

Sala Beckett

Obrador Internacional de Dramatúrgia

Temporada 2012-2013

Programa de mà

Teatre italià contemporani I

Variacions sobre el model de Kraepelin ***(o El camp semàntic dels conills a la cassola)*** de Davide Carnevali

Traducció i direcció: Carles Fernández Giua

Del 13/9 al 14/10

L'AUTOR

Davide Carnevali
(Milà, Itàlia, 1981)



Davide Carnevali viu i treballa entre Buenos Aires, Berlín i Barcelona, on s'està doctorant en Arts Escèniques per la UAB, amb un període d'estudis a la Freie Universität Berlin. A l'activi-

tat acadèmica s'hi afegeix la de traductor del català i castellà, i la de curador per a la editorial Ubulibri, on s'ocupa de dramatúrgia europea i iberoamericana. Forma part del consell de redacció de la revista (*Pausa.*) i escriu per a diferents revistes de teatre italianes i internacionals. També imparteix cursos de teoria teatral i escriptura dramàtica.

La seva obra *Variazioni sul modello di Kraepelin* va ser premiada el 2009 al Theatertreffen de Berlín i va guanyar el Premio Riccione per il Teatro. El mateix any va rebre el Premio Sasseti Cultura per l'obra breu *Calciobalilla*. Amb *Come fu che in Italia scoppiò la rivoluzione ma nessuno se ne accorse*, el 2010 va guanyar el Premio Asti Teatro i el 2011 el Premio Borrello nuova drammaturgia. El seu últim text, *Sweet Home Europa*, s'ha estrenat el 2012 amb una producció del Schauspielhaus Bochum. Les seves obres s'han traduït a l'alemany, català, castellà, francès, anglès i estonià.

PRESENTACIÓ DEL DIRECTOR

Variacions sobre el model de Kraepelin és un fresc fet de retalls de la vida d'un home afectat per la pèrdua de la memòria. L'acompanyen el fill i un metge. Tots tres lluiten per preservar el tresor i, alhora, descobrir la veritat amagada en els records. Aquest procés esdevé un veritable viatge de descoberta que els portarà a terrenys desconeguts, a espais on memòria i imaginació es barregen, a indrets on les creences entren en crisi, on la lògica es desintegra per deixar pas a l'emoció, el riure, la mort, l'amor, la irracionalitat... Totes elles, per descomptat, variacions sobre la vida.

La memòria, que pot ser vista com a narració, està íntimament lligada a la identitat. Qualsevol intent de reconstruir el nostre passat ens condueix inevitablement a questionar-nos qui som tant des del punt de vista individual com col·lectiu, a plantejar-nos diferents versions dels fets i les persones.

Hem triat el text d'en Davide perquè creiem que té un interès actual i que posa en relació l'individu amb el seu context històric, perquè la seva escriptura és oberta i rica en llenguatges i reptes per a l'escena i, potser per sobre de tot, perquè hi ha en aquesta obra quelcom que toca el misteri del que som les persones (per als altres i per a

variacions del primer. A través d'aquestes variacions o modificacions del món, podem adaptar diferents punts de vista sobre la realitat, punts de vista que ens allunyen de la idea que el món està fet d'una manera única i determinada.

La dosificació de la informació és bàsica en els teus plantejaments. Diries que és un element definitori en la configuració de la tensió dramàtica tal com l'entens tu?

Crec que el recurs de la dosificació de la informació pot funcionar molt bé per generar una atmosfera d'inquietud, i naturalment és essencial per no perdre l'atenció del espectador. La seva importància l'he apresada aquí, estudiant amb professors com Carles Batlle o Sanchis Sinisterra. Però el seu límit és que la dosificació de la informació és una "regla del joc" vàlida només en els "jocs a informació completa" – aquesta, si no m'erro, era la definició de Lyotard–, és a dir, que està pensada per funcionar en un sistema que té com a objectiu la reconstrucció d'una història. En aquest cas, el receptor sumarà dades a altres dades, omplint a poc a poc els buits que l'obra deixa per omplir: la dosificació ens donarà, doncs, la mesura i la dimensió d'aquest procés de reconstrucció. Però què passa quan l'obra no planteja una història per reconstruir, o quan almenys aquesta reconstrucció de la història queda en un segon pla respecte altres factors? La subministració d'informacions no desapareix, però la seva dosificació no serà essencial com en el primer cas.

