purga robesperriana...Gli alleati non tarderanno a disfarsene, mettendo in qualche modo a tacere l'utopia scomoda...Non guastava e non guasta il primo piano di un papato laico precario e, allora, giungono a disturbare i sogni in technicolor del primo ministro socialista, quei due intermezzi pagliacceschi col pentapartito in picnic su una carrozzeria tricolore da sfascio, o, più tardi, quel mafioso giurì di compari buttafuori (quando il boss incaricato minaccia una nuova strategia). Né Lunari né il regista hanno evitato il colore abbastanza facile della satira, della clownerie." "C'è però l'intento di guardare da vicino l'antico amico, quello del liceo, e contargli le bucce a Palazzo Chigi, violentandolo con un'ipotesi forte, del tutto arbitraria, dolorosa...Il paradosso di un uomo di potere che dopo molti

scrupoli decide di non scendere più a patti coi compromessi costituisce un briciolo di amara verità..."

A.Savioli, in "l'Unità", 12-III-1987. *"La favola della -presidenza del consiglio socialista- raccontata da Lunari si distacca alquanto dalla realtà che ci è stata sotto gli occhi sino ad appena ieri...Se di metafora s'ha da parlare, allora bisogna dire che una sua decodificazione, certo rozza e faziosa, ci condurrebbe ad aberranti conclusioni. Del genere: solo a minacciarlo di morte quel Presidente farebbe, o almeno direbbe, quel che è giusto...la commedia svela una simpatia di fondo dell'autore per il personaggio, paragonato, da principio, al Lopachin del Giardino dei ciliegi cechoviano. Alla prima festoso successo"*

Sogni proibiti di una fanciulla in fiore (1988)

M.Poli, *Un autore da palcoscenico*, in "il Giornale", 6-III-1988. *"Mestiere difficile, nel nostro paese, quello del drammaturgo. Difficile farsi rappresentare, difficile farsi pubblicare...Esistono felici eccezioni, che tristemente confermano la regola. Quattro commedie rappresentate in tre stagioni teatrali è un record assoluto: detentore di questo primato è Luigi Lunari...In bilico tra sogno e fantasia, tra realtà e immaginario, la commedia si presenta come una ironica e giocosa divagazione sul tema della famosa fiaba...Lunari suggerisce: "Nel film che Jean Cocteau ha tratto dalla fiaba, nel '44, c'è un dettaglio illuminante: quando la Bestia si trasforma in Principe egli chiede a Bella -Sei contenta?- e lei risponde -Vedrò di abituarci-. La mia protagonista risolve le sue adolescenziali contraddizioni nascenti dall'orrore e dalla attrazione per il sesso."*

G.Spinato, *L'innocenza dell'istinto*, in "la Repubblica", 7-III-'88. *"Per Lunari la fiaba -serve a superare nell'individuo un originario orrore per il sesso e dirottare verso il partner l'attrazione esercitata dal genitore del sesso opposto". E a supporto della propria rielaborazione cita Bruno Bettelheim e Marie Luise Von Franz, "voci" che rimandano rispettivamente alla scuola freudiana e a quella junghiana-*

G.Manin, *E finalmente la Bella e la Bestia vissero insieme felici e contenti*, in "il Corriere della Sera", 8-III-1987, *"...a riprendere lo stesso spunto (di Cocteau) è Luigi Lunari che, tenendo d'occhio da un lato la fiaba, dall'altra tutte le interpretazioni che ne sono state fatte da studiosi e psicanalisti, ha scritto la sua versione teatrale. " "Nell'elegante scena fissa, quei dialoghi tra capofamiglia, figlie e generi, gli stessi pudibondi incontri tra Bella e il fidanzato sono di un evidente stile manieristico, ma anche di molto buongusto e spesso francamente divertenti. Le quattro "riprese" della favola, invece, sotto mutate spoglie, riescono un tantino più didattiche, anche se vi si avverte sotto il velo di un'amabile ironia, l'impegno vero di Lunari di affrontare modernamente la dialettica libertà-costrizioni sessuali."*

R.Palazzi, *Sogni audaci d'una ragazza*, in "Corriere della sera", 13-III-1978. *"Un giorno del 1901, all'indomani della morte della regina Vittoria e alla vigilia delle scoperte con cui Freud amplierà le frontiere della conoscenza dell'uomo. Un salotto inglese ancora calato nell'atmosfera del secolo precedente...Sembrerebbe l'inizio di una commedia di George Bernard Shaw, e invece è il nuovo testo di un autore italiano...Autore spesso oscillante tra frequentazioni impegnative e tentazioni farsesche di impatto sin troppo facile, Lunari stavolta si è concesso il lusso di una commedia dagli intenti piuttosto sottili, che, partendo da uno sviluppo drammaturgico delle riflessioni di Bettelheim sulle favole infantili, si snoda come un ironico percorso freudiano attraverso le incognite delle fantasie edipiche e i vantaggi di un loro definitivo superamento nell'accettazione delle componenti oscure dell'istinto. Muovendosi tra l'exasperazione dei luoghi comuni fiabeschi e il divertito omaggio allo stile compassato del linguaggio vittoriano,*

l'autore milanese rischia tuttavia nell'occasione di sfiorare l'eccesso opposto, proponendo un divertissement piuttosto fragile e ripetitivo, non si sa quanto dotato di specifica autonomia teatrale, in cui l'intento dimostrativo sembra prevalere sulla fresca immediatezza dell'invenzione scenica."

C.M.Pensa, *In allegria col dottor Freud*, in "Oggi", 18-III-1987. "Lunari innesta con estrosa ironia la sua lettura psicanalitica della famosa fiaba...La Bella e la Bestia non è un trattato di psicanalisi, ma una commedia: gustosa, garbata, divertente. Le pudiche ritrosie di Bella velano le sue intrusioni sessuali coltivate in una inconscia attrazione per il padre, e finiscono col trasfigurare il maschio –ossia l'infreddolito e amorfo tenente Fairchild- in un mostro, una Bestia dal fascino irresistibile. Così, se immagina in se stessa la Licia del "Quo vadis?", vuol dire che Fairchild sarà Nerone; lei Carlotta Corday e lui Robespierre; lei l'inglesina in Arabia e lui il Sultano che la vuole nel suo harem...E che alla fine la Bestia si riveli Principe Azzurro, nessuno può dubitare: tanto meno la Bella. Appagata...Un successo che, se la novità fosse straniera e non italiana, i soliti critici definirebbero un trionfo."

R.Tomasino, *La Bestia addomesticata*, in "Giornale di Sicilia", 23-IV-1988."...ci vorrebbe un musical hollywoodiano per poter tradurre in immagini lo straripante, cangiante testo di Lunari e anche quel suo sapore di fiaba...Freud, grazie a Bettelheim-Lunari, ha ritrovato le gioie della famiglia."

P.A.Paganini, *Anche la Bestia, con l'amore, diventa bella*, in "La Notte", 9-III-1987. "...la celebre fiaba rivisitata alla luce di un'ironica interpretazione psicanalitica. Il succo freudiano della storia (ch'è poi la morale ultima del genere umano) è che dal complesso di Edipo si esce soltanto se si accetta e si ama la propria bestialità (leggasi sessualità).

M.G.Gregori, *Caro mostro, in fondo ti amo*, in "l'Unità", 12-III-1988. "L'idea di Lunari è quella di rileggere la fiaba alla luce di tante riflessioni di psicoanalisti freudiani e junghiani attorno al mondo infantile di cui il racconto è, appunto, un perno educativo fondamentale... Lunari decodifica il messaggio, lo rende evidente, e lo ambienta nell'Inghilterra del 1901...Alla fine, però tutto rientra nei binari: anche senza il mostro, ma con il legittimo consorte, il sesso può avere il suo bello, eppure è facile pensare che anche nel legittimo talamo coniugale Bella porterà le sue fantasie."

