

Sala Beckett
Obrador Internacional
de Dramatúrgia

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

Traducció i direcció:
Carles Fernández Giua

Del 13/09/2012 al 14/10/2012

Premi Riccione per i Teatro 2009. Itàlia
Premi "Theatertext als Hörspiel" Deutschlandradio Kultur, Theatertreffen 2009. Alemanya

Fitxa artística:

Del 13/09/2012 al 14/10/2012

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

de **Davide Carnevali**

Autor: **Davide Carnevali**

Traducció i direcció: **Carles Fernández Guia**

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**

Durada: **1 h 20 minuts**

Estrena: **dijous 13/09/2012**

Funcions de **dimecres a dissabte a les 21:30h i diumenges a les 18:30h**

Agraïments: **Ramon Ferrer, Sergi Roig, família Brunet Sancho, família Sancho Freiria, Judith Sancho, Josep i Vanessa Balagué, Lluç Brunet, Òptica Tutusaus i Francesc Llucià (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

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 qüestionar-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 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 al començament del segle XX va anomenar “Malaltia d’Alzheimer” la forma de demència 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 a 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 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.

Tal com la percepció de la realitat en aquell qui pateix un procés degeneratiu cerebral, aquest text és inestable. Tal com 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 superposar-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

Sobre l'obra i l'autor:

Davide Carnevali i Variacions sobre el model de Kraepelin

per **Josep M. Benet i Jornet**

Davide Carnevali és un jove autor italià -ell es deu veure ja molt gran- que fa uns quants anys va comparèixer a Barcelona, encuriòsit pel que passava en aquest poble, que es va apuntar a algun curs de l'Institut del Teatre, que va fer amistat amb els autors catalans de la seva generació, que va aprendre el català ràpidament, que va buscar, llegir i veure tot el teatre del país, i que si no es va quedar permanentment a Barcelona va ser perquè la seva autèntica però gens aparatosa ambició de dramaturg i la seva set de coneixements teatrals o no teatrals el porten d'una banda a l'altra d'Europa. I més enllà d'Europa. Va ser de tota manera aquí on va decidir començar a escriure teatre. I quin teatre! Però va ser a d'altres bandes, Itàlia i Alemanya en principi, on van, de seguida, escoltar-lo i premiar-lo. A Catalunya no deixa de tornar-hi cada dos per tres. Diu que ho "necessita". Era una llàstima, tanmateix, que ni una peça seva, més enllà de lectures públiques diverses, no hagués arribat encara als escenaris de la nostra ciutat, del lloc on, com si diguéssim, sembla que va forjar allò que deu ser el seu destí. Amb tot, Davide continua integrat al món dels autors barcelonins i arribo a preguntar-me si d'alguna manera no pertany a la dramaturgia catalana. No per l'idioma en què escriu, en italià naturalment, sinó, com deia, per afinitat continuada amb l'aventura teatral catalana. Ara, la seva ben personal i complexa manera d'escriure no em permet comparar-lo a cap dramaturg que jo conegui a casa nostra. I potser tampoc fora de casa nostra? Una cosa no treu l'altra.

De Carnevali he de dir que és un autor d'altíssima categoria, posseïdor d'una personalitat, d'un rigor i una sensibilitat que el fan, en el seu complex treball, francament únic, no sols a Catalunya sinó, diria gairebé exagerant, arreu d'Europa.

Bé, si de cas, potser podria emparentar-lo a experiments francesos que en part, ho reconec, no m'entusiasmen. Allò que escriu Carnevali sí que m'entusiasma. Preocupat per unes quantes de les fonamentals i sovint angoixoses preguntes que obsessionen la societat en general i els homes que prefereixen mirar el seu voltant i no tant el seu propi melic en particular, exerceix la seva investigació des de tècniques que no tenen res a veure amb el teatre convencional. I consti que el teatre convencional, si està ben fet, a mi m'agrada. Però les seves preferències van per una altra mena d'exploració dramàtica.