La memòria ha estat des de sempre un tema clau en la narrativa, però també en el teu teatre: tant la memòria individual com la col·lectiva, en el cas de *Variacions*...

Allò que normalment anomenem memòria és una temptativa de reconstrucció lògica del nostre passat, és a dir, un conte construït segons el principi de cronologia i el principi de conseqüencialitat causa-efecte. La memòria és un relat del passat, i com a relat és un producte fictici: és una lectura de la realitat, no la realitat mateixa. Per tant, aquesta temptativa de reconstrucció no pot, ja d'entrada, no ser imprecisa. Viure amb l'acceptació d'aquesta imprecisió és inquietant. *Variacions*... parla també d'aquesta por. Nosaltres fem servir el llenguatge per donar nom a les coses. I la pregunta que el text es planteja és: en quin món vivim quan perdem la capacitat de definir les coses a través del llenguatge? Qui som i en quin sentit som, quan perdem la capacitat de definir la nostra identitat?

En aquest text en concret, convides explícitament a modificar l'ordre de les escenes, superposar-les, repetir-les, jugar-les en paral·lel. Conceps sempre el text teatral com un artefacte obert fins a aquest punt?

A *Variacions sobre el model de Kraepelin* l'ordre de les escenes es pot modificar però s'ha d'estar molt atent al ritme de l'espectacle. De fet, el text estava pensat per produir un espectacle de teatre o també alguna cosa més propera a una performance contínua. No existeix un començament o un final necessaris, perquè les nocions de començament i final pertanyen a un ordre de disposició lògica, una manera d'interpretar la realitat que, de fet, en aquesta obra precisament es qüestiona. També és inútil voler reconstruir una seqüència cronològica de les escenes: no es tracta pas d'això. La idea era que el text actués, funcionés, com la ment d'una persona que pateix Alzheimer o que, per qualsevol degeneració de les funcions cerebrals, és incapaç de posar ordre en el material mnemònic. Així com per a un malalt d'Alzheimer és impossible definir què ha passat i quan ha passat, així ho serà per a l'espectador. La intuïció des de la qual vaig partir era que la forma parlés com el contingut, i per això era necessària aquesta forma, que és –segons alguns punts de vista– una forma oberta.

Des del punt de vista dramàtic, has manifestat sovint la teva debilitat per Martin Crimp, Caryl Churchill o Juan Mayorga. Què tenen aquests autors que t'admiri i que t'inspiri?

Admiro molt aquests autors, com també molts altres. *Lluny* de Caryl Churchill és la meua obra favorita, per la seva aparent simplicitat i la complexitat que amaga alhora. *Atemptats contra la seva vida* de Martin Crimp és probablement l'obra més trencadora amb la tradició de teatre anglosaxó. De Mayorga admiro incondicionalment la càrrega filosòfica del seu teatre, la capacitat de fonamentar l'escriptura amb idees que generen una reflexió necessària sobre el món per part del públic. Crec que, exceptuant el fet que és del Real Madrid, Mayorga té una de les visions més clares sobre la realitat que jo conegui.

Fragments d'una entrevista que formarà part del dossier dedicat al teatre italià contemporani del proper número de la revista (*Pausa*), que edita la Sala Beckett i que es pot consultar de manera gratuïta a www.salabeckett.cat.

nosaltres mateixos) i que parla de la fragilitat dels éssers humans vistos individualment i, alhora, del seu formar part del gran i cabalós riu de la Història. Sota una aparença fragmentària, *Variacions* progressa cap a la revelació de quelcom colpidorament humà. **Carles Fernández Giua**

PRESENTACIÓ DE L'AUTOR

Emil Kraepelin és el psiquiatre alemany que, a començaments del segle XX, va anomenar "Malaltia d'Alzheimer" la forma de *dementia* que va descobrir i teoritzar juntament amb el seu col·lega Alois Alzheimer.

Però aquest no és un text sobre l'Alzheimer.

Aquest és un text sobre el problema de la memòria, sobre la identitat i sobre la possibilitat de reconstruir el passat. Un text que qüestiona la possibilitat de reconstruir la història.

La història personal d'un home que està perdent la traça de la seva pròpia vida, és a dir, la seva identitat.

La història col·lectiva d'una nació, Europa, que en la memòria de les seves guerres i en l'actualitat dels canvis polítics que s'hi donen, encara està buscant la definició de si mateixa. Perquè la identitat d'una nació, com la de l'individu, s'estructura sobre la capacitat de recordar, de donar coherència al relat dels esdeveniments que li són propis.

