

Indice

<i>Premessa</i>	7
<i>Fra lingua e scena</i> di Franco Vazzoler.....	9
Trinciapollo di Fausto Paravidino	
<i>Autopresentazione</i>	35
<i>Introduzione</i>	37
<i>Trinciapollo</i>	39
Fausto Paravidino	
<i>Biografia</i>	85
<i>Teatrografia</i>	97
Interviste	
<i>A colloquio con Fausto Paravidino</i>	103
<i>Il Bardo e la drammaturgia contemporanea</i>	117
<i>A colloquio con Laura Olivi</i>	125
Antologia della critica	
<i>Trinciapollo</i>	133
<i>Gabriele</i>	137
<i>2Fratelli</i>	141
<i>Natura morta in un fosso</i>	151
<i>Genova 01</i>	157
<i>Noccioline</i>	175
Appendice	
<i>Due recensioni di Siro Ferrone</i>	189
<i>Texas</i>	195

Premessa

Il primo a credere nel talento drammaturgico di Fausto Paravidino è stato Franco Quadri, da sempre impegnato su un duplice versante, come critico del quotidiano “la Repubblica” e come editore della Ubulibri, a cogliere i segnali di quanto di nuovo si affaccia sulla scena internazionale. Come critico, il 10 dicembre 2000, nel recensire *2 Fratelli*, si può dire già intuisca la dimensione sovranazionale cui il giovane drammaturgo sembra essere destinato: “In altri paesi sarebbe un caso: da noi dovrebbe avere anche più motivi per diventarlo quello di Fausto Paravidino, un ragazzino che scrive commedie con la facilità con cui respira, e non è proprio una specialità italiana”. Come editore, due anni dopo pubblicherà in volume il *Teatro* di Fausto Paravidino, comprendente *Gabriele*, *2 Fratelli*, *La malattia della famiglia M*, *Natura morta in un fosso*, *Genova 01*, *Noccioline*.

Assente in quella prima tempestiva raccolta, ci è sembrato utile riproporre in questa sede, il testo d’esordio di Paravidino, *Trinciapollo*, d’accordo con il suo autore, che ringraziamo.

Nato in occasione di un corso all’Università di Perugia, il presente volume vuole offrire un primo spunto alla conoscenza e alla riflessione critica intorno a questo giovane autore. Si tratta di un lavoro svolto di concerto con Franco Vazzoler, docente di Letteratura teatrale italiana presso l’Università di Genova, cui si deve il saggio introduttivo.

Raccogliendo interviste e critiche, si è cercato di dare un’antologia significativa dell’ormai ampia produzione critica internazionale sul lavoro di Fausto Paravidino. Per questo si è fatto ricorso al *Patalogo*, altra meritoria impresa

della Ubulibri, da trent'anni ormai indispensabile catalogo della nostra memoria teatrale, e alla rivista on line di Siro Ferrone (docente di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Firenze), "www.drammaturgia.it", osservatorio e forum di dibattito sulla drammaturgia contemporanea, che dell'opera di Paravidino si è ripetutamente interessata.

Oltre a coloro sin qui citati, un ringraziamento va a Maria Sommer, della Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GMBH, a Laura Olivi, Dramaturg presso il Bayerische Staatsschauspiel di Monaco, a Charlotte e Roberto Menin, a Veronika Wiethaler, a Laura Benzi e alle due studentesse del programma *Erasmus* Cristina Pla Grimaldos e Núria Mora Gràcia.

Alessandro Tinterri

Fra lingua e scena

Note sulle drammaturgia di Fausto Paravidino

di Franco Vazzoler

All'inizio c'è un cadavere, ucciso in scena, nel primo quadro di *Trinciapollo*.

La scena è un appartamento qualunque, l'uccisione avviene per motivi incomprensibili, dopo un dialogo che sembra direttamente prelevato da una *pièce* del teatro dell'assurdo, fra Tardieu, Jonesco, Adamov.

L'esordio di Fausto Paravidino come drammaturgo ha l'apparenza del *noir* ed è all'insegna di un dialogo che sembra avere lo scopo (e comunque ha l'effetto) di spiazzare lo spettatore. E lo spiazzamento continuerà con l'evolversi della vicenda, che assume i caratteri del caso giudiziario (ma senza diventare denuncia) e infine sfocia nella psicopatologia.

Naturalmente, la "trama" (se così la si può chiamare) è un pretesto per muoversi su questa linea dello spiazzamento, che è enunciata nella didascalia-dichiarazione posta all'inizio del testo pubblicato su "Hystrio"¹:

Questa commedia è fatta così, inizia che fa ridere [...] Poi andando avanti non lo so se fa ridere, penso che se ti affezioni ai personaggi puoi anche piangere verso la fine, però se non ti ci affezioni e gli attori sono bravi puoi ridere anche alla fine.

¹ Fausto Paravidino, *Autopresentazione*, in "Hystrio", aprile 2001, p. 124, *infra* p. 35. Il testo è del '96 ed è stato rappresentato nel '99.

La realizzazione dello spiazzamento è affidata alla recitazione, all'attore, il cui ruolo – indicando un curioso movimento fra l'identificazione e lo sdoppiamento rispetto al personaggio, che fa pensare a Chaplin o a Keaton – è chiarito subito dopo:

I personaggi non devono avere la consapevolezza di dire delle cose buffe, le dicono perché sembrano loro le cose giuste da dire in quel momento, se pensassero che ciò che dicono potrebbe essere ridicolo direbbero un'altra cosa. Perciò tutti devono recitare col tipo di tensione che ha chi è terrorizzato dall'idea di dire la cosa sbagliata. Se qualcuno in teatro trova buffo ciò che è stato detto, il personaggio non la deve prendere come una vittoria [...], ma deve servirsene per far crescere la tensione e l'imbarazzo della situazione. Le situazioni sono interessanti, le battute necessarie, ma mai interessanti in sé. L'attore o il regista che si scorda delle situazioni reali e si sdraia sulle battute che ho immaginato sottovaluta la vita, sopravvaluta il mio lavoro e, in definitiva, fa una puttanata.

Questa interessante premessa al testo d'esordio dimostra come l'autore fin dall'inizio abbia le idee chiare e sappia perfettamente quello che vuole.