O.Bertani, *La lezione di "Bella"*, in "l'Avvenire", 12-III-1988. "Luigi Lunari è, in primo luogo, drammaturgo; uno scrittore di commedie provocatorie, satiriche, scomode insomma, capace di farci capire che, sotto (anche negli eccessi) egli è un moralista. Questa volta è salito addirittura in cattedra per farci una lezione animata sulla fiaba alla luce della interpretazioni psicanalitiche. La lezione è naturalmente tutta in chiave divertita e ironica...Il gioco comico, gustosamente, si raccoglie nelle scene di realtà britannica, e continua con l'adozione di un linguaggio melodrammatico e parodistico a dovere, negli episodi sognati...La commedia è arguta e maliziosa, con un secondo tempo migliore del primo grazie al movimento interiore dei due personaggi principali."

G.Geron, *Sogni proibiti della fanciulla vittoriana turbata e attratta dal Principe azzurro*, in "il Giornale", 10-III-1988. "Nella più matura e deliziosa pièce della sua ormai venticinquennale attività drammaturgia, Lunari muove dalla reinterpretazione diciamo così freudiana della celeberrima favola per un capriccioso itinerario nei territori inesplorati del sesso. Il suo linguaggio è latamente illuministico, senza concessioni al morboso, ma anche senza ritegni pseudo moralistici, l'intento didascalico-dimostrativo accortamente mascherato dietro il paravento di una maliziosa datazione inglese, primissimo novecento. La felicità inventiva dell'autore non sta tanto nel corporizzare i sogni morbosi di Bella, quanto nel condurre la danza visionaria con un sottofondo di ironia che fa scoperto sfoggio di battute prese a prestito da Shakespeare, Goldoni, Brecht, ribaltando in divertimento le motivazioni scientifiche."

U.Ronfani, *Bella si sposa sognando la Bestia*, in "il Giorno" 13-III-1988. "Il prolifico Lunari mi fa pensare a un Sacha Guitry di questa prima e assai imperfetta Repubblica Italiana. Come l'autore di *Le Veiller de nuit* Lunari maneggia bonariamente la satira e il grottesco per castigare ridendo mores. Uno degli ultimi grotteschi cinematografici di Sacha, *Si Versailles m'était conté* ch'era una satirica carrellata storica sui reali di Francia. Lunari caricatura invece l'Inghilterra post-vittoriana. In una dotta prefazione (ma guardate come ride sotto i baffi), Lunari parla della sua eroina, Bella Anderson, risalendo al complesso di Edipo, citando Freud e rifacendosi alla teoria della fiaba del Bettelheim. Sulla partitura fiabesca di Cocteau, introduce dunque il contrappunto della psicanalisi."

U.Volli, *Il mostro ha bisogno d'amore*, in "la Repubblica", 16-III-1988. "Il testo è garbato, intelligente, a tratti spiritoso e chiaramente molto leggero e privo di ogni ambizione contenutistica, buono a far sentire dei "frissons" intellettuali e trasgressivi a una platea molto tradizionale."

G.Grieco, *Ha paura di amare ma il principe la convince*, in "Gente" 31-III-1988. "Nel nostro secolo, complice la psicanalisi, i sentimenti hanno ceduto il posto al sesso, per cui è diventato di moda un po' a tutti i livelli l'educazione sessuale. Ed ecco che, batti e ribatti, era in un certo senso fatale che la cosa finisse in commedia. Questo spettacolo è la versione in chiave psicanalitica, della famosa favola omonima. L'autore spinge ancora più avanti il "sospetto" di Cocteau, anche se non arriva a identificare completamente la Bestia con l'attrazione sessuale. E questo è forse il suo limite, che poi è il limite dello spettacolo, che oscilla indeciso tra puro divertimento e sofisticata trasgressione."

R.Cuneo, *Ho dato un calcio femminista al principe azzurro di Freud*, in *Amica*, 18-IV-1988. "Lunari, parlando del testo, tende a minimizzare; quando gli si chiede se non crede di essere stato un po' ambizioso nella vastità dei temi e delle citazioni dotte."Ma no! E' solo un divertissement letterario. Ci sono battute un po' troppo colte che il regista Puggelli ha pensato bene di tagliare, ma il resto scorre via facilmente. Come deve essere un testo teatrale che si consuma lì al momento. Diciamo che è la satira dell'ovvio" Lunari si diverte a minimizzare. E forse è civetteria anche quella che gli fa dire a proposito dei motivi che lo hanno spinto a riscrivere la fiaba: "Non programmo mai le mie commedie al di là di due filoni: la satira politica e la donna."

G.Valdini, *Bella, la vera bestia sei tu*, in "L'Ora di Palermo", 23-IV-1988, "Questo nuovo testo di Lunari, autore di moderna sensibilità, prende spunto da un film di Cocteau e da un saggio di Bettelheim, per uno spettacolo che vorrebbe essere divertito, sdrammatizzante, ed educativo...Se il testo ha una scrittura scorrevole e movimentata, il tema ha il sapore di psicanalisi per scuole elementari: riduttivo e risaputo, si scioglie come una caramella abbondantemente masticata."

D.Danzuso, *La Bestia dallo Psicanalista*, in "La Sicilia", 4-V-1988. "Lunari, drammaturgo sottile, abile e spesso arioso, non è nuovo a rivisitazione di testi altrui - celebri e celebrati, o non- ma il suo immergersi nella favola da una parte e nell'interpretazione psicanalitica di essa dall'altra, è, in certo modo, tratto di originalità che non prescinde certo dal gusto della ricerca."

D.R., *La Bella e la Bestia*, in "Rivista del cinematografo", n.5, Maggio 1988. "Commedia satirica che all'antica fiaba si ispira, ma anche al celebre film di Jean Cocteau, appunto la Bella e la Bestia. Si ispira ma ne rovescia in parte il contenuto; o meglio, la rivisita alla luce di un'ironica interpretazione psicanalitica. Non è scabrosa sulla ribalta anche per via di una scrittura soft, mai volgare, di questo processo arriva solo un'allegria versione che non mette in imbarazzo lo spettatore...Arguta e maliziosa come tutte le opere in cui si fa esercizio di satira, anche se soffre qua e là di qualche momento ripetitivo e di qualche caduta per troppo intento dimostrativo...divertissement superficiale ma non troppo."

***Tre sull'altalena* (1989)**

M.P.Cavallazzi, *Sull'altalena del Bar Sport oggi si parla di filosofia*, in "l'Unità", 10-VII-'90. "Nonostante il titolo, che riecheggia il nome di una commedia nota per scavalcare con un piccolo inganno la diffidenza del pubblico italiano per le novità teatrali, in scena non c'è nessuna altalena. Ci sono invece tre individui, a cui alla fine si aggiunge un quarto, che si ritrovano a parlare di grandi temi e massimi sistemi a livello di Bar Sport"

P.A.Paganini, *L'anticamera dell'aldilà*, in "La Notte", 11-VII-'90. "Timori, paure, angosce, in un'altalena di speranze e di disperazioni, in un ilare e scoppiettante grottesco di esilaranti affabulazioni, qua sfiorando il Vico, la Schopenhauer, ora Cartesio, più in là Voltaire o la Bibbia, mescolati in un allegro e scatenato divertissement esistenzial-filosofico."

U.Ronfani, *Riaspettando Godot*, in "il Giorno", 17 VII-'90. "La commedia scorre via senza tempi morti. E sprizza una vis comica che ha sollecitato, anche a scena aperta, gli applausi del folto pubblico."

M.Poli, *L'assurdo destino di un professore, un commendatore e un capitano*, in "Corriere della Sera", 18-VII-'90, "Il foltissimo e divertito pubblico si è sciolto alla fine dello spettacolo, in lunghi e trionfali applausi."

C.M.Pensa, *E finalmente arriva la donna delle pulizie*, in "Famiglia Cristiana" n.32, 8-VII-'90. "Mettiamoci Sartre e Beckett e Kafka, magari anche Feydeau per via di quelle porte che s'aprono e si chiudono, e perfino il ricordo di una certa scena in una commedia di Armando Curcio interpretata dai De Filippo ("Chi ti dice che sia una fortuna? E chi ti dice che sia una disgrazia?..."). Mettiamoci quel che volete, ma Lunari gioca tutte carte sue, lasciando sullo scivolo di una incalzante comicità larghi spazi a un impegno carico di significati morali."