És el cas, evidentment, de *Variacions sobre el model de Kraepelin*. El nom de Kraepelin que forma part del títol de l'obra no està posat de manera gratuïta, naturalment. És clau per entendre sobre quins materials treballa Carnevali aquesta peça. Si no n'heu sentit parlar, podeu buscar el nom de Kraepelin a internet, és clar; és el que jo vaig fer, no us enganyaré. Però tranquils, encara que no sapiguen res d'aquesta persona, ja us ho trobareu, ja ho descobrireu, potser de manera angoixant, impotent, apassionant, quan llegiu o quan vegeu l'obra. Una entre altres obres de Carnevali, sempre sorprenents i sempre, sempre, intel·ligents i complexes.

Admiro Davide Carnevali pel nivell i l'abast de la seva formació cultural, per la força i l'energia que ha exigit a allò que escriu, per la difícil nuesa d'aquests textos i, a un altre nivell, perquè no té fums malgrat tenir alta qualitat, perquè és un més quan es reuneix amb les seves amigues i amics, perquè li agrada el futbol, perquè viu emocions i nostàlgies sense fer-se mai pesat, perquè... Ara que hi penso, bé deu tenir els seus defectes, és impossible no tenir defectes. Però on carai els amaga?

Afermaré la breu presentació de Carnevali canviant de registre i oferint dades objectives, dades concretes que res no pot obviar. Vejam. L'obra que ara es representarà a la Sala Beckett, en la seva traducció alemanya, va guanyar el **premi "Theatertext als Hörspiel"**

Deutschlandradio Kultur, a l'edició del Theatertreffen 2009. En l'original italià va guanyar el Premio Riccione per il Teatro del mateix any. Va formar part de la selecció Stückemarkt Berlin 2009 i de la del Forum Autoren "Neue Stücke aus Europa", de la Theaterbiental Wiesbaden 2010. En castellà, va ser seleccionada pel festival Dramaturgias Cruzadas de Buenos Aires, el 2010. Però, a més, ara l'obra es publica en francès a la col·lecció teatral més important del país, Actes Sud, i s'estrena a Lió el gener de 2013. Ei, i consti que només he fet un resum de la trajectòria d'aquesta concreta peça teatral!

La complexitat estructural i de contingut que és a la base de *Variacions sobre el model de Kraepelin* no sembla explicable amb quatre paraules, i d'altra banda un servidor procurarà no cometre l'error d'exposar el potser boirós però mil·limetrat contingut de les nombroses escenes que formen l'obra. Espero no excedir-me si, malgrat això, i com a mostra, faig algunes simples consideracions sobre la primera de totes elles. **Però abans vull advertir que, més enllà dels experimentalismes formals, molt ben travats, hi ha en aquesta obra un tractament afinat de determinats comportament humans, treballat amb enorme respecte, amb tendresa i també, fins i tot, amb patètic humor. Commou, fa somriure, desperta pietat... Potser fins una mica d'angoixa i de por... En cap moment deixa indiferent el lector/espectador.**

La primera escena transcorre de nit. És una situació, diguem, familiar. Ens trobem davant dos homes, o millor dit, dos actors que, potser trigarem uns minuts a constatar-ho, representen un pare i un fill petit. O això és el que semblen, de moment. Deixem-ho en dos actors. Un d'ells, el "pare", està llevat; l'altre, el "fill", insisteixo que representat per un actor adult, dormia i un soroll l'ha despertat, l'ha espantat. Un "nen" que va a buscar el caliu, la seguretat que li donarà sentir-se prop del seu pare. Soroll a part, el "nen" explica –les rèpliques són breus, sense floritures– que ha somiat amb el dimoni i, a més, que ha sentit la veu d'algú que no era el seu pare.