La prima idea chiara è quella della destinazione scenica del testo: testo che sulla scena non ha bisogno di essere "interpretato", ma che possiede esso stesso una sorta di autonomia verità. Aspetto, questo, su cui Paravidino giocherà abilmente quando, qualche anno più tardi, racconterà il proprio modo di scrivere:

Nella maggior parte dei casi inizio a scrivere e non so mai come va a finire la commedia: scrivo una prima scena, poi faccio una scaletta ipotetica delle successive; a quel punto

scrivo la seconda, la terza, ma a quel punto m'accorgo che la scrittura va prendendo una direzione autonoma, che non ha niente a che vedere con la scaletta. Allora mi chiedo: "Correggo la scaletta o correggo le scene?" In genere correggo la scaletta, perché di solito sono i personaggi che hanno ragione. Così, rifaccio una scaletta sulle prime tre scene, su come la storia può andare a finire o come può andare avanti rispetto alle prime tre scene. Poi succede che arrivo alla quinta, e la scaletta va rifatta completamente. Molto spesso io non so come andrà a finire la storia fino a quando arrivo alla penultima scena. *2 Fratelli*, per esempio, doveva essere un colosso, una commedia in tre atti con nove personaggi. [...] nella prima scena pensavo di presentare due personaggi, poi entra Boris, che è il terzo... Pensavo che a ogni scena entrasse un nuovo personaggio, e invece mi sono fermato a tre perché ho visto che il dramma c'era già, che i tre personaggi avevano da macerarsi per i fatti loro; e a quel punto ho detto "Maceratevi!" e non ho fatto entrare nessun altro. [...] do sempre ragione ai personaggi, così come non prendo posizione, in linea di massima, sulle storie e sulle ragioni parziali dei personaggi. Il conflitto per me riguarda i personaggi, che sono in tensione fra loro. Penso che senza conflitto non c'è teatro, ma io non entro mai a quel livello nel gioco conflittuale che coinvolge i personaggi: mi limito a prestare pezzetti di me un po' all'uno e un po' all'altro personaggio.

È un estratto di una delle interviste più interessanti (c'è in Paravidino una vena da intervistato da non sottovalutare), quella rilasciata a Concetta D'Angeli², che provoca inevitabilmente un riferimento a Pirandello da parte

² In Archivio di "ateatro", articolo n°65.7, Pisa, 18 novembre 2003 (<http://www.ateatro.it>).

dell'intervistatrice. Ma è evidente che qui siamo di fronte ad una sorta di "riscrittura", alla consapevole ironizzazione della situazione pirandelliana (quella delle novelle, più che dei *Sei personaggi*), spogliata di ogni "aura" filosofica e tenuta nella dimensione di quella strizzata d'occhio ad un finto minimalismo in cui è già racchiusa la "cifra" di tutta la drammaturgia di Paravidino.

Aver presente che l'esordio del drammaturgo avviene con un testo come *Trinciapollo* – fra il teatro dell'assurdo e una certa una dimensione di grottesco surreale evidenziata dalla messa in scena a Marburg³ – consente di uscire dal cliché della *tranche de vie*, della quotidianità come caratteristica del teatro di Paravidino, cioè da quell'immagine imposta dai primi recensori di *Gabriele*, scritto insieme a Giampiero Rappa, il testo-rivelazione che lo ha fatto conoscere, in conseguenza del premio Riccione, e che ne ha condizionato l'iniziale collocazione nell'ambito di una equivoca definizione "generazionale".

Perché in *Gabriele* il dato "antropo-sociologico" può essere, sì, quasi uno scotto pagato all'esigenza inevitabile di parlare dell'unica cosa che si ha a disposizione, la propria esperienza biografica⁴, anche se la storia d'attori, senza tralasciare i riferimenti all'attività professionale (la precarietà dell'occupazione, le prove, i progetti, il vivere fuori casa, ecc...), lascia sostanzialmente fuori lo spazio del teatro (non si trasforma, ad esempio, pur sfiorandone la possibilità, nella rappresentazione della impossibile messa in scena

³ Con la regia di Luisa Brandsdörfer, cfr. la recensione di Gabriele Neumann, *infra* p. 134.

⁴ Come avveniva, vent'anni fa, con *Piccoli equivoci* di Claudio Bigagli, un altro attore, all'epoca un po' più anziano di Paravidino, che aveva portato sulla scena l'esperienza quotidiana degli attori, fuori dal palcoscenico; lo spettacolo ebbe una certa fortuna e originò anche un film, diretto da Ricky Tognazzi nel 1989, lo stesso anno di *Turné* di Gabriele Salvatores.

di *Riccardo III*). I personaggi hanno i nomi degli attori che li interpretano, parlano come loro, con i loro tic linguistici. Però, a ben vedere, già qui l'identificazione fra attori e personaggi funziona per fortuna soprattutto in un'altra direzione, più interessante, come svelamento della loro teatralità, creando, cioè, una teatralità di secondo grado che, invece di consentire l'identificazione naturalistica, finisce per neutralizzarla. È come se ogni attore ricordasse continuamente: questo personaggio sono proprio io.

In *Gabriele*, si potrebbe dire che l'effetto della *tranche de vie* (un effetto che potremmo definire "neo-naturalistico", tipico del cosiddetto teatro "minimalista"), della convenzionale, banale ambientazione *kitchen and sink* (per dirla all'inglese) venga come neutralizzato dalla frammentazione dell'azione, ribadita dai bui in scena e qualche volta dalla illuminazione non realistica: l'artificio dei cambi di luce in I,8 che consentono di alternare i dialoghi fra Giampiero e Angela e i monologhi di Fausto⁵.

La stessa frammentazione, sottolineata dalla scansione del tempo indicata dall'orologio (riconducibile a una certa convenzione pinteriana⁶), che struttura drammaturgicamente *2 Fratelli*, annulla l'effetto-cucina anche in questa *pièce*, dove l'accorgimento di dar vita agli altri personaggi (la madre e Lev lontano) attraverso le loro parole registrate ed ascoltate al magnetofono, introduce un elemento "epicizzante", che già era presente in *Trinciapollo* (quadro XII), quando un personaggio "raccontava" l'altro (Marco raccontava Chiara e Chiara raccontava Marco).