S.Garassini, *Ho scoperto un nuovo commediografo: il caso*, in "il Giorno", 16-X-'90. "Dal desiderio di non parlare di nulla è nato così paradossalmente, un testo che affronta il più drammatico e impegnativo degli argomenti, cioè l'atteggiamento dell'uomo di fronte alla morte. Il tutto però trattato con una giusta dose di ironico distacco."

G.Geron, *In scena a Milano gli equivoci di Lunari*, in "il Giornale", 19-x-1990. "Sotto la vernice fresca della commedia brillante con pennellate aggiuntive di momenti scopertamente farseschi, l'ultimogenita pièce del drammaturgo e critico milanese lascia presto apparire ambizioni ben più alte, dibattendo il tema dell'attesa della morte, esasperato sul versante del grottesco o addirittura dell'assurdo."..."I tre personaggi di Lunari simboleggiano...il potere economico, la sapienza filosofico-razionale, e la forza delle armi."

M.G.Gregori, *Tre dentro il bunker con l'angelo della morte*, in "l'Unità", 20-X-'90. "Il grande tema dell'attesa della morte, dello spazio chiuso senza sbocchi, trasparente metafora che ossessiona la nostra vita, guardato però con ironia e con la voglia di ridere "nero": è questo il perno attorno al quale ruota il nuovo testo di Lunari."

N.n., *Tre sull'altalena*, in Letture anno 45, quaderno 471, novembre 1990, "Ma nessuno può sostanziale, se non con ipotesi o impressioni personali, la sensazione di aver vissuto in un'atmosfera di surrealismo raffinato, nella quale la ragione a fatica domina gli attacchi dell'irrazionale."..."Si respira un clima di ansia e di minaccia tra le pareti della stanza, e la sensazione che il tempo si sia in qualche modo fermato è vinta dal lucernario dal quale si intravedono nuvole in moto perenne. I personaggi dunque vivono e l'umorismo che ne contrasta i contorni aiuta a lenire la tensione nella quale lo spettacolo è immerso. Del resto tutti i suoi elementi paiono ben disposti: il realismo delle scene, i toni discorsivi misurati, le venature di umorismo che contribuiscono al drammatico gioco dei contrasti"

O.Guerrieri, *Sorrisi metafisici chiusi in una stanza*, in "La Stampa", 30-XII-'90. "Direi che la parte meno felice della commedia è il titolo, che riecheggia un

lavoro di successo dell'americano William Gibson ("Due sull'altalena"); per il resto è un godibilissimo e abile vaudeville metafisico nel quale Lunari proietta le paure, le attese e l'assurdo di una umanità minacciata da disastri ecologici, incapace di coesistere, terrorizzata dalla morte. "...Affidata a un dialogo serrato, sostenuta da paradossi, da equivoci, da sarcasmi caustici, la commedia sfrutta benissimo la tecnica e i contrattempi del vaudeville, senza però evitare continui sconfinamenti nel teatro dell'assurdo, in una stupefazione metafisica che oscilla tra Kafka e Ionesco. Il tono tuttavia è di scatenato divertimento."

M.Cristina Vilardo, *L'ho fatto per sfida*, in "il Piccolo", 7-I-91. "Lunari precisa: -il merito della mia commedia, sempre con un minimo di distacco ironico, potrebbe essere quello di aver portato nel realismo quotidiano una certa tematica che fino ad ora è stata espressa a alto livello di simbologia teatrale. A me piacerebbe che di questa commedia si dicesse che è una volgarizzazione, nel senso più nobile della parola, di Beckett.-"

G.Caponetto, *Sospesi sull'altalena tra fisico e metafisico*, in "La Sicilia", 10-II-'90. "Per questa commedia che sospende sull'altalena della vita e della morte, del fisico e del metafisico, ma anche del comico e del surreale, tre uomini intrappolati in un non luogo inquietante si sono fatti molti rimandi: da Sartre di A porte chiuse a Beckett di Aspettando Godot, e verrebbe da aggiungere Kafka: ma solo strutturalmente per il meccanismo del "come se", per cui le cose sono come sono, eppure appaiono come se fossero altro."

S.C., *Tre sull'altalena*, in "il Meridiano", 10-I-91. "...e chi è quella presenza femminile, camuffata da donna della pulizie, che porta un barlume di speranza presto soffocato dall'amara consapevolezza finale? Tre sull'altalena è un divertimento intelligente, un po' alla Woody Allen, sulla condizione umana: Un gioco sofisticato pieno di citazioni che i nostri amici usano per lo più a sproposito. Si ride con intelligenza e si segue con partecipazione."

G.Polacco, *In Tre sull'altalena, tra equivoci e humour nero*, in il Piccolo di Trieste, 5-I-'90. "Lunari sembra spassarsela un mondo nel campo dell'humour nero, parodiando con accenti assurdi e irreali, temi che sfiorano per qualche secondo, a tratti, i poli centrali dell'esistenza e del pensiero umani; ma il tema più confacente, si capisce, gli riesce con quello della barzelletta, dell'invenzione stralunata, come nei momenti migliori dello spettacolo: il frigobar che è provvisto di ogni cosa, dalla cioccolata calda alla radiolina portatile, dalle barzellette "brameriane" alla parodia della vecchia canzone -Fin che la barca va- scherzosamente modulata su una fasulla parabola evangelica."

G.Prosperi, *Evasione a tre, tutti prigionieri*, in "il Tempo", 22-I-'92. "La fuga da se stessi si trasforma nell'esperienza che da se stessi si evade solo con la morte. E' inutile cercare parentele a questa commedia: gli autori dell'assurdo sono tutti imparentati tra loro: dall'inferno sociale di Sartre ai malesseri di Pinter, l'umanità di oggi si sente prigioniera: di che cosa? Di se stessa? Della sua immanenza? Di strutture umane senza sbocchi?"

M.Galluzzo, *Nell'anticamera del mistero*, in "il Popolo", 21-I-92. "Tutto troppo inverosimile, tant'è che i tre si convincono di essere in un limbo, in una sorta di anticamera della morte. Qui in un labirinto di comicità che, con grande stile, riesce ad evocare le tematiche più drammatiche del nostro tempo, ognuno con la propria struttura caratteriale e con la propria formazione esistenziale attende, irrequieto, il verdetto divino. Ma sarà veramente la donna delle pulizie, la Madonna proletaria, che verrà a giudicarli?"

L.Tibo, *Incontro col destino in un'anticamera tra segreti ed enigmi*, in "il Messaggero", 16-I-92. "Ed è proprio il suggerimento del granello di straordinarietà, che può racchiudersi nella più quotidiana delle circostanze, il propulsore della commedia di Lunari, sempre in bilico tra l'accento a significati simbolici e il divertimento comico, spremuto senza risparmi."

Mar, *Un'altalena tra qui e l'altro mondo*, in "Corriere del Ticino" 7-II-'92. "E' un testo apparentemente facile che tratta temi profondi senza darlo a vedere, senza intimorire lo spettatore. Però porta alla superficie proprio quei sotterranei dubbi metafisici che l'uomo tenta di scacciare e si irrita se se li vede sbattere in faccia con drammaticità in uno spettacolo. Lunari passeggia nei territori dell'assurdo e ci mette un po' tutto il repertorio più inquietante possibile: da Kafka a Beckett, da Buzzati a Ionesco, ma lo fa senza parere, sornione e divertito."

N.n., *C'è molto da ridere ma anche da pensare*, in "GdP" 7-II-92. "La commedia rifà il verso ad analoghe situazioni che si ritrovano lungo l'intero percorso teatrale, in particolare a quella commedia leggera che pretende di pattinare tranquillamente su tutto senza lasciare segni; quindi sulle figure di una borghesia un po' svampita, sul prender la vita un po' alla leggera come se fosse un romanzetto d'appendice. E non si creda che sia questo un atteggiamento datato; non si esaurisce nelle atmosfere della "belle époque", ma lo si ritrova quanto mai moderno nella cronaca di tutti i giorni laddove la vita vien vissuta come fosse uno spettacolo di varietà.

