

FAUSTO PARAVIDINO: UN CASO ECLATANTE DI SUCCESSO DRAMMATURGICO GIOVANILE

di Alessia Raccichini
relatore: prof. Giorgio Taffon

anno accademico 2003-2004

INTRODUZIONE

Viaggiare è meglio che arrivare.
(Robert P.)

I capelli nerissimi, il corpo minuto ma energico, i lineamenti affilati, il sorriso ampio e gli occhi vispi e lucenti rivelano subito la giovanissima età di Fausto Paravidino, figura eclettica che qualche critico non ha esitato a definire drammaturgo *cult*, *enfant prodige*, fenomeno e mito della nuova drammaturgia, assumendo così le fattezze di un vero e proprio “caso”: il caso Paravidino.

Certo, nei paesi dove il teatro giovanile è una realtà più consolidata rispetto all'Italia un fenomeno del genere non desterebbe probabilmente tanta eco, tuttavia dobbiamo riconoscere che avere scritto otto commedie (tutte tra i diciannove e i venticinque anni), la maggior parte delle quali pubblicate da una casa editrice prestigiosa come la Ubulibri, tradotte e rappresentate non solo su e giù per la penisola ma anche oltre confine, in grado di coinvolgere nei vari allestimenti tanto un'istituzione forte ed autorevole come il Teatro Stabile di Bolzano quanto una compagnia giovane di teatro quale l'ATIR, l'aver conseguito diversi premi e riconoscimenti per più opere (e non per un solo lavoro, frutto magari di una illuminazione fortuita ed irripetibile) e l'aver maturato un approccio globale al teatro, da attore, da autore e qualche volta da regista, conferiscono a Fausto Paravidino un'aura tutta particolare in grado di destare, ovviamente, grande curiosità: quale è la ricetta di questo ragazzo che si fa

portavoce di così tante storie? Quale urgenza, quale motivazione lo ha spinto a raccontarci del piccolo Gabriele, o di Marta e Maria, di Lev e Boris, di Gianni che poi muore, di Buddy e Ragazzina o del Dott. Cristofolini?

Che si tratti di un thriller, di un interno familiare, di una denuncia politica o di una commedia divertente ed un po' acerba non fa differenza, l'eccezionale messe letteraria prodotta ci fa pensare che per uno come lui scrivere per il teatro è un approdo quanto mai naturale, "...per la capacità di scrivere commedie con la naturalezza con cui respira..."¹.

La critica è stata colpita molto da questo giovanissimo autore, ma se da una parte l'accoglienza calda ed incoraggiante l'ha progressivamente introdotto nel mondo del teatro "dei grandi, quello ufficiale", dall'altra qualcuno si è domandato a lungo il perché di tanto polverone smosso: davanti a che?

Alcune recensioni infatti, di cui riportiamo qualche stralcio, accolgono la sua scrittura come una ventata di freschezza:

*"...Paravidino costituisce l'eccezione miracolosa di un drammaturgo di successo per il teatro italiano..."*²

*"...Questo giovane autore che ha saputo lasciare un segno precoce del suo talento nel nostro deserto drammaturgico..."*³

"...In un paese in cui è sempre più difficile scoprire giovani talenti che con facilità riescano a scrivere dei testi adatti alla scena, la genialità di Paravidino lascia ancora più

¹ F. Quadri, *Il caso Paravidino ovvero quando il teatro italiano scopre un vero autore a 20 anni*, in F. Paravidino, *Teatro*, Ubulibri, Milano 2002, p. 7.

² F. Quadri, in «la Repubblica», 23 maggio 2003.