⁵ Fausto Paravidino, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2002, pp. 43-45.

⁶ Assunta consapevolmente da Paravidino: «in genere colloco le scene in progressione, però ormai Pinter ha già messo tutte le scene in de-progressione, quindi si può seguire il suo esempio e ribaltare la successione temporale lineare» (intervista con Concetta d'Angeli, cit.).

Insomma, già all'inizio, più che sulla caratterizzazione sociologica e generazionale, Paravidino sembra lavorare sulla "forma" drammaturgica, ricorrendo a modelli europei. La stessa definizione di "tragedia da camera" – in occasione della rappresentazione a Colonia Susanne Stark⁷ la ribattezzerà "tragedia da cucina", cogliendone felicemente la natura grottesca, piuttostoché il realismo – rimanda ad una tradizione mitteleuropea (Schnitzler) che in Italia ha illustri precedenti in Svevo e in *Sogno, ma forse no*, in origine scritto per la radio, di Pirandello.

In *La malattia della famiglia M.* la dimensione epica è finalmente totalmente palese anche in termini drammaturgici. La soluzione è data dal personaggio del dottor Cristofolini in funzione narrante. Ma anche il fatto che il dottore sia presente nei discorsi degli altri personaggi che lo giudicano introduce un costante elemento riflessivo nei loro comportamenti. I personaggi riflettono su di lui, ma al tempo stesso lo usano come specchio e ne sottolineano la funzione drammaturgica, il ruolo all'interno della realtà scenica.

Rispetto agli altri testi, poi, il personaggio del dottore consente anche di sperimentare un elemento nuovo, il monologo. Novità importante in un autore che ha fatto del dialogo la propria forza e che, come vedremo, rispetto al monologo come "genere" ha una posizione, negativa, molto chiara.

L'epicità diventa poi strutturale nel testo successivo, *Natura morta in un fosso*, che è tutto basato su monologhi. Certo sono monologhi in cui ancora una volta la forza del "dialoghista" è prorompente. I personaggi monologanti, infatti, non fanno che riportare dialoghi. L'epicità è proprio nel racconto di ogni personaggio che si scompone nelle

⁷ "Kölner Stadt-Anzeiger", *infra* p. 147.

diverse voci che compongono il dialogo interno ad ogni racconto, facendo del dialogo la forma principale in cui si struttura il racconto del personaggio monologante, indirizzandolo verso l'epicizzazione. L'epicità è intimamente collegata proprio alla varietà dei punti vista, alle diverse verità che a poco a poco vengono a comporre il "giallo". Ne deriva l'effetto di una rappresentazione prismatica della realtà (effetto che è accresciuto quando ad essere riportate sono le parole di un personaggio che abbiamo già conosciuto sulla scena), realtà che è ricostruita attraverso la ricomposizione delle singole facce.

L'epicità diventava ancor più straniante nella messa in scena di *Serena Sinigaglia* (ottobre 2001), essendo stato commissionato dall'Atir, che lo aveva trasformato in *one-man-show* (Fausto Russo Alesi). Ha ragione Franco Quadri a ricordare che questa idea rappresentativa «non è però imposta dall'autore»⁸, ma l'occasione della scena, che muta radicalmente la prospettiva, è colta proficuamente da Paravidino ed ha benefici effetti, in quanto costituisce uno stimolo a sganciarsi da quelli che, a lungo andare, avrebbero potuto diventare *cliché* troppo condizionanti.

Novità importante è lo svincolamento dalla compagnia originaria, che fa sì che i personaggi non siano più costruiti sulle caratteristiche proprie e degli altri attori, fin lì anche compagni di strada. Non si può, ad esempio, pensare un attore più diverso da Fausto Paravidino di quanto non sia, per fisico, per scuola, per presenza scenica, per dizione, Fausto Russo Alesi.

Nel caso delle commissioni inglesi credo si possa parlare, invece, di congenialità, forse di coerenza con il modello

⁸ *Introduzione. Il caso Paravidino, ovvero quando il teatro italiano scopre di avere un autore a 20 anni*, in Fausto Paravidino, *Teatro*, cit.

stilistico, quel “ping pong” di battute di cui parla Quadri nell'introduzione⁹. Ed è questo il dato immediatamente recepito dai primi recensori¹⁰, è ben espresso da Concetta d'Angeli («Io infatti tenderei a sottolineare come una novità, almeno per l'Italia, l'acquisizione recente di una scrittura drammaturgica molto innovativa, che è d'ambito soprattutto inglese, e per l'Italia è nuova») e su cui intervengono lo stesso Paravidino:

[l'influenza del teatro inglese] sicuramente, è un'influenza davvero fondamentale. A dire la verità, non so se è direttamente il teatro inglese oppure il cinema americano; ma quest'ultimo, a sua volta, è influenzato dal teatro inglese, perciò non so esattamente quale sia il giro che ha fatto. Comunque l'influenza del mondo anglosassone è indiscutibile e, credo, molto riconoscibile¹¹.

Il che riguarda ancora una volta l'anomalia di Paravidino rispetto al teatro italiano, soprattutto quello della sua generazione e delle generazioni immediatamente precedenti (per non parlare della “tradizione dell'avanguardia”). Una dimensione del teatro controcorrente rispetto a quel teatro che privilegia la scena rispetto alla drammaturgia scritta, ma che è comunque affermazione di una ineludibile vocazione teatrale:

⁹ Riprendendo la motivazione della giuria del Premio Tondelli: «uno scambio di battute asciutte e rapide da partita a ping pong, all'inglese».

¹⁰ Ad esempio: «scrive commedie con la facilità con cui respira, e non è proprio una specialità italiana» (*infra* p. 141), «dialoghi dalle cadenze serrate» (*infra* p. 143), «spigliata disinvoltura con cui il giovane autore articola i dialoghi scarni» (Gandini, “Alto Adige”, 8 novembre 2000).

¹¹ Intervista a Concetta D'Angeli, cit.