G.Raboni, *E il padreterno può attendere*, In "Corriere della Sera", 7-IV-'94. "La commedia viene ora riproposta al "Carcano" in un'edizione "di lusso". E' un successo del tutto eccezionale per una novità di autore italiano, ma tutt'altro che difficile da spiegare, se si consideri che il testo assomma in sé le caratteristiche della commedia brillante, con situazioni e battute (e persino barzellette) di effetto immediato e sicuro, e quelle di una emblematicità e -profondità- alla portata di tutti. Voglio dire che chiunque, dopo aver passato due ore di facile e spensierato svago, può tornarsene a casa con l'appagante sensazione di aver assistito, con il prezzo di un solo biglietto, anche a una commedia filosofica. Poco importa che tutto sia strettamente risaputo e di seconda mano, e che l'intero manufatto appaia come una sorta di frullato di avanzi o ritagli di modernità grande e piccola, da Beckett a Buzzati, da Bunuel a Campanile, da Pirandello a Sartre".

M.Veladiano, *Tre reclusi in una casa*, in "Il Giornale di Vicenza", 7-XII-'94. "La situazione Kafkiana dell'avvio si trasformerà in un pretesto malandrino per portare allo scoperto il diverso modo di atteggiarsi dei tre protagonisti di fronte alla morte."

F.Cappa, *Risate con Pambieri e Beruschi*. "Lunari è riuscito a ricomporre in un semplice puzzle alcuni elementi fondamentali dei "classici" del teatro." ... "I tre personaggi rimandano agli archetipi della commedia dell'arte, ma l'atmosfera di attesa in cui sono immersi richiama anche il teatro dell'assurdo di Ionesco, mentre il ritmo vorticoso del primo tempo ha la vivacità del teatro del boulevard. Le battute scorrono con grande linearità da una situazione all'altra e gravitano con precisione attorno ad un unico tema: la morte che non incombe, ma rappresenta la più comoda maniera per definire l'inquietante avventura dei protagonisti."

U.Volli, *Una notte in attesa della fine*. in "La Repubblica", 7-IV-'94, "La commedia non è solo una macchina molto ben congegnata, ma costituisce anche una parodia molto felice del teatro reclusorio-metafisico che ha dominato mezz'Europa negli scorsi decenni: da Sartre a Pinter per intenderci, passando per Ionesco. Le battute, gli argomenti, le metafore sceniche impiegate da Lunari costituiscono una sorta di inventario del bagaglio mentale della drammaturgia contemporanea, o almeno di una certa sua versione: la situazione oltremondana, la confessione, la reciproca intolleranza, la sospensione del tempo, l'emergere del vero carattere dei reclusi, la ripetitività delle situazioni... Tutto congiura ad un risultato che insieme è illusionistico e satirico, e che proprio per questa ragione risulta gradevole e intelligente, anche quando è, e vuole apparire, scontato

Mar, *In attesa del giudizio*, in "Corriere del Ticino", 20-IV-'94. "L'autore, principalmente, sembra fare il verso al teatro moderno di Beckett (l'attesa), di Pinter (la claustrofobia), di Ionesco (l'assurdità che nasce da comportamenti

abituale) ma contemporaneamente rispetta altri luoghi canonici del teatro classico (l'unità di tempo, di luogo e di azione) e –in qualche modo– della commedia dell'arte (le maschere, personaggi che in se racchiudono un carattere un tipo"...*"Diverse possibili morali della favola: dalla logica pirandelliana del Così è se vi pare e del credere ciò che si vuole credere, al surrealismo, agli scherzi giocati dalla cattiva coscienza, all'eterna illusione del palcoscenico."*

M. Camponovo, *Ritorna Tre sull'altalena un assurdo a misura di risata*, In "GdP", 20-iv-'94. *"Lunari è una vecchia volpe del mestiere, con una capacità notevole di costruire dialoghi, attraverso un veloce, ben ritmato, percorso a slalom, tra battute, motti di spirito, equivoci linguistici, doppi sensi, ovvi e meno ovvi, ma che riescono sempre a provocare la risata. La pièce s'apparenta ad un clima dell'assurdo che fa pensare più a Buzzati che a Jonesco, consistendo nel seminare di paradossi e imprevedibili sviluppi una situazione di partenza banale, d'ordinaria quotidianità, in modo da sovvertire la consuetudine delle cose, le granitiche certezze individuali..."**"L'altalena dell'equivoco è inarrestabile, supportata dall'ambiguità stessa dei luoghi comuni, dalle frasi proverbiali."*

Incontro ravvicinato di tipo estremo (1995)

"L'Arena di Verona", 3-XII- 1995, *"Tra Beckett e Pirandello. Lo spunto, trafugato ad Antonelli si veste, nella commedia dell'autore milanese, di vesti assai diverse soprattutto per le pretese sentimentali di cui si ammanta. Pretese che appaiono giustificate in uno spettacolo che funziona, tutto giocato com'è tra il paradosso e un senso di lieve malinconia."*

"Il Giornale", 19-X-1995 *"Come nella favola visionaria di Antonelli anche nei due tempi di Lunari, l'intento di Michele è quello di cambiare il corso degli eventi. Il ricalco tematico del lontano apologo si arresta qui, giacché Lunari ben altrimenti sviluppa non tanto la successione degli eventi, quanto le concatenazioni logiche, utilizzando un ben diverso tessuto linguistico. Come nella fortunata Tre sull'altalena anche in quest'altra sua pièce, Lunari affronta il tema della morte opponendo all'ineluttabilità della storia un impianto dialogico in cui convergono aforismi, divagazioni filosofiche, persino battute prese a prestito dal prediletto Shakespeare."*

"Famiglia Cristiana", Ottobre 1995. *"Molto più semplice, più divertente e, al tempo stesso, drammaticamente intensa di quanto si riesca a raccontarla"*

Nel nome del padre (1996)

M. Poli, *Le vite di due giovani in un limbo di dolore*, in Corriere della Sera, 1-II-'97.

"I personaggi di Lunari ancora una volta si trovano in una situazione oltre la vita. Cosa hanno in comune? Due vite di segregazione, due dolori simili. Drammaturgicamente sono chiusi in monologhi paralleli, i loro rapporti sono artificiosi e solo funzionali al proseguimento della narrazione della vita di ciascuno. Cosicché non risulta chiaramente espresso che cosa le loro vicende, così meccanicamente intrecciate, vogliano raccontare. Che le ambizioni dei padri ricadono sui figli?"

M. Poli, *Nel nome del padre. Confuso messaggio in un racconto del dolore*, In "Corriere della Sera", 8/11/'99. *"E' difficile cogliere cosa –Nel nome del padre–, scritta con la consueta abilità dal Lunari, voglia raccontare al di là della similitudine dei due dolori."*

A. Paolini, *Il figlio di Togliatti la sorella di Kennedy*, in "la Repubblica", 12-I-99. *"Un incontro nella camera dell'Aldilà, un'esistenza a contatto con la follia e due famiglie ingombranti quanto devastatrici. Un percorso retrospettivo per i*

personaggi (realmente vissuti) e un viaggio a ritroso per gli spettatori... Il tormento di Aldo e di Rosemary diventano metafora, un mezzo per raccontare il disagio di un altro momento: quello della caduta del muro di Berlino.”

V.Ottolenghi, *Oltre la morte tra storia e destini individuali*, in “La Gazzetta di Parma”, 30-I-’99. “Un testo ben costruito, come è difficile incontrare nella drammaturgia italiana contemporanea, pur essendo solo due le persone in scena...Il dialogo mantiene sempre viva l’attenzione, svelando via via elementi che guidano l’ascolto, che aiutano a comprendere, ad offrire motivazioni, una suspense misurata per i protagonisti...La storia maggiore si intreccia alla quotidianità...Se in scena prevale la dimensione umana, il bisogno ossessivo di rimuovere, di ricordare, si colgono ugualmente, per frammenti, tra gli squarci della memoria, mondi diversi, l’America e la Russia, ideologie distanti, opposte.”

N.n, in “la Gazzetta di Parma”, 15-XII-’02. “Un serrato dialogo psicanalitico-liberatorio di questi due personaggi che si incontrano in un luogo dell’anima, non ben precisata, quasi una sala d’attesa verso un ipotetico aldilà.”...“Una - commedia sentimentale-, come l’ha definita lo stesso autore, che si svela gradatamente parola dopo parola, in un crescendo emotivo che passa dalla iniziale reticenza dei due protagonisti, a raccontare di se stessi, fino al riconoscimento di un’uguaglianza nel dolore e nell’ideale catarsi finale, che porta finalmente al pettine tutti i nodi, svelando le ombre di un angoscioso passato.”