El "pare" tranquil·litza el seu "fill", i el "nen" se'n torna al llit. Aleshores, ja sol el "pare", apareix un tercer actor, un altre home. El "nen", doncs, ha escoltat de debò una veu i sorolls. Se sentia en perill i, d'alguna manera, ara ens sembla que tenia raó. Hi ha algú més al pis. Cap dona, cap mare... Sí un home, i el "pare" li ho ha amagat.

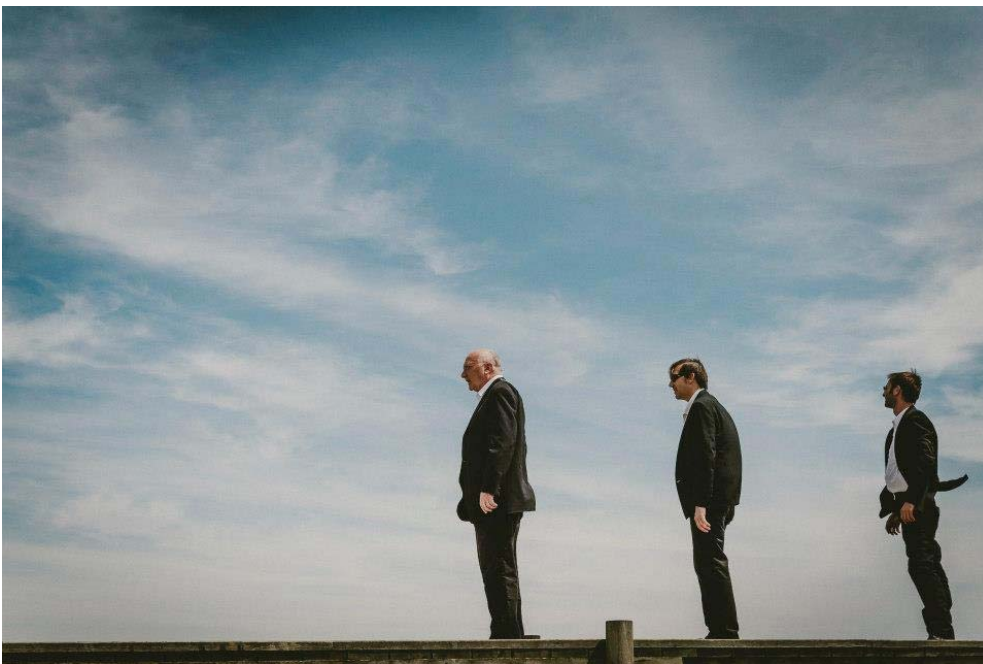
Sols els dos actors, la perspectiva canvia completament, deixa de ser la que el "nen", les que el "nen", podia haver temut. La cenyida conversa entre els dos homes dóna un tomb contundent a l'escena. El tercer actor, el darrer en aparèixer un cop el "nen" se n'ha tornat al llit, és un home de comportament "normal", no una amenaça. Descobrim durant la conversa que el "nen", representat per un adult, és, en realitat, un adult. No un nen, sinó un home gran i malalt, i el personatge a qui ell tractava de pare és, en realitat, el seu fill. El tercer home es descobreix com a metge, el metge que tracta la malaltia d'aquest adult que, de moment, es considera a si mateix un "nen" sense que ningú no el rectifiqui. El fill se n'ocupa. El metge, de visita, no s'ha volgut deixar veure pel malalt que parlava i raonava com un nen i que se n'ha anat altra vegada al llit. Sols tots dos, el fill que acceptava ser tractat com a "pare", en l'última rèplica de l'escena, fa una pregunta que no trobarà resposta i que restarà a l'aire, inquietant: "Quant durarà?" Quant durarà què o qui?