Mi piace più di tutto recitare, ma è possibile essere attori disoccupati, mentre non è possibile esserlo come scrittori... Se non mi chiamano a recitare, scriverò¹².

D'altra parte le scarse e sobrie dichiarazioni rilasciate da Paravidino non lasciano dubbi sul fatto che egli intenda muoversi sulla linea di una concezione, aggiornata sì, ma "classica", né avanguardistica, né "sperimentale" della drammaturgia, in qualche modo "artigianale":

Credo che quello che manca alla cultura teatrale italiana sia la normalità del teatro, che, per dire, in Germania o in Gran Bretagna è abbastanza assodata. In Italia invece il teatro è sempre un evento: o è un evento spettacolare, o è un evento culturale, ma è pur sempre un evento. Questo gli mette addosso un carico di ansia, che non gli permette mai di essere considerato un gioco¹³.

E quando indica modelli, questi sono Shakespeare («Shakespeare c'entra con tutto»), Genet, Pinter, Cecov, Eduardo¹⁴. E osserva Concetta D'Angeli, introducendo la sua intervista: «i tuoi sono testi lunghi, che hanno la struttura del testo teatrale tradizionale, o comunque la ereditano».

Il fatto è che l'interesse posto ai problemi drammaturgici, già presente come abbiamo visto nei primi testi, cresce

¹² In "alias", 27 agosto 2005, p. 13. Speculare è l'alternativa fra teatro e cinema: « se tu scrivi una commedia, il mese dopo cerchi quattro amici e la porti in scena; se scrivi un film, quando ti riesce di realizzarlo?» (intervista con Concetta D'Angeli, cit.).

¹³ Intervista con Concetta D'Angeli, cit.

¹⁴ Intervista a Maria Francesca De Stefanis per Bardolatrix, aprile 2002 (<http://www.geocities.com/queeniemab/FAUSTO.htm>).

con il crescere del mondo teatrale di Paravidino e del suo modo di guardare, attraverso il teatro, al mondo.

Sottolineando gli aspetti strutturali, di tecnica drammaturgica, non si vuol però sottovalutare la presenza del dato antropologico.

Che lo sguardo di Paravidino fosse più antropologico che psicologico, lo si capiva già con *Gabriele*, né veniva, tutto sommato, smentito da *2 Fratelli*, il più implicato fra i suoi testi, nel momento in cui erano abbandonati i *cliché*, le tipizzazioni del testo precedente, in un gioco di psicologie. Ma anche lì, appunto, erano le relazioni fra i personaggi a contare più dell'approfondimento delle singole psicologie¹⁵. In *Natura morta...* sono poi i comportamenti a venir fuori, anche in questo caso abbandonando gli stereotipi autobiografici e generazionali del testo d'esordio. Anche se sono comportamenti soprattutto familiari.

Ma già la didascalia iniziale ha un impatto diverso, con l'abbandono della ambientazione in un concreto interno, a vantaggio (anche quando si presuppone l'ambientazione nella quotidianità casalinga di *La malattia della famiglia M*: il telefono, la cucina, il pranzo con ospiti) di un luogo-metafora. Il cui modello non è la provincia italiana colta nelle sue particolarità quasi dialettali, alla Chiti, ma piuttosto un luogo metaforico-teatrale, è probabilmente quello di *Fool for love* di Sam Sheppard, anche se vi si possono trovare suggestioni cinematografiche: da *Fermata d'autobus* a *Paris Texas*, non potendosi ancora in quel momento pensare a *Dogville*. A distanza di qualche anno lo confermerà il film *Texas*, con un occhio a Sheppard/Wenders, ma l'altro

¹⁵ Nell'intervista di Concetta D'Angeli, a proposito dei personaggi: "Nascono privi di psicologia: prima parlano, poi pensano. Generalmente io prima scrivo, poi, alla fine, vedo che cosa quel personaggio voleva dire".

anche a un *Dinasty* formato “Italiotta slabbrata tutta d’imitazione” (Quadri).

Che non è, però, adagiarsi su una rappresentazione tipizzata, “provinciale” della realtà. Paravidino, nell’intervista con Alessandro Tinterri, dove sviluppa questo concetto, mostra di avere molta consapevolezza, che la “provincia” si è trasformata in “periferia”, quando, a proposito di una delle didascalie di *Noccioline* dice che ciascuno si sente di vivere alla periferia di New York, oppure, in quella con Gianfranco Capitta, parlando dell’ambientazione di *Texas*:

Texas è la periferia allargata, non esattamente la provincia, ma quella che una volta si sarebbe chiamata “campagna”. Anche se oggi ha perso questa consapevolezza campagnola, ma si riconosce come periferia dell’impero. Riconosce come capitale New York, e quindi tende a New York come i borghesi di Kiev tendevano cento anni fa a Mosca. Per noi coincide con il basso Piemonte, con la provincia di Alessandria, che però non viene mai dichiarata nel film. Anche perché pensiamo che quel che noi chiamiamo Texas sia un non luogo che riguarda tutti¹⁶.

La ricchezza di personaggi di *Natura morta...* implica, poi, di per sé l’allargamento delle tipologie dei personaggi, che non si limitano questa volta ai soli componenti di un nucleo familiare. I poliziotti, il tossico, il pusher, la prostituta albanese sono frammenti di umanità la cui espressione teatrale non è la confessione, ma piuttosto la testimonianza; ed assumono una funzione epicizzante gli autocommenti dei personaggi, che fanno di questo testo un particolarissimo esempio di “teatro di parola” che si realizza nella forma (parodica) del “giallo”. E la famiglia, che pure

¹⁶ In “alias”, cit., p. 12.

qui ha un ruolo centrale, questa volta, ancor più che in *La malattia...*, ha bisogno di un punto d'osservazione esterno: non più l'occhio "clinico" del dottor Cristofolini, ma quello investigativo del commissario di polizia, che non si pone più ai margini della vicenda, ma ne è invece il perno.

Ma, appunto, la centralità della costruzione drammaturgica, fa sì che il teatro di Paravidino esca dalla dimensione del documento generazionale, pur mantenendo al centro il discorso sulla famiglia. A osservar bene, è proprio la dialettica della costruzione drammaturgica – come avveniva a proposito dell'ambientazione non provinciale, ma in una periferia metaforica – a trasformare la semplice osservazione del disagio giovanile nella problematizzazione del crescere (o del blocco della crescita).