N.n. C’è attesa per la nuova versione di *Nel nome del padre*, in “La voce di Mantova”, 10-IV-2004. “Ciò che colpisce in queste storie è l’analogia della loro situazione di figli: entrambi sono stati schiacciati dalla personalità e dagli ideali dei rispettivi padri, sono stati entrambi sacrificati sugli altari delle rispettive ambizioni paterne.”

D.Ventrice, *Nel nome del padre mi ha affascinato*, in Gazzetta, 15-II-2005. “Questa volta sono rimasto affascinato. Il testo di Lunari è ottimo, di quelli che ti fanno riflettere, che ti coinvolgono nei suoi fatti storici, proprio quelli che ho vissuto nella mia adolescenza.”

C.Giorgi, *Un amore nel nome del padre*, in “Gazzetta di Mantova”, 4-VI-04. “Lunari scuote, emoziona, e induce lo spettatore a pensare dandogli molto materiale su cui riflettere.”

Em.sa, *Padri importanti e figli scomodi*, in “la Voce di Mantova”, 5-VI-05. “Una sorta di limbo, dai connotati molto domestici, accoglie i due sfortunati personaggi, Aldo e Rosemary, appunto, uniti all’estremo tentativo di sviscerare, una volta per tutte, le sofferenze patite in vita e provocate anche dall’ambizione cieca, mascherata, ora da ideale, nel caso di Togliatti, ora da interesse personale, nel caso di John Kennedy, di padri coi paraocchi. Alla fine i due ci riescono a tirar fuori tutto quello che hanno dentro, compreso il rancore per i genitori insensibili e, a tratti, crudeli.”

Alberto Cattini, in “La gazzetta di Mantova”, 7-VI-2005. Lunari affronta il soggetto su un tono leggero, alimentandolo di risvolti comici, cercando sotto la superficie dell’orrore la più patetica e affettuosa, scopertamente indifesa umanità...”

Stampa estera

In “Der Landbote”, Zürich, 1999. “Il testo è ricco di implicazioni divertenti malgrado il loro tragico significato; quando, per esempio, Rosemary e Aldo discutono su quale dei loro padri è stato più grande e quale merita una maggiore ammirazione... La conclusione è consolante: liberatisi dei loro ricordi, essi sognano addirittura di essere stati una coppia: una semplice, normale coppia, un uomo e una donna come gli altri: quasi una risposta ai sogni di grandezza e ai disumani progetti dei loro padri”

Osamu Komori – in “Cheigiutsu Scincio”, n.4, April 2002. “L’inizio: l’incontro tra una giovane donna molto agitata, e un giovane uomo tranquillo e ponderato. Ciascuno parla la propria lingua (lei forse l’inglese, lui forse l’italiano), non si capiscono e a stento riescono a comunicarsi come di chiamano. Come

pronunciano i loro nomi, la porta da cui sono entrati si chiude con un bang, e le loro lingue diventano il giapponese, come strumento di comunicazione. Un'ottima idea, molto intelligente, paragonabile soltanto alla scena iniziale di "Rosencrantz e Guildenstern sono morti", quando i "testa e croce" tra i due danno sempre lo stesso risultato.

Jun Uchiyama - "Higeki-Kigeki" , "Tragedy-Comedy", n 5, May 2002. *"I due protagonisti sono una donna di nome Rosemary, sorella di John F. Kennedy, e figlia del potentissimo vecchio Kennedy, e Aldo Togliatti, il figlio di un rivoluzionario italiano. Ma queste informazioni vengono date al pubblico a poco a poco, come un indovinello, il che rende sempre più accattivante e interessante la vicenda. Qualcosa li costringe a parlare della loro vita, e così essi scoprono di essere in fondo eguali, ambedue esclusi dalla loro famiglia, anche se l'uno poverissimo e l'altra ricchissima. Un contrasto... che precisa bene il tema voluto dall'autore, e che è quello dei figli schiacciati dalle ambizioni paterne. Alla fine, quando Aldo canta per Rosemary la sola ninna-nanna che mai suo padre gli abbia cantato - una "Internazionale" ridotta in sei ottavi - mi sono sentito profondamente commosso."*

Neil Genzlinger, in " New York Times", 29th November 2003. *"Luigi Lunari mette molta carne al fuoco in questo Nel nome del Padre, ma l'idea che incornicia il tutto è molto semplice: un figlio "imperfetto" può tirar fuori il peggio da un padre, sia che questo padre sia un famoso capitalista o un importante leader comunista.*

Lunari si immagina una sorta di terapeutica zona "post-mortem", e vi colloca due personaggi che pur provenendo da ambienti opposti nella vita reale, si trovano ad avere molto in comune. (...) In questo dramma, spesso molto emozionante, i due sono confluiti in quel limbo con il compito di svuotarsi delle loro esperienze: lui ben disposto a questo, lei più chiusa: ma a poco a poco essi ravvisano molte analogie nella loro vita. Forse il dramma è ingiusto nei riguardi dei padri: ma è difficile sviluppare una qualche simpatia per loro, da come Lunari li dipinge: l'uno che considera la figlia disabile come un ostacolo per la carriera dei suoi figli, l'altro interessato unicamente alla sua causa per il socialismo".

Rosso profondo in Punto di morte (1999)

"Der Landbote", Zurigo, 2001" Nel monologo la morte si mostra con un volto amico. Il monologo presenta molti aspetti, ed il pubblico assume il ruolo di una Corte Suprema, cui il protagonista si rivolge."..."con questo monologo Lunari ha voluto raccontare di quale coraggio un uomo si dimostra capace, quando sa di essere in punto di morte. E' costruito con abilità, anche quando è tutt'altro che semplice; e dimostra tra l'altro che la capacità di compromesso non è sempre una virtù"

"Kultur", Zurigo, 2001. "Un'amara satira politica - la storia di un suicidio non chiarito serve di pretesto a Lunari per un divertente e avvincente regolamento di conti con la storia italiana, da Mussolini in poi."..."Lunari è autore ingegnoso e astuto che dimostra in questa commedia, senza peli sulla lingua, l'influenza mafiosa sui diversi governi italiani"

"Thurgauer Zeitung", 2001. "Il premio Nobel Dario Fo è tra gli ammiratori delle commedie di Luigi Lunari e ne apprezza la vivacità, la verve satirica e la leggerezza strutturale e stilistica, dove niente è scontato e prevedibile. Tutte cose che si ritrovano anche in "Rosso profondo in punto di morte".

Neue Zürcher Zeitung, 2001, "Nelle sue commedie l'autore mette i personaggi (spesso post mortem) di fronte ad un'assurdità della vita di sapore esistenzialistico - à la Jean-Paul Sartre-, o alla riduzione dell'uomo ad un ruolo che gli altri gli impongono -à la Pirandello-. Anche in "Rosso profondo" un uomo politico guarda

a posteriori alla propria carriera (forse assurda) dopo aver lasciato il palcoscenico della vita...”