³ S. Ferrone, in <http://www.drammaturgia.it>, riguardo il testo *Natura morta in un fosso*.

piacevolmente sorpresi (...) e apre la strada verso una nuova drammaturgia tutta da scoprire... ”⁴

“...La critica ha salutato quest’opera come una novità straordinaria nel panorama italiano (...) i dialoghi sono essenziali e non soffrono della logorrea tipica della drammaturgia italiana... ”⁵

“...Con questo spettacolo è stato raggiunto un nuovo traguardo nel teatro di attualità politica... ”⁶

“...Ecco uno spettacolo che in un paese un po’ più curioso sarebbe conteso dai cartelloni dei nostri teatri... ”⁷

Altri interventi invece, sottolineano una certa prudente perplessità, del tutto lecita di fronte ad uno scrittore nuovo, tra l’altro molto giovane, che ha “scippato” con veemenza premi e nomignoli altisonanti:

“...Confesso che trovo difficile spiegarmi le ragioni di un così clamoroso consenso (...) si tratta di una commedia al grado di espressione più elementare, senza struttura, senza vero intreccio... ”⁸

“...Il nostro giovane autore non ha una grande forza d’immaginazione, ma sa spolverare gli arnesi del mestiere dei grandi del passato e del presente - cinema e teatro - con una perizia e un’astuzia prodigiose. Talento di non poco conto in un’arte che fa del furto e riciclaggio - da Shakespeare in poi - oltre che del montaggio, le sue armi migliori... ”⁹

“...Sul piano tematico non si può negare che si tratti di minimalismo, rivestito peraltro di significati alla moda (...) [Due

⁴ F. De Sanctis, in <http://www.gliantenati.it>, riguardo il testo *2 Fratelli*.

⁵ Ferrone, in <http://www.drammaturgia.it> cit., riguardo il testo *2 Fratelli*.

⁶ M. Piekenbrock, in «Berliner Tagespiegel», gennaio 2003, riguardo l’allestimento del *Bayerische Staatsschauspiel* di *Peanuts (Noccioline)*, per la regia di Tina Lanik.

⁷ F. Quadri, in «la Repubblica», 10 dicembre 2000, riguardo l’allestimento del Teatro Stabile di Bolzano di *2 Fratelli*, per la regia di Filippo Dini.

⁸ R. Palazzi, in «Il Sole 24 ORE», 23 aprile 2000, riguardo l’allestimento del Gloriababbi Teatro di *Gabriele*, per la regia di Giampiero Rappa.

⁹ Ferrone, in <http://www.drammaturgia.it> cit., riguardo il testo *Natura morta in un fosso*.

Fratelli] è la replica fresca e ben scritta di un copione già visto, già sentito e sorprendentemente - questo sì - maturo (se non astuto) in un giovane che si vuole spontaneo. Ma non si va oltre un pinterismo aggiornato e in bella copia...”¹⁰

Fausto Paravidino è un artista versatile, certamente non-prevedibile, che mi ha incuriosita sia come laureanda DAMS, quindi come potenziale ricercatrice, critica e redattrice, sia come attrice.

Affrontare lo studio di un testo teatrale da due punti di vista così diversi è senza dubbio affascinante quanto conflittuale: da un lato c'è un approccio intellettuale, tecnico-scientifico, che per quanto mi riguarda vorrei che non fosse una semplice valutazione del rigore con cui un autore ha applicato le regole della costruzione drammaturgica, anzi, vorrei lasciarmi sorprendere; dall'altro lato, quello più emotivo e allo stesso tempo empirico di attrice, c'è un modo completamente diverso di “sentire” il testo, è un sentire che passa più nelle viscere che nella testa. Ma entrambi gli approcci richiedono un incontro effettivo con l'opera di Paravidino.

Esiste però un ulteriore livello di percezione del mondo-Paravidino che prescinde dalle qualità vere o presunte, oggettive o soggettive della sua drammaturgia: è il “fenomeno” Paravidino in sé a destare già da solo curiosità, è la dimensione del “caso”, la peculiarità di questa situazione, la eco sollevata, il sentirne parlare, il movimento di notizie.

È stato questo il reale motore che mi ha spinto inizialmente ad indagare in questa direzione. (...)

¹⁰ Ivi, riguardo il testo *2 Fratelli*.