È probabile, allora, che questa sia la vera materia di tutti i testi di Paravidino, compreso *Genova 01* e non solo perché anche lì il problema affiora nella figura di Carlo e del suo uccisore¹⁷. Nella nota introduttiva all'edizione di Pistoia¹⁸, più lunga di quella pubblicata in *Teatro*, il «cercare di diventare grandi» coincide col «percepire la tragedia», col prendere coscienza della tragedia e non voler dimenticare quello che è accaduto, col «farla finita con le cazzate». Coincide, in definitiva, con lo scrivere.

Già in *Gabriele* questo tema si avvertiva, nell'essere una commedia "di formazione" mancata; e il provvisorio "idillio"

¹⁷ In *Teatro*, cit., pp. 231-235.

¹⁸ Fausto Paravidino, *Genova 01*, a cura di Associazione Teatrale Pistoiese/Teatro del Tempo presente, Pistoia, 2003. La versione del testo è più lunga e presenta due varianti («opzioni») per il terzo atto. Il testo è accompagnato, oltre che da quella di Paravidino, da note di Cristina Pezzoli (direttrice artistica dell'associazione), di Filippo Dini (regista), di Laura Benzi (scenografa) e presenta una ricca documentazione fotografica sia delle prove, sia dello spettacolo. Il copione di *Genova 01* ha avuto diverse redazioni, corrispondenti a diverse versioni/occasioni spettacolari (cfr. *Teatro*, cit., p. 221).

finale, col suo tono quasi favolistico, finiva per sottolineare ancor più l'infantilità, il non crescere dei protagonisti.

Tutt'altro che estraneo a questo discorso sulla crescita è il ruolo dei genitori, anche se non si configura ancora con la ricchezza che avranno i quadri familiari, fino a configurarlo come una quasi mini-saga di provincia, nel film *Texas*.

Figure marginali (ma *Gabriele* è pur sempre la storia di una paternità, per quanto multipla), apparentemente assenti all'inizio, se non attraverso la corrispondenza (lo scambio delle cassette, in *2 Fratelli*), i genitori sono figure di sconfitti tanto in *La malattia...* (il tabù della madre suicida, la debolezza di Luigi, significativamente designato nell'elenco dei personaggi come «il genitore»), quanto in *Natura morta...*, dove però ormai si avvicinano alla consistenza di personaggi: il padre, l'unico mai in scena, ma evocato in tutto il suo squallore, è protagonista dell'incesto ed assassino della figlia, la madre (designata come «Mother») è l'attonita testimone della tragedia e, soprattutto, colpita dalla doppia personalità della figlia, e rassegnata di fronte ad una realtà inattesa, ma forse perché non voluta riconoscere. Anch'essi sono inadeguati rispetto al compito che avrebbero dovuto svolgere, anch'essi, in qualche modo, non sono cresciuti.

Il tema del crescere è poi centrale in *Noccioline*, anche da questo punto di vista il testo più interessante e complesso e vero e proprio punto di arrivo – almeno fino a questo momento – della ricerca drammaturgica di Paravidino.

Organizzato su una precisa geometria, indicata minuziosamente nella didascalia-commento che precede il testo, che, nella quasi maniacale esigenza di numerare tutto («ossessione dei numeri», secondo Quadri¹⁹), sembra riman-

¹⁹ in *Introduzione*, cit., p. 7.

dare al cinema di Greenaway, qui mostra non la difficoltà (*Gabriele*), il rifiuto (*2 Fratelli*), l'impossibilità e l'incapacità di crescere (il destino dei figli e il fallimento dei genitori in *La malattia...* e in *Natura morta...*), ma gli effetti della crescita.

Geometria quasi didascalica da un lato e gioco di rispecchiamento nel modello delle *strip* di Schulz, sono i due dati strutturali (ma intimamente connessi con il contenuto) di questo testo.

In *Noccioline* ogni scena (sezione) è introdotta da un titolo, che ha la funzione – anche se Paravidino non lo esplicita mai come modello – dei “cartelli” brechtiani: «Nell'insieme costituiscono una sorta di breviario dei temi della globalizzazione»²⁰. Se, da un lato, vengono a costituire una sorta di rilettura dell'organizzazione economico-sociale del mondo attuale (la globalizzazione, appunto), Paravidino li considera anche il «tentativo di misurare nella vita di tutti i giorni i grandi temi della politica», il «controcanto ironico, ma mai parodistico»²¹, mettendone in evidenza la funzione strutturale («In generale, lo stesso concetto espresso in maniera infantile nel primo atto ritorna nel secondo in forma adulta»), attraverso la tecnica dello spiazzamento e l'uso strumentale del “minimalismo”:

Ma mentre nel primo atto a situazioni del tutto banali corrispondono titoli da grandi temi della storia e della politica, nel secondo a scene di un mondo adulto dai tratti inquietanti ho dato titoli inadeguati e sentimentali. Quelli del secondo atto nel loro minimalismo sono titoli che

²⁰ *A colloquio con Fausto Paravidino*, a cura di Alessandro Tinterri, *infra* p. 103. Proprio per la presenza dell'intervista in questo libro, rimando ad essa per la totalità delle spiegazioni.

²¹ Proposta in forma antifrastica, come ad es. nel n. 16: «Intermezzo da ridere» (in *Teatro*, p. 267).

non corrispondono affatto alla gravità delle situazioni, sono messaggi retorici e rassicuranti dettati da un ordine costituito preoccupato solo di minimizzare.