Aquest és, doncs, un esquema barroer de la primera escena de l'obra, i potser explicant-la he donat massa informació. Però *Kraepelin* en té moltes, d'escenes, i encara que no hi ha en cap d'elles res de realment misteriós, però sí de fosc, el nostre desassossec es mantindrà fins el final, i la sensació, malgrat tot, de respecte, d'afecte, d'amor, també. Potser m'equivoco però m'atreveixo a dir que l'evolució de la peça mostra en el seu transcurs com una mena de lenta,

lenta, lenta explosió. No explota cap bomba, cap cosa: és la terrible explosió, la desintegració d'algú. Una desintegració que esquitxa els altres, que ens esquitxa a tots. El voraç pas del temps, la degeneració paral·lela dels éssers humans, el conseqüent garbuix de memòria i de records, conformen aspectes d'aquesta desintegració. Potser el que acaba fent tan gran el text és que forma i contingut es fusionen perfectament amb una calculada dosi de tensió dramàtica i d'un contingut, d'un pausat progrés en la informació que va rebent el lector / espectador. Per acabar, potser hauria d'afegir una paraula clau, la paraula que és el centre de la qüestió, o potser l'origen de les qüestions que planteja el text. Però no puc, és clar. Si de cas, recordaré de nou que el títol de l'obra cita un tal Kraepelin, i que aquest senyor, del qui si no recordo malament no se'n parla mai, tenia un amic. Aquí m'aturo.

Carnevali és un autor que va començar a escriure ja en plena maduresa, és a dir, com ja he dit, en plena joventut. Senzill, amistós, divertit amb els amics, com també deia gens cregut, posseeix, decididament, la força, la sensibilitat, la complexitat d'un gran escriptor de teatre, d'un escriptor de primeríssima línia. Admirats, li seguirem el rastre, ell ens hi arrossega i ni sabríem ni voldríem ni podríem deixar de fer-ho.

Article publicat a www.nuvol.com/opinio/davide-carnevali/
També el pots llegir a www.salabeckett.cat



Carnevali o el joc de les disfresses

Anna Pérez Pagès entrevista

Davide Carnevali

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), el Davide 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. Sempre he pensat que Barcelona és un bon lloc per a un autor per estudiar, escriure i confrontar-se amb els col·legues, ja que crec que la dramaturgia catalana és una de les més florides i actives d'Europa, tant per nombre com per la qualitat dels seus exponents. Hi ha molt intercanvi, molta curiositat pel que ve de fora i això es nota en l'escriptura dels autors d'aquí. He après molt llegint i mirant teatre català i llegint teatre d'arreu del món traduït al català: molts dels autors contemporanis que han passat per aquí a Itàlia no arribaven, ni arriben ara. Diguem que aquí he après molts recursos per escriure teatre dramàtic, que segurament em serveixen, tot i no ser els únics recursos que faig servir a l'hora d'escriure.

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.

Un altre aspecte que trobo fascinant de les acotacions és la seva natura d'element-límit de la comunicació lingüística. Tot i trobar-se al camp d'allò que es pot dir, l'acotació és precisament allò no-dit. És material lingüístic que no esdevé rèplica, sinó imatge, en el sentit més ampli del terme. És a dir, allò que l'autor no pot expressar a través de les paraules dels personatges. Llavors podem pensar que la necessitat d'una acotació, la seva presència dins d'aquell microcosmos que és el text, indica precisament que no tot pot ser expressat a través de les paraules. Això posa en evidència els límits del llenguatge dins del camp comunicatiu, i aquesta tensió entre allò expressable i allò inexpressable és un dels temes que més m'interessa a l'hora d'escriure teatre.

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 sinècdoque del món (una part que reproduïx 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, 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. No són pas idees noves, i entre els autors actuals la reflexió del Rafael Spregelburd em sembla d'allò més interessant.

La dosificació de la informació és bàsica en els teus plantejaments textuais. Va estretament lligada a una mena d'inquietud que vas generant en el públic a mesura que es desgrana la trama. 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 aquesta atmosfera d'inquietud, i naturalment és essencial per no perdre l'atenció del espectador. La seva importància l'he apres 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. Hi ha d'haver també una dosificació del ritme, el ritme del text i de l'espectacle, i això pot no passar necessàriament per una transferència d'informacions de l'autor al receptor, generant així noves opcions de comunicació no lingüístiques molt interessants.