Mi sono dotata di armi e bagagli per scoprire il segreto ed ho constatato che effettivamente nel panorama della drammaturgia italiana contemporanea è assai raro per un giovane drammaturgo non perdersi dopo un *exploit* iniziale. Purtroppo è molto frequente che dopo un inizio folgorante un autore si rigiri sulle proprie ceneri nel tentativo di imitarsi, per ricreare quel *quid* che ha funzionato quella prima volta, piuttosto che rimettersi continuamente in gioco re-inventandosi. Troppo rischioso e faticoso. Credo che Fausto si sia re-inventato per almeno sei volte (se consideriamo solo le sue commedie maggiori), con un crescendo di riscontri e successo di critica e pubblico.

NASCITA DI UN GIOVANE DRAMMATURGO

Ci sono scrittori di parole e scrittori di cose.
(L. Pirandello)

1.1. Chi è Fausto Paravidino

Fausto Paravidino è nato a Genova il 15 giugno 1976 e ha vissuto infanzia e adolescenza a Rocca Grimalda, un piccolo paese del basso Piemonte, in provincia di Alessandria, dove tuttora risiedono i suoi genitori. Ha frequentato la Scuola di Recitazione del Teatro Stabile di Genova, ha lavorato nella compagnia di Jurij Ferrini mettendo in scena numerosi testi di Shakespeare (di cui ha tradotto *l'Enrico V*, *il Sogno di una notte di mezza estate*, *il Riccardo III*) e di Pinter (*Il bicchiere della staffa*).

Ha lavorato in teatro con Lello Arena, Franco Branciaroli, Antonio Calenda e per diverso tempo con la compagnia Gloriababbi Teatro, fondata dallo stesso Paravidino con i suoi storici amici nonché compagni della Scuola di Teatro del Teatro Stabile di Genova, con i quali ha abbandonato il corso prima di conseguire il diploma finale.

Per il cinema ha lavorato come attore in *Vuoti a Perdere* di Massimo Costa, *La via degli Angeli* di Pupi Avati, *Il Partigiano Johnny* e *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa, *Tobia al caffè* di Gianfranco Mingozzi e come autore: infatti, oltre ad un paio di cortometraggi, ha da poco ultimato la sceneggiatura di un film intitolato *Texas*, scritta a tre mani con Iris Fusetti e Carlo Orlando, di cui curerà anche la regia e di cui dovrebbero a breve cominciare le riprese.

Per la televisione ha collaborato come sceneggiatore alla *soap opera Caro domani* nonché partecipato come attore a diverse fiction.

Ha collaborato con Radio3 Rai scrivendo alcune puntate di *Teatroggiornale*, una fiction quotidiana tra cronaca e finzione, e la commedia radiofonica *Messaggi*, della quale ha curato anche la regia.

E' autore dei seguenti testi teatrali:

- *Trinciapollo* (1996).
- *Gabriele* (1998, in collaborazione con Giampiero Rappa; vincitore a Roma della "III Rassegna della Drammaturgia Emergente", in tournée da alcuni anni).
- *Due Fratelli* (1998, Premio Tondelli 1999, Premio Ubu Novita' Italiana 2001).
- *Tutta Colpa di Cupido* (1999, con Giampiero Rappa e Lello Arena, più un canovaccio che un testo vero e proprio).
- *La Malattia della Famiglia M* (2000, Premio Candoni Arta Terme 2000 - sez. opere commissionate).
- *Natura Morta in un Fosso* (2001, su commissione della compagnia ATIR).
- *Genova 01* (2001, commissionato dal *Royal Court Theatre* nell'ambito di una iniziativa tesa ad evidenziare dei casi di violazione di diritti umani, come in Italia durante il G8).
- *Noccioline* (2001, commissionato dal *Royal National Theatre* nell'ambito del progetto "*International Connections 2001*" e votato nell'annuale votazione dei critici per la rivista tedesca *Theaterheute* come miglior opera straniera della stagione 2002-03).

Ha frequentato l'*International Residence for Playwrights* del 2000 presso il *Royal Court Theatre* di Londra, un'istituzione che ha tenuto a battesimo generazioni di autori favorendo la scoperta e la promozione della loro opera, esperienza che ha posto l'autore a confronto con una ventina di altri giovani selezionatissimi scrittori di teatro, provenienti da tutto il mondo. La casa editrice Ubulibri ha recentemente raccolto in volume la maggior parte della sua opera teatrale, con introduzione di Franco Quadri, critico del quotidiano "la Repubblica" e fondatore della casa editrice stessa.