Però també la història com a nucli narratiu de l'obra, la cronologia dels fets que es desenvolupen al text. Perquè aquest és un text que degenera tal i com degenera la memòria de qui pateix un procés degeneratiu cerebral.

Qui pateix un procés degeneratiu cerebral anomena les persones del seu entorn amb noms diferents. Canvia els seus rols, el paper que han jugat a la seva vida. Capgira la funció dels objectes. Anul·la el fluir dels anys. A la seva ment, detalls reals i imaginaris es fonen i es confonen. A qui es refereix, quan crida a una persona fent servir el nom d'una altra persona? Jo encara sóc "jo", per a ell? Què entén, quan intenta explicar un concepte però l'expressió se li escapa? De quina manera aquest concepte segueix existint, per a ell? Què *significa* una paraula? I què *vol dir*?

Si les relacions entre significant, significat i referent perden la seva força, les fronteres del camp semàntic d'un terme s'esfumen, donant pas a una combinació d'associacions lliures que desmunten l'organització del món mitjançant les paraules. Això modifica la relació de l'individu amb la realitat en detriment d'allò racional i en benefici d'allò imaginari.

Igual que la percepció de la realitat en aquell qui pateix un procés degeneratiu cerebral, aquest text és inestable. Igual que els records d'aquell qui pateix un procés degeneratiu cerebral, els fragments que componen aquest text no s'han d'organitzar per força segons un principi de causalitat i linealitat cronològica. Poden canviar la seva col·locació i associar-se segons modalitats diferents. Poden citar-se i referir-se l'un a l'altre. O també poden contradir-se. O sobreposar-se. Poden reivindicar la seva pròpia presència o esfumar-se en la incertesa. Poden interrompre's de sobte o repetir-se amb imperceptibles variacions.

D'aquesta manera, els tres homes del text i els espectadors estan convidats a formular hipòtesis de reconstrucció de la història, dins un joc constant d'interpretacions, d'atribucions de sentit, dins una constant recerca d'una veritat que sempre serà ambigua com el dubte del record, precària com l'exercici de la memòria.

Davide Carnevali

FITXA ARTÍSTICA

Autor: Davide Carnevali

Traducció i direcció: Carles Fernández Giua

Intèrprets:

Primer Home: Artur Trias

Segon Home: Jordi Brunet

Tercer Home: Hans Richter

Espai escènic: Eugenio Szwarczer

Disseny d'il·luminació: Luis Martí

Disseny de so: Damien Bazin

Disseny de vestuari: La Conquesta del Pol Sud SCP

Construcció escenografia: Taller Jorba-Miró

Agraïments: Ramon Ferrer, Sergi Roig, família Brunet Sancho, família Sancho Freiria, Judith Sancho, Josep i Vanessa Balagué, Lluç Brunet, Òptica Tutusaus i Francesc Lluçia (empresa BAF)

Una producció de La Conquesta del Pol Sud SCP i Festival LOLA

Amb el suport de l'Institut Català de les Empreses Culturals

PROPER ESPECTACLE

Teatre italià contemporani II

Del 17/10 a l'11/11

La festa

d'Spiro Scimone

Traducció de Carles Fernández Giua

Direcció: Orlando Arocha

Sala Beckett/

Obrador Internacional

de Dramatúrgia

Carrer Alegre de Dalt, 55 bis (08024 Barcelona)

Telèfon: 93 294 53 12

info@salabeckett.cat

www.salabeckett.cat

Espai subvencionat per:



Ajuntament de Barcelona
Barcelona Cultura



Amb la col·laboració de:

CARNEVALI O EL JOC DE LES DISFRESSES

Anna Pérez Pagès entrevista Davide Carnevali per a la revista (*Pausa*.)

Podríem dir que el Davide Carnevali és un dels nostres, si això volgués dir alguna cosa concreta. I és que, tot i que va néixer a Milà fa 31 anys, des que va arribar a Barcelona ha establert un vincle amb la teoria dramàtica i l'escriptura teatral del país. Dramaturg de consciència europea, personatges de gran força, rèpliques contundents i acotacions més que ambicioses, el Davide s'ha mogut recentment entre Berlín i Buenos Aires, on ha ampliat perspectives i registres. Com a bon coneixedor de l'obra de Martin Crimp (al qual li va dedicar la seva tesina), és un creador de tensions i jocs de màscares on res no és el que sembla o, potser més inquietant encara, res no és el que és.