La memòria ha estat des de sempre un tema clau en la narrativa, però en el teu teatre també ho és: 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. Podríem dir que inquietant és tot allò que s'escapa de la possibilitat de ser definit, de ser anomenat, comprès, controlat mitjançant la lògica. *Variacions...* parla també d'aquesta por. Nosaltres fem servir el llenguatge per donar nom a les coses, un nom que les defineixi, que les emmarqui. Definim –és a dir, donem una forma– al món a través del llenguatge. 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 imaginació es confon amb la realitat: em sembla que el teatre és el mitjà més adient per parlar d'aquest problema. 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.

Dius que el doctorat en teoria del teatre aquí a Barcelona t'ha obert les portes de la dramaturgia europea. Entens l'escriptura teatral sense un corpus teòric de fons?

L'escriptura teatral pot passar per moltíssims camins diferents. Si parlo de la meva experiència, però, per a mi ara és molt important que la pràctica acompanyi l'estudi teòric, i això ho he madurat durant el doctorat. Però hi ha molts autors que no necessiten partir d'una intuïció teòrica per escriure i escriuen obres extremadament interessants, i dic interessants també a nivell teòric.

Tu que també has fet de traductor i t'has relacionat amb el teatre des de molts idiomes, la internacionalització dels teus textos t'ha jugat a favor com a dramaturg?

Sí, perquè llegir i veure molts tipus de teatre diferents t'ajuda moltíssim a buscar quin és el teu propi estil. I en el meu cas, la internacionalització és gairebé necessària, perquè, com a italià, des del principi he tingut molt clar que si volia ser autor no podia confiar només en Itàlia, bàsicament perquè a Itàlia això de l'autor de teatre ni es considera ni es tracta com una feina. A Alemanya, França, Gran Bretanya potser sí. Per tant, normalment quan escric he de cuidar que els meus textos siguin "exportables" a quants més països millor. Però això també té molt a veure amb la meva història personal, amb el fet d'haver viscut a diferents llocs, de viatjar bastant per Europa, de sentir-me més europeu que no pas italià. Aleshores, escollir temes més europeus, universals, és una dinàmica bastant natural.

Des del punt de vista dramaturgic, has manifestat sovint la teva debilitat per Martin Crimp, Caryl Churchill o Juan Mayorga, a més de Rafael Spregelburd, al qual has citat anteriorment. Què tenen aquests autors que t'admira i que t'inspira?

Admiro molt aquests autors, com també molts altres. *Lluny* de Caryl Churchill és la meva 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.

Ja per acabar, què esperes de la primera posada en escena aquest any d'un dels teus textos per primer cop a Catalunya/Barcelona?

Espero que sigui un bon espectacle. Sé que dur a escena el *Kraepelin* no és gens fàcil, però en Carles Fernández ha comprès molt bé el text. Em fa molta il·lusió que es faci a la Sala Beckett, perquè, com deia, la Beckett sempre ha sigut una referència molt forta, per a mi, com a autor. Pel que fa a la temàtica, per a mi és interessant veure de quina manera és interpretat pel context cultural dins del qual es fa l'espectacle. En aquest sentit, per exemple, ha estat interessant veure les dues lectures diferents que s'han fet a Alemanya i a Argentina. En aquest text hi ha moltes referències a la història del continent europeu i a les guerres que han canviat la identitat d'Europa. I potser aquí, on la Guerra Civil és un referent cultural massa fort, és un fet que queda més lluny. Pot ser que l'anacrònica dictadura franquista i el fet de no haver participat a la Segona Guerra Mundial hagin deixat Catalunya i Espanya al marge d'algunes dinàmiques que han protagonitzat la història d'Europa de l'últim segle. De totes maneres, el tema de la relació entre memòria i identitat és un tema universal, que té a veure amb la història de cada país, i aquest país no n'és una excepció.