I suoi testi sono tradotti in varie lingue e tra i più rappresentati nei teatri italiani ed esteri nel panorama della drammaturgia contemporanea giovanile.

Tuttavia Paravidino ammette che non ha mai avuto velleità da scrittore, tantomeno da drammaturgo; ha cominciato a scrivere ai tempi della disoccupazione romana, quando cioè emigrato a Roma dopo aver lasciato la scuola del Teatro Stabile di Genova con altri suoi compagni in seguito ad una promessa di lavoro molto allettante, si è trovato senza diploma e senza lavoro, un attore allo sbaraglio con le idee ancora confuse sul come muoversi nella capitale tra provini e produzioni e con un sacco di tempo libero che ha pensato bene di investire: un attore disoccupato che si inventa autore insomma, ed è nata la sua prima commedia, *Trinciapollo*. Era il 1996 e Fausto aveva diciannove anni.

“Quando scrivo, scrivo per i morti” dichiara l'autore, parafrasando qualcuno che l'ha detto prima di lui, nel senso

che la sua drammaturgia non è legata a idee registiche preconfezionate a cui si affeziona, né ad autori di riferimento che dettano legge: adora Shakespeare e Pinter, Genet ed Eduardo, ma l'ispirazione non la raccoglie dalle pagine scritte da altri, quanto piuttosto dai discorsi ascoltati sugli autobus, dagli incontri quotidiani, dai fatti di cronaca.

“Quando ho un’idea improvvisa la scrivo e basta, senza farmi tanti problemi, poi la ricontrollo a freddo, ma quando penso ‘ora sarebbe proprio il momento di mettersi a scrivere...’ e mi siedo al computer ho un mio piccolo sistema per non stare ore davanti allo schermo bianco. Mi sono scritto un paio di paginette di appunti moraleggianti che ho intitolato *sullo scrivere e il non scrivere*. Leggo quelle, magari le correggo un po’, e quando ho finito di rileggerle sono in grado di decidere se posso provare a occuparmi della commedia o se forse è meglio *se mi assumo la responsabilità* di fare dell’altro. Bisogna essere così puliti, così puri e discreti per riuscire a scrivere... è difficilissimo riuscire a farlo quando si è contenti di sé, perché l’unico modo per farlo bene è riuscire a guardare fuori con la curiosità di un bambino, allora bisogna stare o così bene da essere completamente aperti, o così male da essere costretti a farlo...”¹¹.

¹¹ F. Paravidino, *Pagina bianca*, in <http://www.dramma.it>.

RIFLESSIONI DI UN DRAMMATURGO

*Se non siamo in grado di cambiare la realtà
possiamo almeno tentare di descriverla.*
(R. W. Fassbinder)

3.1. L'intervista

Roma, 29 settembre 2004. Arrivo a casa di Fausto trafelata, come al solito. Borse, borsette, fogli, registratore, audiocassette pronte a testimoniare. Andiamo in cucina, ovvio, la stessa cucina di *Gabriele*, ma è diventata una cucina da "grandi", tutta blu, con memo, foto e locandine sparse qua e là.

"Caffè?", a casa sua c'è spesso profumo di caffè, ne prende tanti, sempre senza zucchero.

DOMANDA. Allora Fausto, vorrei cominciare parlando della tua condizione di drammaturgo e di come riesci a gestirti tra lo scrivere, il recitare e le regie...