Tutto, cioè, è puntato sullo scarto, sul dislivello: di qui, dal paradosso («È uno dei paradossi del mondo globalizzato: circolano le merci [...] circolano ancor più liberamente i capitali, ma non le persone»), nasce il carattere di “dramma didattico” di *Noccioline*. Di qui discende una complessa operazione di straniamento, che ha a che fare anche con la gerarchia dei generi. Il “basso”, i personaggi ricavati dalle *strip* di Schulz vengono innalzati, nella seconda parte, nella dimensione di un realismo tragico, quello evidenziato dal “minimalismo” dei titoli. La loro trasposizione teatrale, d’altra parte, non ha nulla di meccanico, ma punta sulla riconoscibilità attraverso il travestimento²². Viene in mente, fra gli esempi più recenti ed anche perché è citata con ammirazione da Paravidino, Sarah Kane. Pur senza giungere alla estremizzazione della rappresentazione della violenza della drammaturga inglese, le *strip* e i personaggi di Schulz sono sottoposti ad un trattamento analogo alla vicenda classica in *Fedras’s Love*, mentre la dinamica del rovesciamento, della dimensione dell’interno claustrofobico in cui si scatena una violenza efferata, potrebbe ricordare *Blasted*.

Paravidino, seppur in una versione spettacolarmente più moderata (altro discorso credo andrebbe fatto sulla violenza non platealmente evidenziata), appare allora, non solo per la tecnica del dialogo, sulla linea di un teatro – l’altro nome che viene da fare è quello di Edward Bond – fortemente radicato nella rilettura del teatro shakespeariano ed elisabettiano in generale, aiutandoci a capire come mai

²² Anche su questo cfr. l’intervista a cura di Tinterri.

questo sia un punto di riferimento costante, come abbiamo visto, anche nelle sue dichiarazioni.

Proprio attraverso l'idea di un teatro "della crudeltà", anche se abilmente mascherato, non sentimentale e commovente, ma nemmeno esplicitamente sperimentale, credo si possa capire meglio quello che Paravidino intendeva, fin dal principio, nella nota iniziale di *Trinciapollo*, a proposito della necessità di non sottovalutare la vita e sopravvalutare il suo lavoro, instaurando, cioè, un rapporto fra realtà e scrittura. Anche se quella dichiarazione può apparire eccessivamente modesta, perché nel lavoro di Paravidino proprio l'agire sul linguaggio, non porta a sottovalutare la vita, ma a ritradurla in termini teatrali, sottolinea bene l'urgenza di una realtà incandescente, sotto la maschera di una quotidianità quasi, e apparentemente, cronachistica.

È l'attualità (politica) concreta del G8 di Genova e delle torture nel carcere di Bolzaneto (mini-lager della periferia dell'impero sotto la giurisdizione del governo Berlusconi-Fini) a urgere sotto l'opzione drammaturgica straniante, mantenendo tutta la violenza della realtà, pur traducendosi in un'astrazione, quasi metaforica.

Il che porta, sorprendentemente (almeno al primo approccio), a ricavare una sostanza tragica nei testi di Paravidino, tenendo da parte *Gabriele* (che anche in questo si dimostra una eccezione non poi tanto significativa per la storia successiva dell'autore). Non tanto nell'omicidio assurdo di *Trinciapollo*, quanto nella patologia del rapporto che sfocia nell'omicidio di *2 Fratelli* (che è definita tragedia nel sottotitolo)²³, nel torbido ambiente familiare della *Mallattia...* e di *Natura morta...*

²³ Lo notava immediatamente Luca Doninelli («Avvenire», 8 novembre 2000): «E si dovrebbe dire che tutto finisce in tragedia, se la

Il riferimento alla tragedia è esplicito in una delle “battute” iniziali, nel pre-prologo di *Genova 01*: «La tragedia non ha bisogno di rappresentarsi, perché è» e poi all'interno del testo, sia in riferimento alla oggettività dei fatti, sia in riferimento alla scrittura scenica: all'inizio del prologo («la tragedia non ha bisogno di rappresentarsi, ma il potere sì»), sia in seguito («la tragedia richiede di essere riscritta giorno per giorno»)²⁴.

E se, in generale, nei testi di Paravidino la sostanza tragica urta con l'apparente minimalismo dei dialoghi e degli ambienti, questo ci ricollega al problema iniziale del superamento della *tranche de vie* e del minimalismo.

Se, come prima impressione, il linguaggio (la lingua) di Paravidino appare prelevata dal parlato quotidiano (a volte, soprattutto all'inizio, quasi generazionale)²⁵, in real-

tragedia non fosse già presente fin dalle primissime battute, con la sua sovrana indifferenza verso qualunque vittoria o sconfitta», *infra* p. 145.

²⁴ Filippo Dini, regista dello spettacolo, parla non a caso di un meccanismo analogo a quello di Edipo: «Portare in teatro questa storia significa ricostruire completamente in noi la necessità della nostra arte oggi, creare i presupposti perché la tragedia possa trovare liberamente espressione attraverso di noi. Per fare questo non possiamo fare altro che ricercare la verità [...]. Lo spettacolo è la mise en scène di tale ricerca: incessante, senza pietismo e senza commenti; questa ricerca ossessiva non può avere ripensamenti, non può avere punti di vista, non si fanno dibattiti sulla verità; la sua luce ci attrae fino al baratro, dietro al quale si palesa, nella sua agghiacciante semplicità. E da lì in poi (davvero come Edipo) non resta che affrontare la pena e la tortura della condanna che ci attendeva fin dalla nascita» (*Genova 01*, cit., p. 9).

²⁵ Paravidino lo definisce «lessico ristretto di una compagnia di tre o quattro amici», nell'intervista citata di Concetta D'Angeli, che in quell'occasione pone il problema con chiarezza: «La critica dice che tu rappresenti i giovani, e quindi anche il loro linguaggio. Questa etichetta, come hai già dichiarato, ti dà fastidio; però è vero che, quando nei tuoi testi i personaggi parlano, in genere parlano il linguaggio dei giovani. Veramente, se devo dire come pare a me che stiano le cose, io non trovo che i tuoi personaggi teatrali usino il linguaggio mimetico, naturalistico e spontaneo che sembrerebbe ad un primo ascolto...».

tà, per dirla con lo stesso Paravidino «è un linguaggio più letterario di quello che sembra», tende cioè ad una non-deperibilità, a sottrarsi ad un «invecchiamento troppo rapido e troppo soggetto alle mode», né all'attualità. Per questo Paravidino – ma il discorso andrebbe affrontato con una analisi tecnica, che in questa occasione non si può condurre – agisce soprattutto sulla scarnificazione della frase, sulla sintassi, sulla costruzione della frase, sul ritmo delle battute, sul taglio del dialogo e meno sul lessico, neutro oppure tipico di un gruppo molto ristretto.