BIBLIOGRAFIA DI LUIGI LUNARI

1) Lavori teatrali

2) Opere varie

3) Saggistica

a) Teatro Italiano

- 1) introduzione ai testi di Goldoni
- 2) Saggi legati all'attività registica di Giorgio Strehler
- 3) Altri saggi

b) Teatro anglosassone

- 1) Saggi
- 2) Introduzioni, prefazioni, postfazioni

c) Teatro francese

d) Altro teatro

- 1) Teatro tedesco
- 2) Teatro russo
- 3) Altri Teatri nazionali
- 4) Teatro greco

e) Saggistica varia

4) Traduzioni

- 1) Teatro anglosassone
- 2) Teatro francese
- 3) Teatro Tedesco
- 4) Teatro russo
- 5) Traduzioni da altre lingue

5) Opere per la televisione

1) LAVORI TEATRALI

- L. Lunari, *Polissena*, (1952), inedito
- L. Lunari, *Giovanna*, (1952), inedito
- L. Lunari, *Tarantella con un piede solo*, (1958), in "Filmcritica", 1958
- L. Lunari, *La guerra insieme*, (1963), inedito
- L. Lunari, *Gli ingannati* (1963), inedito
- C. Goldoni, *Il teatro comico* (1966) a cura di L. Lunari, inedito
- L. Lunari, *L'incidente* (1967), inedito, (*)
- L. Lunari, *Non so, non ho visto, se c'ero dormivo*, (1963), inedito
- L. Lunari, *Non spingete, scappiamo anche noi*, (1967), inedito
- L. Lunari, *I contrattempi del tenente Calley*, (1973), già *Ma perché proprio a me?*, Bulzoni Editore, Roma 2004, (*)
- L. Lunari, *Il senatore Fox*, (1980), in "Sipario" n°160, 1980, (*)
- L. Lunari, *Storia d'amore*, (1982), inedito, (*)
- L. Lunari, *Pillole, bacchette magiche, e...* "Atto unico (1986). Pubblicato in L.M. Lorenzetti, *Le dipendenze dalla droga*, Ed. Montefeltro, Urbania, 2002.
- L. Lunari, *La stagione del garofano rosso*, (1987), inedito, (*)
- L. Lunari, *La bella e la bestia, poi Sogni proibiti di una fanciulla in fiore*, (1987), in "Hystrio", Anno I n.2/1988, (*)
- L. Lunari, *Tre sull'altalena*, (1990), BUR Teatro, Rizzoli, Milano 1994, (*)
- L. Lunari, *Incontro ravvicinato di tipo estremo*, (1993), (*)
- L. Lunari, *Rosso profondo in punto di morte* (1997), Bulzoni Editore, Roma, 2004, (*)
- L. Lunari, *Nel nome del padre*, (1996) in "Sipario" n° 615, 2000, (*)
- L. Lunari, *La barca di Platone, ovvero somnium platonis* (1998), inedito
- L. Lunari, *Contributi alla storia della letteratura italiana del '300. Due monologhi (uno per lui, uno per lei): "Querela contro quasi ignoto" e "Moglie di Poeti"* (1999), inedito
- L. Lunari, *Amleto ma non troppo (ovvero causa improvvisa indisposizione di Laurence Olivier il ruolo di Amleto sarà interpretato questa sera da altro attore della compagnia (estratto a sorte). (2001), inedito*
- L. Lunari, *Sotto un ponte lungo un fiume*. (2003), Bulzoni Editore, Roma, 2004, inedito, (*)
- L. Lunari, *Il canto del cigno*. (2004), inedito, (*)
- L. Lunari, *Elisabetta e il suo pirata: un epistolario immaginario* (2004). inedito, (*)
- L. Lunari, *Cattivi e cattivissimi nel teatro di Shakespeare*. 2004, inedito
- L. Lunari, *Il quarto uomo poi Tutti gli uomini di Annalisa* (2004), inedito, (*)
- L. Lunari, *Il padre delli santi ovvero i dialoghi del cazzo. Divertissement in forma di rondò* (2005) inedito

(*) Copione reperibile su Internet al sito: www.luigilunari.com

2) OPERE VARIE

- L. Lunari, *Maria di Nazareth*, Milano, Mondadori, 1986.
- L. Lunari, *Piffity Puff*, Pubblicato a puntate sul quotidiano "L'Unità", Roma, 1987
- L. Lunari, *Il maestro e gli altri*, Costa & Nolan, Genova, 1991
- L. Lunari, *Hernan Cortès e la conquista del Messico*, 3 volumi.
 - L. Lunari, *L'oro, la gloria e il sangue*, Rizzoli, Milano, 2000
 - L. Lunari, *Sotto il segno di Montezuma*, Rizzoli, Milano 2000
 - L. Lunari, *Il tramonto di un guerriero*, Rizzoli, Milano 2001..

3) SAGGISTICA

a) TEATRO ITALIANO

1) Introduzioni ai testi di Goldoni

- C. Goldoni, *Arlecchino, servitore di due padroni*, L.Lunari, *L'unica commedia del buon papà Goldoni*, Milano, Rizzoli, 1979.
- C. Goldoni, *La locandiera*, L.Lunari, *Introduzione* Milano, Rizzoli, 1979.
- C. Goldoni, *Il Campiello*, L.Lunari, *Dall'abate Chiari a Giorgio Strehler, (note sulla critica goldoniana)*, Milano, Rizzoli 1975.
- C. Goldoni, *La Bottega del caffè*, L.Lunari, *Gli anni della riforma*, Milano, Rizzoli, 1984.
- C. Goldoni, *La trilogia della villeggiatura*, L.Lunari, *Introduzione*, Milano, Rizzoli, 1978.
- C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, L.Lunari, *Introduzione*, Milano, Rizzoli, 1978.
- C. Goldoni, *Il ventaglio*, L.Lunari *Il Goldoni a Parigi*, Milano, Rizzoli, 1980.
- C. Goldoni, *Memorie e scritti autobiografici*, L.Lunari, *Goldoni di se stesso*, Milano, Rizzoli, 1985,

2) Saggi legati all'attività registica di Giorgio Strehler

- L. Lunari, *Strehler e Le baruffe chiozzotte*, in "Sapere", 1965, n.661.
 - L. Lunari, *Storia di uno stile*, in "Sipario", 1966, n.241.
 - L. Lunari, *Le regie goldoniane di Giorgio Strehler*, in "Studi goldoniani", 1976, quaderno n. 4.
 - L. Lunari, *Giorgio Strehler e la regia lirica*, in *Falstaff di G.Verdi*, Milano ed.La Scala, 1980.
 - L. Lunari, *Strehler e Shakespeare*, in "Falstaff di G.Verdi", Milano ed. La Scala, 1980.
 - L. Lunari, *La tempesta di Shakespeare nell'allestimento teatrale di Strehler*, in "Lingua e Letteratura", 1985, n.3.
- Articoli di stampa diversi su "Piccolo Teatro" e su G. Strehler tra cui:
- L. Lunari, *L'invitato - Il teatro del faraone*, in "Il Giornale", 24-I-89.
 - L. Lunari, *Quel Piccolo è tutta scena, accontenta le vanità di un regista capriccioso*, in "Il Giornale", 28/3/89.
 - L. Lunari, *Lettera aperta: Strehler sei un re senza eredi*, in "Il Giornale", 25-V-92.
 - L. Lunari, *Finale di partita per Strehler*, in "Il Giornale", 15-V-97.
 - L. Lunari, *Un teatro Piccolo piccolo*, in "La Notte", 29-ix-97.

- L. Lunari, *No ai divi, è l'ora della rifondazione*, in "Corriere della Sera", 28-XII-97.

3) Altri saggi

- L.Lunari, *Finzione e realtà (sul teatro di Pirandello)*, in "Sapere", 1964, n.655
- L.Lunari, *Teatro di tutto il mondo, (storia delle collezioni teatrali dal '700 in poi)*, in "Il dramma", 1956, n.239.
- L.Lunari, *Nobili e borghesi nel teatro del '700*, in "Sapere", 1964, n.655.
- L.Lunari, *Storia di un personaggio*, in M.Bontempelli, *Minnie la candida*, Milano, Mondadori, 1981.
- L.Da Ponte, *Tre libretti per Mozart*, L.Lunari, *Lorenzo Da Ponte e i libretti per Mozart*, Milano, Rizzoli, 1990.
- L.Lunari, *Sulle orme del Teatro*, in "Lo Spettacolo", Ed.Siae, Anno LII,n.3, Roma 1992.
- L.Lunari, *Cento trame del teatro Italiano*, Rizzoli, Bur, Milano, 1933.
- Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, L.Lunari, *Luigi Pirandello, una vocazione teatrale*, in Ed. Rizzoli, poi pubblicato in come prefazione in altri volumi dedicati a Pirandello quali *Uno, nessuno, centomila, Il Berretto a Sonagli*, etc., Rizzoli, Bur, Milano, 1993 .
- L.Lunari, *Tre sull'altalena, Postfazione*, Rizzoli, Bur, Milano 1964,
- Luigi Lunari, *Essere o non essere, antologia di monologhi*, in cui Prefazione in forma di dialogo e postfazione in forma di dialogo, Ed. Bompiani, Milano, 1998.
- L.Lunari, *Teatralità di Mina*, in *Mina una forza incantatrice*, a cura di F.Fabbri e L.Pestalozza, Eureris Edizione, Milano, 1998.
- L.Lunari, *Breve storia del teatro*, Fita Veneto per Ergon Edizioni, Vicenza 1999.
- L.Lunari, *Il Teatro Veneto*, Fita Veneto per Ergon Edizioni, Vicenza 2003.