RISPOSTA. Faccio un sacco di cose, un po' troppe. Moltissimi vorrebbero che io facessi soltanto il drammaturgo, e forse hanno ragione, perché dicono che è più interessante l'ultima commedia che ho scritto piuttosto che quando facevo il carabiniere in tv come attore (questa per es. è la posizione di tale Marco Bernardi...), ma io non sono affatto d'accordo, per me è inscindibile: primo perché non mi diverto a scrivere se poi non mi diverto anche da un'altra parte, anche non necessariamente in una commedia mia, comunque ho bisogno di fare l'attore, ho bisogno di fare regie per vedere il mio ruolo anche sotto un altro aspetto, come ho bisogno di mangiare, di

far l'amore e di fare un sacco di altre cose che non c'entrano niente con il teatro. Dall'altro lato io nasco come attore e non come drammaturgo per cui tutto quello che mi viene da scrivere viene dalla mia esperienza di attore ed è una cosa che non posso mollare se no mi impoverisco come scrittore, a un certo punto scrivo sempre le stesse cazzate, non sono abbastanza bravo da immaginarmi da solo il riscontro che possono avere nella realtà se ogni tanto non ci passo attraverso. In ultima analisi il drammaturgo non è un lavoro che ti consente di vivere, nonostante io sia uno degli scrittori italiani più rappresentati in Italia e anche un po' all'estero, vivrei sotto i livelli di povertà se facessi soltanto quello. Essere rappresentato all'estero mi fa molto piacere, mi diverte, è un'esperienza veramente interessante. Le rappresentazioni dei miei testi in Italia, anche dove non sono direttamente coinvolto se non come scrittore, non le ho viste tutte ma grossomodo me l'aspetto come vengono fuori (conosco i miei polli!), mentre negli allestimenti all'estero è più frequente che venga fuori un punto di vista che non avevo assolutamente considerato.

Ecco però che ad un certo punto ti ritrovi a girare per l'Europa, perché ti invitano quando danno una tua commedia, conosci un sacco di gente che fa teatro e c'è uno scambio culturale forte, ma dopo un po' mi accorgo che in questo scambio io non ho più niente da dare: mi ritrovo invitato, festeggiato, coccolato, intervistato su un mio testo di sei anni fa che non sento più mio, mi sembra che è di tutti quanti, perché nel frattempo io sono diventato un altro che sta facendo altre cose anche con grande impegno e fatica. E mi distolgono da questa fatica per offrirmi una passeggiata, certo piacevolissima, ma che non mi merito

più, perché è su un testo che non è più il mio lavoro, ma lo “è stato”, e quel che è stato è stato.

D. C'è un regista in particolare che vorresti allestisse una tua commedia?

R. Sì, Valerio Binasco. Ne parliamo da tanto.

D. Con la critica che tipo di rapporto hai? Ti senti benvoluto?

R. Con “la critica” non ho alcun tipo di rapporto, ma ho rapporti diversi con critici diversi. C'è chi fa il compitino, bene per loro, pazienza, ne ho fatti tanti anche io di compitini, tanti altri sono molto impreparati, poi ci sono dei critici con i quali ho un rapporto interessante anche se non ci conosciamo, nel senso che continuano a venire a vedere miei spettacoli, continuano a scrivere e io continuo a leggerli, magari non so che faccia hanno ma c'è comunque uno scambio, con qualcuno per consonanza con altri per contrasto. Mi diverto da matti a leggere le critiche di gente a cui i miei spettacoli non piaceranno mai, ma che fanno un ragionamento almeno interessante.

Ovviamente poi quando leggo una recensione, è così anche per gli spettacoli degli altri, non leggo dello spettacolo, ma leggo del critico.

D. Ricordi in particolare qualche critica che ti ha chiarito le idee e dato qualche dritta o qualche altra che ti ha ferito perché gratuita?

R. Oooh, sì! Soprattutto ferito perché gratuita... Ho bestemmiato due giorni contro una giornalista di Genova che

era in tutto il suo articolo molto aggressiva ma in modo generico, senza fare nessun discorso articolato; allora stroncami finché vuoi ma almeno dammi una motivazione, no? Se no non è utile né per gli spettatori né per me.

Franco Quadri invece mi dà spesso delle dritte a livello pratico e mi piace perché colloca il fenomeno teatrale al quale assiste all'interno di un discorso storico e culturale, non lo mette in una zona estemporanea, ma trova legami di continuità con qualcosa d'altro che non è una interpretazione di quello che io volevo fare, anche perché parla solitamente di cose che io non conosco, ma è una interpretazione di come la storia del teatro sta andando avanti, come per caso, senza che io interferisca in questo.