Aquesta entrevista 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.

L'autor:

Daide Carnevali



(Milà, Itàlia, 1981)

Daide 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 de Berlín. A l'activitat acadèmica s'hi afegeix la de traductor del català i castellà, i la de curador per a la editorial Ubulibri, on s'ocupa de dramaturgia 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 de teatre i escriptura dramàtica.

Com a autor, s'ha format en cursos amb Laura Curino, Carles Batlle, Martin Crimp, Biljana Srbljanović, José Sanchis Sinisterra, Hans-Thies Lehmann, John von Düffel, Simon Stephens i Martin Heckmanns. La seva obra *Variazioni sul modello di Kraepelin* va ser premiada el 2009 al Theaterreffen 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*, va ser estrenat el 2012 amb una producció del Schauspielhaus Bochum. Les seves obres s'han presentat en diversos festivals internacionals i s'han traduït a l'alemany, català, castellà, francès, anglès i estonià.

A la Sala Beckett, Davide Carnevali estrena *Variacions sobre el model de kraepelin (o El camp semàntic dels conills a la cassola)*. La primavera passada va ser professor del taller avançat d'escriptura dramàtica "El drama en temps de crisi". Forma part del consell de redacció de la revista (*Pausa*.) Entre els últims articles publicats; "Die praxis der Wahrheit", (*Pausa*.) 32 i "La experiencia del espacio y tiempo cotidianos. Ciudades paralelas" (*Pausa*.) 33 Els articles es poden consultar a la revista a través de www.salabeckett.cat

És un dels set dramaturgs del catàleg 7 d'un cop! (Set autors amb garantia de qualitat) que la Sala Beckett va presentar el juliol passat a l'Obrador d'estiu 2012

El director:

Carles Fernández Giua

És llicenciat en Dret i en Direcció Escènica. El 2009 funda amb Eugenio Szwarczer la companyia La Conquesta del Pol Sud. Ha dirigit *Dinou* de Ferran Joanmiquel. Festival Temporada Alta 2011; *Contra la Democràcia*, d'Esteve Soler, Sala Beckett, Festival Grec 2011; *Corruptia* de J. L. Fitó per la Companyia Teatre de l'Enjòlit, estrena al Festival LOLA, octubre 2010. Teatre Tantarantana, gener de 2011; *Macbeth*, de W. Shakespeare. Nau Ivanow, gener de 2011; *La Conquesta del Pol Sud*, de Manfred Karge. Premi Quim Masó a projectes de producció teatral. Temporada Alta, 2009. Sala Beckett desembre 2009-gener 2010; *El muntaplats*, de Harold Pinter. Nau Ivanow, novembre 2009; *Venedors*, d'Edoardo Erba. Sala Beckett, 2008.

Ha traduït de l'italià obres com *Venedors* d'Edoardo Erba; *L'espera*, de Remo Binosi; *La festa*, de Spiro Scimone; *La Casa de Ramallah*, d'Antonio Tarantino; *Genova '01*, de Fausto Paravidino, entre d'altres. Ha treballat amb Xavier Albertí i Carme Portaceli, entre d'altres, com a ajudant de direcció.



Els actors:

Jordi Brunet



Format al Col·legi del Teatre de Barcelona, ha treballat en produccions com *La Nostra Classe*, de Tadeusz Slobodzianek. Dir. Carme Portaceli; *Macbeth*, de William Shakespeare. Dir. Carles Fernández Giua; *Fora de Joc*, de Sergi Belbel. Dir. Cristina Clemente; *Catalan Búfalo*, de Marc Artigau i Carles Fernández Giua. Assaig Obert a partir d'American Búfalo, de David Mamet. Dir. Carles Fernández Giua; *La Conquesta del Pol Sud*, de Manfred Karge. Dir. Carles Fernández Giua; *Venedors*, de Edoardo Erba. Dir. Carles Fernández Giua, *Conte d'Hivern*, de William Shakespeare. Dir. Ferran Madico; *Tres Dramolette*, de