b) TEATRO ANGLOSASSONE

1) Saggi

- Luigi Lunari, *L'Old Vic di Londra*, Bologna, Cappelli, 1959
- Luigi Lunari, *Laurence Olivier*, Bologna, Cappelli, 1959.
- Luigi Lunari, *Il movimento drammatico irlandese*, Bologna, Cappelli, 1960.
- Luigi Lunari, *Henry Irving e il teatro inglese dell'Ottocento*, Bologna, Cappelli, 1962.
- Luigi Lunari, *Il teatro irlandese*, Milano, Nuova Accademia, 1961.
- Luigi Lunari, *Faust nella cultura inglese*, in Progetto Faust (atti del convegno) ed. ETI di Treviso, 1991.

2) Introduzioni, prefazioni, postfazioni

- B.Bean, *L'impiccato di domani e L'ostaggio*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- W.S.Maugham, *Il circolo*, Firenze, Sansoni, 1961.
- S.Delanay, *Sapore di miele*, Firenze, Sansoni, 1962.
- J.M.Synge, *Quel furfante dell'altro mondo*, (The Palyboy of the Western World) in Teatro Irlandese, Roma, Casini, 1965.
- O.Wilde, *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, L.Lunari, *Oscar Wilde e la sua commedia più bella*, Milano, Rizzoli, 1990.

c) TEATRO FRANCESE

- Molière, *Le preziose ridicole*, L.Lunari, *Molière e la farsa*, Milano, Rizzoli, 1983.
- Molière, *Sganarello*, L.Lunari, *Molière dopo le Preziose*, in Milano, Rizzoli, 1980.

- Molière, *La scuola dei mariti*, L.Lunari, *Molière attore*, Milano, Rizzoli, 1985.
- Molière, *La scuola delle mogli*, L.Lunari, *Molière tra la vecchia farsa e la nuova commedia di costume*, Milano, Rizzoli, 1978.
- Molière, *Don Giovanni*, L.Lunari, *L'occasione mancata di Molière*, Milano, Rizzoli, 1980.
- Molière, *Il misantropo*, L.Lunari, *La più ardua commedia di Molière*, Milano, Rizzoli, 1982.
- Molière, *Il Tartufo*, L.Lunari, *Tartufo e i devoti*, Milano, Rizzoli, 1978,
- Molière, *L'avaro*, L.Lunari, *L'avaro di Molière tra teatro e realtà*, Milano, Rizzoli, 1981.
- Molière, *Il borghese gentiluomo*, L.Lunari, *Molière e la commedia balletto*, Milano, Rizzoli, 1983.
- Molière, *Le furberie di Scapino*, L.Lunari, *L'ultima farsa di Molière*, Milano, Rizzoli, 1985.
- Molière, *Le donne sapienti*, L.Lunari, *La grande commedia in versi di Molière*, Milano, Rizzoli, 1988.
- Molière, *Il malato immaginario*, L.Lunari, *L'ultima commedia di Molière*, Milano, Rizzoli, 1976.
- L.Lunari, *Il Cirano di Bergerac: un capolavoro (non autentico)*, in "Lo Spettacolo", ed. SIAE, anno XL, n.314, Roma, 1990, (ora in "Edmond Roastand, Cirano de Bergerac, Rizzoli, Bur, Milano, 2002.

d) ALTRO TEATRO

1) Teatro tedesco

- B.Brecht, *Schweyck nella seconda guerra mondiale*, L. Lunari, *Da Hasek a Brecht*, Torino, Einaudi, 1961.
- B.Brecht, *Schweyck nella seconda guerra mondiale*, L. Lunari, *Da Hasek a Brecht*, completato e ampliato, a cura di L.Lunari e R. Orlando, Bologna, Cappelli, 1963,.
- L. Lunari, *Il Dramma di Galileo nella storia e in Brecht*, in "Sapere", 1963, n.639.
- R.Goering, *Battaglia Navale*, L.Lunari, nota e traduzione, Torino, Einaudi, 1964.
- L. Lunari, *Il realismo nel teatro epico di Bertolt Brecht*, in "Sapere" 1964, n.656.
- Kleist, *Il principe di Homburg*, L.Lunari, *Kleist e il principe di Homburg*, Milano, Rizzoli, 1983.

2) Teatro russo

- A. Cechov, *Zio Vania*, L.Lunari, *Introduzione alla lettura dello zio Vania*, Rizzoli, Bur, Milano, 1997.
- A. Cechov, *Zio Vania*, L.Lunari, *Del tradurre Cechov*, Rizzoli, Bur, Milano, 1997
- A. Cechov, *Il giardino dei ciliegi*, L.Lunari, *Introduzione alla lettura del Giardino dei ciliegi*, Milano, Rizzoli, 1975.
- A. Cechov, *Il giardino dei ciliegi*, L. Lunari, *Lettera ad Anton Pavlovic Cechov*, Milano, Rizzoli, 2. Ed.,1986.
- M.Gorki, *Gli ultimi*, L.Lunari, *Maxim Gorki e gli ultimi*, Milano, Mondadori, 1983.
- L.Lunari, *Il teatro sovietico*, in "Diogene", 1962.
- A. Cechov, *Zio Vania*, L. Lunari, *Introduzione alla lettura di "Zio Vania"*, Milano, Rizzoli, 1991.

3) Altri teatri nazionali

- L.Lunari, *Il teatro e la narrativa di Almeida Garrett*, in "Il Dramma", 1958, n.256.

- L.Lunari, "L'opera di Jacinto Benavente", in "Il Dramma", 1958, n.262.
- L.Lunari, *Esiste sempre una Andorra in qualche parte del mondo*, in "Teatro nuovo", 1962, n.8.
- L.Lunari, *In Olanda il teatro come da noi*, in "Il Dramma", 1962, n.309.
- L.Lunari, *Le pubblicazioni teatrali in Polonia*, in "Filmcritica", 1962, n. 126
- L.Lunari, *Il teatro politico collettivo cinese*, in "Il Dramma", 1962, n.310.
- L.Lunari, *Rifiutano le regole i giovani del Living Theatre di New York*, in "Teatro Nuovo", 1962, n.9.

4) Teatro greco

- Eschilo, *Le Tragedie*, L. Lunari, *Introduzione ad Eschilo*, Firenze, Sansoni, 1989.
- Sofocle, *Le Tragedie*, L.Lunari, *Introduzione a Sofocle*, Firenze, Sansoni, 1989.

e) SAGGISTICA VARIA

- L. Lunari, *Il rinnovamento del teatro e la necessità di una coscienza politica*, in "Per un nuovo teatro italiano", Roma, Lo Zodiaco, 1959.
- L. Lunari, *Per un nuovo teatro italiano*, in "Filmcritica", 1962, n.122-23
- L. Lunari, *Scuola e teatro*, in "Diogene", 1964, n.5.
- L. Lunari, *Gli Stabili girano*, in "Diogene", 1964, n.7.
- L. Lunari, *Teatro, anno duemila o anno zero?*, in il "Dramma", 1968,n.357-8.
- L. Lunari, *Televisione sempre meno teatrale*, in "Bollettino della Siae", Sett.-Ott. 1983.
- L. Lunari, *Il futuro del teatro*, in *L'immagine del futuro*, a cura di R. Giannetta Trevico, Milano, F.Angeli, 1986.
- L. Lunari, *La nevrosi dell'attore e l'ineducazione del pubblico*, in "La tua Libertà", a cura di G.L.Falabrino e M.G. Mazzocchi, ed. Marietti, Milano 2000.
- L. Lunari, *Le musiche di scena del teatro di prosa*, in "Sipario", 1964, n.224.
- L. Lunari, *Sulla musica di scena*, in "Diogene", 1965, n.9
- L. Lunari, *La musica italiana non esiste*, in "Bollettino della SIAE2", 1988,n.2