Per posar-nos en context, com et situes a tu mateix com a autor en el panorama europeu i, concretament, en relació a les noves fornades de la dramaturgia catalana? Ha tingut un pes específic en la teva producció?

Em sento europeu perquè de fet sóc ciutadà europeu, tinc un passaport europeu i una targeta sanitària europea, i com a ciutadà europeu he pogut moure'm arreu d'Europa i viure amb relativa facilitat tant a Milà com després a Barcelona i a Berlín, o fins i tot a Buenos Aires, que segons com es miri es podria veure com la ciutat més a l'Oest d'Europa. La meva formació com a autor s'ha desenvolupat –fins ara– en aquests quatre països i Barcelona ha jugat segurament un paper molt important, perquè a la Sala Beckett i a l'Obrador vaig començar a conèixer la dramaturgia europea contemporània, mentre que la Universitat Autònoma va ser el punt de partida del meu recorregut dins la teoria del teatre. A més a més, va ser gràcies a la programació del Teatre Lliure durant la direcció de l'Àlex Rigola que vaig entrar en contacte amb el teatre alemany.

Tot i així, a Catalunya o a Itàlia encara no tenim un sistema teatral com el d'Alemanya. Com veus i vius la diferència des del teu punt de vista de berlinès adoptiu?

A Alemanya hi ha una tradició diferent: el teatre és una part molt important del patrimoni cultural d'aquell país, sempre ha sigut així i segueix sent així ara. Això ha generat, per exemple, que el teatre sigui part d'un debat públic i que tingui certa importància en la societat. A més a més, sempre per tradició, hi ha una forta connexió entre teoria teatral i pràctica escènica, cosa que després influeix en la qualitat de la producció artística d'un director, d'un autor, d'un dramaturg i fins i tot d'un actor. Segurament el sistema teatral funciona molt millor, hi ha més recursos, més diners, més teatres públics, més produccions, més espectadors... i també més atenció a la dramaturgia i per tant més oportunitats per a un autor.

Centrem-nos en les teves obres. D'entrada, crida l'atenció que en les acotacions es detecta una especial preocupació per la posada en escena, tenen molta càrrega psicològica i visual. El teu és un teatre de text que té molt present la recepció per part del públic i la mà del director/-a en la transmissió del missatge?

Un text teatral no és teatre, és literatura. Una literatura particular, perquè amaga alguna cosa "en potència", però fins que aquest potencial no es realitza a l'escena, el text segueix sent literatura. Teatre és allò que es produeix entre escena i espectador, per tant l'escena i l'espectador sempre són els referents. Allò que puc fer jo com a autor és pensar en allò que vull que passi davant de l'espectador, i preparar mitjançant el text aquella atmosfera que m'agradaria que després es produís a escena. Això no significa pas que la dimensió textual del teatre no sigui important. Si un director decideix muntar un text meu, el seu primer contacte amb mi té lloc amb la lectura de l'obra. Per tant, per a mi, com a autor, és important que el director i els actors passin durant la lectura a través d'estats emocionals que després hauran de traduir a escena. Es tracta de fer viure al director i als actors aquella sensació, aquella atmosfera: fer viure, més que explicar. Per això de vegades apareixen acotacions aparentment impossibles de dur a escena. Però el problema de l'acotació "impossible" en realitat es fonamenta sobre un error: pensar que tot allò que està escrit en una acotació s'hagi de reproduir a escena tal i com està escrit. Personalment no crec que hagi de ser així: més que reproduir una acotació, es tracta de traduir-la, i la millor traducció no és mai una traducció literal. És més important que estigui present a escena l'atmosfera que crea l'acotació que no pas l'acotació mateixa. Més que ser fidel a allò de què el text parla, el director hauria de ser fidel a com parla el text.

En els teus textos la plasmació de determinats comportaments humans en un context social concret ens porta sempre més enllà de l'anècdota. T'interessa només la quotidianitat en tant que punt de partida per a una reflexió o crítica més global?

M'interessa la relació entre quotidianitat i eternitat, o millor: entre història personal, anecdòtica, i història universal. El teatre pot decidir ser una sinècdoc del món (una part que reproduceix el tot), o una metàstasi del món, en el sentit que a partir de la seva inscripció dins d'un món, en crea d'altres,