Masolino D'Amico lo leggo sempre volentieri, anche se pure lui mi ha fatto incazzare in un'occasione, tra l'altro per *2 Fratelli* aveva scritto una cosa interessante che mi ha fatto molto piacere.

Con Cordelli non mi diverto per niente, mentre mi diverto un sacco con quello de *Il Sole 24 ORE*¹²; *2 Fratelli* gli era piaciuto, ma per *Gabriele* era incazzato, lo spettacolo non gli era piaciuto per niente, lo considerava proprio un regresso nonostante altri critici ne avessero parlato bene, diceva che assomigliavamo a quelli del Teatro dell'Elfo ma senza la cattiveria e la graffianza, e si chiedeva perché tutto 'sto pubblico battesse le mani, ma davanti a cosa? E in questo suo non capacitarsi lo adoravo, ed ero in parte d'accordo con lui¹³.

¹² Renato Palazzi.

¹³ Riportiamo in questa nota due critiche che dimostrano come *Gabriele*, un piccolo spettacolo diventato una specie di fenomeno, abbia suscitato reazioni differenti: "...Si tratta di una commedia al grado di espressione più elementare, senza struttura, senza vero intreccio, costruita piuttosto sull'immediatezza delle

D. Entrando un po' sul personale, qual è stata la soddisfazione più grande di Fausto-drammaturgo e Fausto-attore?

R. Come drammaturgo i momenti di vero entusiasmo li ho vissuti prima di raggiungere certi risultati, cioè prima che succedessero davvero cose belle ed importanti, quindi mi sono entusiasmato per molto meno rispetto a tutto quello che sarebbe venuto poi.

Una delle soddisfazioni più grandi in assoluto sia come drammaturgo che come attore, credo che abbiano coinciso, è stato con Riccione¹⁴, non quando mi hanno telefonato per dirmi che avevo vinto, ma la sera della premiazione. Durante la festa infatti erano previsti dieci minuti di messa in scena del mio testo e quelli dell'organizzazione erano disponibili ad occuparsene loro, ma io ho detto "No, ce ne occupiamo noi, ho una compagnia anche io dove c'è gente che lavora...", così abbiamo provato molto brevemente queste scene con Giampiero Rappa e Antonia Truppo. Noi eravamo emozionantissimi. Ci siamo trovati lì, a fare la nostra lettura, in quella serata che era un bagno di noia in mezzo ad attori e critici importanti ed abbiamo capito immediatamente che il pubblico era nostro, ce l'avevamo in mano, hanno subito attaccato a ridere anche se era *2 Fratelli*, ci siamo divertiti come dei pazzi per dieci minuti. È stata la prima soddisfazione veramente grande anche perché era presente tutto "il teatro

situazioni e la freschezza del linguaggio. L'azione ha ritmo, i personaggi suscitano una affettuosa adesione, ma in fondo non c'è niente più di questo, niente che giustifichi quegli applausi a scena aperta..." (R. Palazzi, in «Il Sole 24 ORE», 23 aprile 2000); "...Divertentissima, piena di trovate, di ritmo, è una pièce che dimostra come sia ancora possibile scrivere per il teatro italiano testi leggeri senza cadere nel volgare o nel gratuitamente canzonatorio..." (A. Marcheselli, in «Gazzetta di Modena», 10 febbraio 2003).

¹⁴ Premio "Pier Vittorio Tondelli", Riccione 1999.

ufficiale” che non ci aveva mai accolto fino a quel momento (e chissà se e quando saremmo riusciti a farci accogliere di nuovo, pensavamo), e questa platea dopo aver festeggiato il testo ha immediatamente riconosciuto e festeggiato anche uno stile di recitazione, il nostro.

Tutto questo conferma che io non sono un drammaturgo piovuto da qualche pianeta per scrivere belle battute che poi mette in scena il più furbo, ma che quello che scrivo funziona all’interno di una certa “estetica” di recitazione. Come Eduardo che scrive per Eduardo, o se non lo mette in scena Eduardo lo fa Servillo ma lo fa esattamente in quel modo lì, secondo quella determinata estetica. In un’altra estetica può venire un lavoro interessante ma non funziona.