È che, dietro quell'apparenza di parlato, la lingua di Paravidino è una lingua d'attore, una lingua di teatro, che fa i suoi "prelievi" sia nel repertorio teatrale stesso («Spesso poi io utilizzo battute di teatro o di cinema che hanno scritto altri e le intreccio con le mie: in *Gabriele*, per esempio, ci sono parecchie battute di Beckett, "a tradimento"»), sia nell'ascolto "fuori scena", seguendo in questo una antichissima tradizione ("la" tradizione) degli scrittori teatrali.

Anche se si sente la differenza fra i primi testi destinati agli attori che si sono formati con lui (la Compagnia Glorriababi²⁶) e quelli scritti per altre commissioni ed occasioni, il taglio del dialogo e della scena, ma anche la "psicologia" e la "sociologia" dei personaggi, non sono una riproduzione della realtà, ma un modo di guardarla: sono uno sguardo prospettico sulla realtà. Una "oggettività" che non nasconde lo sguardo, ma al contrario lo rivela.

²⁶ Va però ricordato che *Genova 01*, almeno per la versione di Pistoia, rappresenta di nuovo il ritorno alla collaborazione con Filippo Dini, Antonia Truppo, che coinvolge anche altri "compagni di strada" come Nicola Pannelli (un altro interessante giovane attore animatore dell'esperienza di "Narramondo" che qui figura come «trainer tragico e politico») e Laura Benzi per la scenografia.

Nei primi testi di Paravidino (*Trinciapollo, Gabriele, 2 Fratelli*), ricalcato in modo chiaramente autoreferenziale sui *tic* linguistici dei singoli attori, il dialogo propone uno scambio linguistico senza valore, al limite dell'insensatezza: di qui l'inevitabile ricorso ad una lingua comune, quotidiana, che rischia ogni momento di perdere, per i personaggi, la sua comunicativa e si blocca continuamente, senza raggiungere però l'afasia (strumento retorico del teatro dell'assurdo: il silenzio, invece, in Paravidino è sempre silenzio legato alla scena, alla situazione, all'azione), ma costruisce una sorta di vortice verbale, prodotto dalle continue fratture all'interno del dialogo che determinano, già a quest'altezza, uno stile contraddistinto dalla laconicità: una laconicità che punta alla limpidezza attraverso un esercizio di sobrietà, di riduzione all'essenziale, alla concretezza.

La parola, da sola, non basta. Paravidino non ha fiducia nella parola in quanto veicolo di concetti, di idee, di sentimenti (come succede, invece, in tanto teatro italiano, da Pasolini a Testori e, più recentemente Cavosi, Erba, Manfredi, Chiti e Cappuccio, per citare cinque di sei casi studiati recentemente da Tiberia de Matteis²⁷, ché il sesto, Spiro Scimone, appare, sul versante dialettale, più vicino a Paravidino, che non ne condivide però la disarticolazione, beckettiana, del linguaggio, della parola).

Gli autori trattati dalla De Matteis, tutti più "anziani" di Paravidino (i più giovani, Cappuccio e Scimone, sono nati nel 1964) non esauriscono certo il panorama, né pos-

²⁷ Tiberia de Matteis, *Autori in scena. Sei drammaturgie italiane contemporanee*, Roma, Bulzoni, 2004. Cavosi (nato nel 1959) tenta anche il recupero dei generi alti. Praticano il recupero del parlato Erba (1954) e Chiti (1943), quest'ultimo, sceneggiatore cinematografico, operando, nell'ambito di una drammaturgia di compagnia, un recupero del dialetto in chiave di memoria mitica. Cappuccio (1964) è più contiguo all'area della sperimentazione; Manfredi (1956) è interessato soprattutto alle riscritture.

sono essere considerati in qualche modo “esemplari” di linee e tendenze, ed è senz’altro presto per proporre una sistemazione storiografica della drammaturgia italiana degli ultimi decenni del secolo scorso²⁸, ma credo che si possa, comunque riconoscere che uno dei tratti più originali di Paravidino è proprio quello di non puntare neppure ad enfatizzare l’assurdità del linguaggio, secondo la retorica del teatro dell’assurdo (cui fanno ricorso autori per altro diversissimi fra di loro come il Sanguineti di *Storie naturali*, o Annibale Ruccello o Franco Scaldati e, appunto, Scimone), che pur qualche volta sembra mimare, anche se in chiave minimalista.

Semmai l’assurdo è nelle situazioni (situazioni-limite, quelle di Paravidino) della vita, che non è mai persa di vista.

Quello di Paravidino si configura, allora, come un teatro basato sulla parola, in cui non conta quello che le parole dicono (la parola, da sola, non basta), ma la parola come elemento essenziale e imprescindibile del linguaggio scenico; linguaggio scenico che per questo non ha bisogno di particolari artifici di allestimento (la “scrittura scenica” è all’osso), se non l’uso scaltrito di una drammaturgia che può fare a meno della continuità realistica dell’azione.

Paradossalmente, ciò avviene anche in un testo apparentemente basato sui monologhi (e quindi in cui la parola è ancora più importante, anzi dovrebbe essere tutto) come

²⁸ Né pretende di farlo la stessa De Matteis (cfr. *Introduzione*, in op. cit., p. 9-10). Oltre che l’ultimo paragrafo (*Verso la fine del Novecento*) in Marco Ariani – Giorgio Taffon, *Scritture per la scena*, Roma, Carocci, 2001, un primo generoso, anche se un po’ squilibrato, tentativo di sistemazione di questa materia, ancora magmatica, è in Paolo Puppa, *Il teatro dei testi*, Torino, Utet, 2003. Per una panoramica più ampia, anche in questo caso con qualche inevitabile squilibrio, Anna Maria Chinzari – Paolo Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell’ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000.

Natura morta... e *Genova 01*. In realtà poi non così paradossalmente, perché Paravidino ha una chiara posizione sul monologo, espressa nell'intervista a Concetta D'Angeli:

Genova 01, che è un testo senza personaggi, vorrei che fosse recitato da migliaia di persone; e invece tutte le compagnie che lo mettono in scena pretenderebbero di ridurlo a un monologo. Ma allora diventa un comizio!...