4) TRADUZIONI OPERE TEATRALI

1) Teatro anglosassone

A. Aickbourn	Sinceramente bugiardi
S. Beckett	Gioco
E. Bond	Salvo!
W. Boyle	Il fondo per la nuova chiesa
B. Behan	L'impiccato di domani
	L'ostaggio
A. Christie	Una tazza di caffè
N. Coward	Tutti gli uomini di Gilda (Design for living)
	Febbre da fieno
	Spirito allegro
J.C. Cross	Ancora un fiume
S. Delaney	Sapore di miele
D. Edgar	Pentecoste
T. Eliot	Cocktail Party (inizio)
D. Gregory	La notizia si diffonde
	Lo spuntar della luna
J. Kesselring	Arsenico e vecchi merletti
M.Lampell	Il muro
E.S. Lennox Robinson	Il nome dei Clancy
A.G. Lerner e F. Loewe	Gigi
I. Levin	Trappola mortale
	La stanza di Veronica
J. Littlewood	Oh, che bella guerra
S. Maugham	Per servizi resi alla patria
	Il circolo
M. Meldon	Il sentiero di porpora al campo dei papaveri
A. Melville	Simone e Laura
W. Morris	Il piatto di legno
J. Mortimer	Difensore d'ufficio
S. O'Casey	Il falò del vescovo
	Rose rosse per me
E. O'Neill	Desiderio sotto gli olmi
M. Resnik	Ogni mercoledì
M. Schisgal	Luv
W. Shakespeare	La dodicesima notte
	Re Lear
	Enrico IV (limitatamente alle scene con Falstaff)
	Enrico V
	La bisbetica domata
	Molto rumore per nulla
B. Shaw	Non si può mai sapere
	Le case del vedovo
	Pigmalione
J. Sherman	Mister 80%
N. Simon	Dolce Cabiria (Sweet Charity)
	La strana coppia (versione femminile)

B. Slade	La strana coppia (versione maschile)
S. Spewack	Serata d'onore
J.M. Synge	Kiss me, Kate
	Quel furfante dell'altro mondo
	Cavalcata a mare
	Le nozze della zingaro
E. Thompson	Sul lago dorato
D.Trumbo	Il più gran ladro della città
O.Wilde	L'Importanza di essere Ernesto
	Una donna senza importanza
W.B.Yeats	La clessidra
	La sola gelosia di Emer
	La pietra del miracolo
Riduzioni e adattamenti da testi inglesi	
G. Axelrod	Nei panni di una bionda
A. Burrows e C. Porter	Can Can
Ben Jonson	Volpone
W. Shakespeare	Falstaff (Dalle Allegre comari di Windsor ed Enrico IV e V)
	Il gioco dei potenti (con G.Strehler)
B. Shaw	Il discepolo del diavolo
T. Williams	La dolce ala della giovinezza

b) Teatro francese

J. Anouilh	Cecilia ovvero la Scuola dei padri
H. Balzac	Mercadet l'affarista
P. Barillet e J.P.Grédy	Lily e Lily
H. Becque	La parigina
A. Breffort	Irma la dolce
Colette	Gigi
J. Deval	Tovarisc
G. Flaubert	Il candidato
Ch. Giudicelli	Prima giovinezza (Première jeunesse)
J.Hasek	Il buon soldato Scvejk (dalla riduzione francese)
E.Labiche	Le ferrovie
	Il barone di Fourchevif
	Il misantropo e l'acquaiolo
	Il cavaliere delle dame
M. Lengyel	Ninotchka
P.C. Marivaux	Il trionfo dell'amore
Molière	La gelosia del Tartaglia
	Il medico volante
	Il pedante innamorato
	Lo stordito
	Il dispetto amoroso
	Le preziose ridicole
	Sganarello
	La scuola dei mariti

Molière

Dom Garcia di Navarra

I seccatori
La scuola delle donne
La critica della scuola delle donne
L'improvvisata di Versailles
Il matrimonio per forza
Il misantropo
Il Tartufo
Don Giovanni
Il medico suo malgrado
Il siciliano
Georges Dandin
La pastorale teatrale
Melicerta
L'avaro
Il borghese gentiluomo
La contessa d'Escarbagnas
Le furberie di Scapino
Le donne sapienti (in prosa)
Le donne sapienti (in versi)
Il malato immaginario

(N.B. Facenti parte della traduzione italiana dell'opera omnia di Molière in edizione italiana con testo a fronte, prefazione e note a cura di L.Lunari).

M. Pacome	Et moi et moi
C. Rich	Un vestito per l'inverno
J. Romaines	Knock, ovvero il trionfo della medicina
A. Roussin	Non si può mai sapere
	Un amore che non ha mai fine
	La vita è troppo corta
E. Westphal	Un profumo di miele

Riduzioni e adattamenti da testi francesi

H. Balzac	Mercadet l'affarista
A. Husson	Non siamo angeli

c) Teatro tedesco

B. Brecht	Schweyck nella seconda guerra mondiale
	Un uomo è un uomo
	Happy End
	Puntilla e il suo servo Matti
	Messingkauf
	L'anima buona di Sezuan
	Il volo di Lindberg
M. Frish	La muraglia cinese
	Omobono e gli incendiari
R. Goering	Battaglia navale
P. Handke	La cavalcata sul lago di Costanza
H. Kipphardt	Il caso Oppenheimer
H. Kleist	Il principe di Homburg
	Anfitrione

H. Kleist-P. Stein
C. Sternheim

Il principe di Homburg
Le mutande
Lo snob
1913
La cassetta
Il verme
Il cittadino Schippel
Il mutilato
I briganti alle porte di Monaco
I fuochi d'artificio
Risveglio di primavera

E. Toller
K. Valentin

F. Wedekind

d) Teatro russo

A. Arbuzov
A.. Cechov

Vecchio mondo
Il giardino dei ciliegi (con Strehler)
Il giardino dei ciliegi (vers def.)
Zio Vania
Gli ultimi
La lampada di Aladino
Concerto straordinario

M. Gorki
S. Obratzov

e) Traduzioni da altre lingue

Plauto
D. Hyde
Ruzante
J. Salom
mani con l'autore)

Anfitrione (dal Latino)
La corda di paglia (dal gaelico)
La Moscheta (dall'antico pavano)
Le signorine d'Avignone (dallo spagnolo a quattro

5°) OPERE PER LA TELEVISIONE

Originali televisivi

Fiction:

Dedicato a un bambino (tre puntate. Regia di Bongioanni, protagonista Giulia Lazzarini) Replicato tre volte.

Accadde a Lisbona (tre puntate. Regia Daniele D'Anza, protagonista Paolo Stoppa. Replicato cinque volte)

Nero su nero (tre puntate. Regia di Dante Guardamagna, protagonista Paolo Stoppa. Replicato una volta)

Ricostruzioni storiche

Le cinque giornate di Milano (cinque puntate. Regia di Leandro Castellani, protagonisti Ugo Pagliai e altri. Replicato tre volte)

Il processo di Verona (due puntate. Regia di Marco Leto, protagonisti Garrani, De Carmine, Graziosi, e altri. Replicato una sola volta per ragioni politiche)

I decabristi (due puntate. Regia di Marco Leto, protagonisti Lou Castel e altri. Replicato due volte)

Missione Alsos (due puntate. Regia di Passalacqua.)

Numeri in serie di vario tipo:

Per la serie “Processi a porte aperte”:

Un assassinio senza cadavere (una puntata)

Per te, amore mio (due puntate, con Valentina Cortese e Gianni Santuccio)

Per la serie “Vivere insieme”:

Un mestiere come un altro

Un caso di cronaca

Una corsa in moto

Per la serie “Di fronte alla legge”:

Smog

Programmi vari::

- *Special dedicato a Paolo Grassi*

- *Special sulle canzoni di Fiorenzo Carpi*

- *Teatrino in città*, Cabaret milanese regia di Enzo Trapani

...

Per la radio:

Molto cabaret, tra cui una rivista umoristica, durata due anni, intitolata “*Il moscerino*”