Sia ben chiaro che noi non è che ci siamo inventati un’estetica marziana...

D. Hai mai rifiutato di cedere i diritti di rappresentazione a qualcuno che li aveva chiesti?

R. Sì.

D. Per un discorso economico, perché magari avevi quel progetto con la tua compagnia o perché non avevi garanzie qualitative su chi avrebbe gestito il progetto?

R. Nessuno dei due casi. Quest’ultimo anno non ho dato i diritti allo Stabile di Bolzano per *Noccioline* e a Massimo Castri per *La malattia della famiglia M.*

Lo Stabile di Bolzano voleva allestire lo spettacolo per quest’anno, tra ottobre e dicembre, quando io non ci sono per stare dietro al film, per cui non si poneva minimamente il caso

che io lo potessi dirigere o comunque seguire. Il regista lo avremmo potuto decidere insieme, ma a me non veniva in mente nessuno, e loro “Vabbé, un regista si trova” e io “No, se non c’è un regista che mi piace che può farlo ora, perché dobbiamo farla per forza?”, per cui ho impedito la rappresentazione e non me lo perdoneranno maaaiiii!

Invece con Castri¹⁵ è andata che in realtà dovevamo fare *La malattia della famiglia M.* con la regia di Binasco perché è un appuntamento che ho con Valerio dal 1999 e presentarla alla Biennale di Venezia 2004, ma a Valerio si è prolungato un impegno precedentemente preso per cui non se ne è fatto ancora nulla. Castri ha allora proposto di cercare un altro regista, ma ho rifiutato io, anche perché in Italia se uno fa un allestimento e lo porta in giro, non è che un altro l’anno dopo può girare con lo stesso spettacolo, vorrebbe dire bruciarlo. Ma Castri almeno ha l’intelligenza artistica di comprendere il motivo del mio rifiuto.

D. Come drammaturgo sei molto geloso di quello che hai scritto? Nel senso, come reagisci di fronte agli allestimenti che tendono un po’ a snaturare o modificare i tuoi testi?

R. All’inizio sì, ero geloso delle mie parole, poi mi sono calmato, ma non per una “consapevolezza” che nel frattempo è maturata, forse solo per pigrizia...

¹⁵ Massimo Castri è Direttore del 36. Festival Internazionale del Teatro nell’ambito della Biennale di Venezia del 2004. In questa edizione del Festival, Castri ha scelto di seguire una *linea di drammaturgia*, cioè un tentativo di mettere assieme tutto ciò che si può trovare oggi in Italia nel campo della scrittura per il teatro e favorire così la scoperta di scritture nuove di giovani autori contemporanei; da qui l’invito a Paravidino.

D. Quali sono i tuoi maestri?

R. La tragedia della mia vita è l'assenza di maestri. Almeno per come lo intendo io. Il maestro è uno da cui vai a bottega: io ho avuto un buon "maestro" di chitarra, una "maestra" elementare meravigliosa, ma in teatro non ho avuto tanta gente che mi abbia preso e fatto vedere come si faceva, forse qualcuno quando militavo nella filodrammatica... Sono sempre stato io ad imparare piuttosto che persone ad insegnarmi. Potrei citarti qualcuno come maestro, ma loro negherebbero. Oddio, c'è tanta gente che ringrazio, ma loro mi rispondono "E di che?". Per la scrittura a maggior ragione, non ho mai lavorato insieme ad uno scrittore, ma ho degli scrittori che mi piacciono¹⁶ per determinati motivi, alcuni per consonanza, altri per contrasto.

D. Insomma, ti consideri un autodidatta?

R. Sulla scrittura assolutamente. Come attore mi considero un autodidatta "di gruppo" perché ho sempre studiato insieme alle persone con cui lavoravo.

D. Però anche senza una guida che ti dicesse come si fa sei riuscito a sviluppare un discorso ed uno stile assolutamente personale che è risultato vincente...

R. Sì, in realtà c'è una clientela, ecco posso dirti che il mio maestro è la clientela. È una clientela istintiva ovviamente, non penso mai quando scrivo a cosa può piacere alla gente, non cerco di compiacere nessuno, ma mi pongo come spettatore: se piace a me piace a tutti.