Con *Genova 01* Paravidino non entra nel territorio teatrale della "narrazione", tentando piuttosto un esperimento di teatro-documentario, motivato dall'urgenza dovuta alla gravità dei fatti accaduti. Apparentemente documentario, punta tutto sull'emozione, anche quando il montaggio delle frasi consente di mettere in rilievo le contraddizioni dei comportamenti, delle dichiarazioni e delle ricostruzioni della verità "ufficiale" fornita dalla Polizia e dal Governo. È qui al tempo stesso il limite (il quasi programmatico manicheismo) e l'efficacia dello spettacolo, a differenza della maggiore complessità di *Noccioline*, che "raffredda" tutto, portandolo in un'altra dimensione, ma in realtà va molto più a fondo nelle contraddizioni, puntando sulla riflessione. Ma l'emozione nasce dalla laconicità particolare del linguaggio, che è l'esatto contario di quello, necessariamente ampio, ridondante, di un affabulatore²⁹.

Ma soprattutto è la dimensione della compagnia nel caso di *Genova 01*, la "pluralità di voci" non solo ad imprimere dinamismo alla struttura del testo – come osserva

²⁹ Molto chiara, per altro, nell'intervista a Concetta D'Angeli, la distinzione fra monologo e narrazione, con un pertinente riferimento ad Ascanio Celestini: «[...] non è un caso che Ascanio non venga dal teatro: lui non è un attore che un giorno ha deciso di mettersi in proprio. Lui è uno studioso che si è messo a raccontare quello che studiava, e così è arrivato al teatro. Per lui sì che sarebbe innaturale fare compagnia».

Concetta D'Angeli –, ma anche a rendere l'idea della dimensione collettiva dell'esperienza dei fatti.

Proprio la drammaturgia polifonica di *Genova 01* può aiutare a capire, insieme a tante altre, il passaggio al cinema di Paravidino, avvenuto con *Texas*, il film uscito nel 2005 ed al quale Paravidino ha lavorato dalla fine del 2003.

Indubbiamente Paravidino appartiene ad una generazione che di cinema si è nutrita intellettualmente e fantasticamente, che riconosce nel cinema una forma di cultura naturale, condivisa³⁰.

Se le dichiarazioni dello stesso Paravidino, per quanto contengono di intenzioni e di consapevolezza, lo mostrano più interessato a marcare le differenze, piuttosto che le analogie, sia dal punto di vista del linguaggio, sia da quello dei modi di produzione, l'affinità tematica fra i suoi testi teatrali e il film è particolarmente riconoscibile:

Questo film è appunto il tentativo di raccontare un luogo, che poi è la stessa pseudo-campagna di *La malattia della famiglia M*. Volevo arricchire l'ambiente che ho descritto nella commedia, mostrarlo insomma, oltre che farci parlare dentro dei personaggi. Così ho un po' espanso quel concetto, mettendo a fuoco diverse locations significative di quel posto, e quaranta personaggi parlanti³¹.

³⁰ «Al teatro ci si arriva, mentre al cinema ci si nasce. [...] Quella per le immagini è oggi la prima forma di narrazione di cui si fa esperienza, prima ancora di leggere un romanzo o un libro di favole, sicuramente siamo già stati al cinema, o quantomeno abbiamo visto un film o un cartone animato in televisione. È paradossale che il mezzo tecnicamente più complesso e recente sia diventato la forma di narrazione primigenia, ma è così: fare teatro oggi è quasi una ricercatezza intellettuale.» (*È lo schermo il primo libro di lettura*, intervista con Alessandro Tinterri, "Film D.O.C.", n°65, nov.-dic 2005, *infra* p. 196.

³¹ Nell'intervista a Concetta D'Angeli.

Se immaginando *La malattia...* era in qualche modo possibile pensare a Sheppard, ad un taglio realistico, con *Texas* siamo di fronte ad una operazione più complessa di quanto non suggerisca il titolo del film. Non siamo, infatti, di fronte semplicemente ad un *Alessandria, Texas* (è il titolo con cui è stata pubblicata l'intervista di Gianfranco Capitta in occasione dell'uscita del film al festival di Venezia³²) che ricalca il film di Wenders/Sheppard, ma di fronte ad un film che non si ispira (pur parodiandoli) solamente ai due grandi generi del cinema classico americano (western e melodramma), ma esibisce, con una notevole dose di eclettismo e il gusto per la contaminazione, prestiti dal cinema internazionale più recente (da *Trainspotting* a Oliver Stone, da Kaurismaki a Sodeberg: e tenendosi lontano, comunque, da quello italiano), e con il gusto di sfruttare le possibilità tecniche della ripresa digitale: immagini che compaiono e spariscono, interventi "grafici" ...

È una novità rispetto alle *pièces* teatrali, molto diverse una dall'altra, ma costruite ognuna con una sua compattezza di linguaggio, con cui ha in comune, però, il rapporto conflittuale col realismo.

Distante da quelle forme di "contaminazione" sperimentale (non a caso spesso, almeno inizialmente, orientata verso il video), di attraversamento di confini, che caratterizzano, invece, il cinema dei teatranti ascrivibili all'area della "ricerca": Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino, Motus. Piuttosto il film sembra proporsi come l'inizio di un cammino parallelo rispetto al cinema, più libero, autonomo rispetto al teatro. La sceneggiatura, ad esempio, non si rifà a nessuno dei testi teatrali, consentendo una maggiore autonomia formale rispetto a quanto non avvenga, passando dalla forma drammaturgica del teatro al cine-

³² Apparsa in "alias", cit., p. 12.

ma, in *2 Fratelli*, il film che Scimone ha tratto da *Nunzio*, trasferendo nell'immagine la stessa concretezza realistica della parola.

Senza voler addentarsi in previsioni, in questo modo l'incontro di Paravidino col cinema si presenta, all'esordio, con caratteri di originalità rispetto ad analoghe "interferenze" fra teatro e cinema presenti attualmente in Italia.

Franco Vazzoler