¹⁶ Vedi scrittori citati in questa tesi a p. 17.

D. L'essere anche attore ti ha mai creato dei vincoli e dei limiti alla fantasia?

R. No, ho scritto tante cose che io non sono capace di recitare.

D. Non ti ha condizionato nella scrittura nemmeno il conoscere bene la parte tecnica, sapere cioè quanto può essere complicato da realizzare praticamente un cambio rapido tra due scene magari molto diverse fra loro?

R. Forse all'inizio sì, poi però ho visto che tanti scrittori che mi piacevano se ne fottevano altamente di semplificare le cose e tanti registi bravi riuscivano a risolvere problemi impossibili in modo geniale. Una delle prime regie che ho fatto era dell'*Enrico V* di Shakespeare proprio perché mi interessava riuscire a risolvere, a *budget zero* e con solo otto attori, delle scene complicate come quelle di battaglia, dove succedevano delle cose veramente incredibili come l'assedio di una città o una guerra da campo. Ed è questa la bellezza di Shakespeare, che ha una scrittura davvero senza limiti...

D. L'impulso a scrivere ti viene da dei "discorsi" che hai chiari in testa per i quali ti devi inventare dei personaggi, o al contrario incontri prima dei personaggi e poi trovi per loro delle parole?

R. Sempre la seconda. Sempre, sempre. Anche quando cedo alla prima poi mi accorgo che non funziona.

D. Solitamente quanto tempo impieghi per scrivere una commedia?

R. Varia tantissimo. Quando ho culo, un paio di settimane, altrimenti ci posso mettere anche sei mesi. Dipende se vado a

caccia di conigli o se faccio tiro al bersaglio. È come la differenza tra un romanzo ed un racconto: il romanzo è una caccia al coniglio, si va un po' di qua e un po' di là, il racconto è un tiro al bersaglio, dritto e sparato verso l'obiettivo. Sono andato a caccia di conigli due volte in vita mia, una con *La malattia della famiglia M.*, che è come un romanzo teatrale e mi ha richiesto molti mesi per scriverla, e l'altra volta con il film *Texas*, ci abbiamo messo un anno. *Natura morta in un fosso* invece è un tiro al bersaglio, l'ho scritta in una decina di giorni, come *2 Fratelli*.

Solitamente però ogni commedia ha un periodo di incubazione molto lungo, nel senso che non si sa bene quando farla cominciare, ma è sempre lungo almeno quanto il periodo di scrittura vera e propria.

D. E in questo periodo di incubazione cosa fermenta in te, una trama? Dei personaggi?

R. Delle immagini. Poi cominci a pensare ad una possibilità di trama che all'inizio è sempre deludente rispetto alle immagini, poi nell'inizio di trama magari c'è un personaggio che porta ad un nodo ed ad una svolta alla trama che avevi pensato... Magari cominci a scrivere quando sei ad un terzo del progetto e poi non lo rispetti più.

(...) C'è da dire che ci sono degli scrittori che stimo moltissimo, come Melville, che sono dei grandi "creatori di realtà", costruiscono cioè un mondo immaginario assolutamente rigoroso. Poi ce ne sono altri, ai quali un pochino mi ispiro, che mettono semplicemente cornici alla realtà. Ecco, io non faccio il

quadro, metto la cornice. Ma una volta che metti la cornice però diventa quadro.

“Fausto, cosa farai dopo quest’ultimo lavoro?” gli ho chiesto alla fine della nostra intervista.

“Non lo so, non ho sogni nel cassetto, anche perché li realizzo mano a mano. Sarò di sicuro un’altra persona che cercherà lavoro in base a ciò che è diventata”.

**La riproduzione e/o la citazione di questo articolo, anche se parziale, sono consentite solo citando la fonte: Alessia Raccichini, *Fausto paradivino. Un caso eclatante di successo drammaturgico giovanile*, www.klpteatro.it
Per leggere l’intera tesi di laurea contattare l’autore al seguente indirizzo: aleracci@yahoo.it**