Thomas Bernhard. Dir. Carme Cané; *Un Cuento de Invierno*, de William Shakespeare. Dir. Magüi Mira; *Contranit*, d'Albert Guinovart i Santi Montagud. Dir. Pep Bou i Marta Carrasco; *El Perro del Hortelano*, de Lope de Vega. Dir. Magüi Mira; *Pericles*, de William Shakespeare. Dir. Ferran Audí. Ha participat també en produccions televisives com *Toledo*. Antena 3 TV; *Infidels*, TV3 i Ventdelplà, TV3.

Hans Richter



Actor de teatre, cine i televisió. Doblador, locutor. Traductor d'obres de teatre i de guions. Professor de veu. De tota la vida explorador de la paraula. Primera formació d'actor en Alemanya de 1985 a 1988. Diploma estatal de teatre en 1992. Estudis de veu amb el cantant d'òpera Peter Liebhard de 1989 a 1992. Ampliació d'estudis d'actor de 1993 a 1997 amb Dominique De Fazio a Roma. Col·laborador com a professor de veu en la escola Estudis de Teatre, Barcelona, des de 2002. Al teatre ha treballat en les produccions 2011 *Un mes al camp* (Ivan S. Turguénev) Josep Maria Mestres / TNC, 2010; *No som res* (Francesc Serés) [Assessorament artístic] / Xuriguera - Faixedas / Dosicsproduccions; 2009-10 *La Conquesta del Pol Sud* (Manfred Karge) Carles Fernández Guia / Temporada Alta; 2008-09 *Un tramvia anomenat Desig* (Tennessee Williams) Ester Nadal / Esc. Nacional

d'Andorra; 2008 *Mit Stalin spielen*, Sebastià Brosa i Iban Beltran / Assaig obert / Teatre Lliure, 2008; *L'Àngel Exterminador* (Luis Buñuel) Joan Ollé / Bito / Expo Zaragoza / Grec; 2008 *Yvonne, Princesa de Borgonya* (Witold Gombrowicz) Joan Ollé / Teatre Lliure; 2006-08 *Boris I* (Beth Escudé i Gallès) Ester Nadal / Ennev Teatre; 2006 *La dona d'abans* (Roland Schimmelpfennig) T. Sauerteig / Cia.Diagonal / Sala Beckett i 2005-06 *Peixos al Desert* (Oriol Aubets) Oriol Aubets / Cia.TeaLtre entre d'altres.

Artur Trias



Després d'uns quants anys al tetare amateur (PALESTRA de Sabadell) interpretant autors com K. Brown, M. Frisch, T. Wilder, A. Wesker, A. De Musset, etc., comença la seva carrera professional al Talleret de Salt (Girona) l'any 1982 amb obres de diversos autors (T. Williams, S. Rusiñol, Plaute, Molière, M. Kundera i d'altres). A partir del 1985 intervé en diversos muntatges del Teatre Lliure, sota la direcció de Lluís Pasqual, Fabià Puigcerver, Xicu Masó, Ariel Garcia Valdés, Carme Portaceli, Anna Lizaran, Lluís Homar, etc. D'altres intervencions en diferents muntatges a:

Companyia Flotats, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, Mercat de les Flors, La Fura dels Baus, amb els directors: K. Zschiedrich, R.M.Sardà, P. Khomsky, Mario Gas, Ariel Garcia Valdés, G. Karotkov, Tony Cafiero, C. Portacelli, Rosa Novell, Javier Daulte. I ha intervingut en una sèrie de muntatges del TNC amb direccions de: H. Pimenta, Rafael Duran, Mario Gas, G. Lavaudant, A. Alonso, Carme Portaceli, Josep Maria Mestres, Ramon Simó... Ha dirigit una quinzena d'obres i participat en una vintena de pel·lícules a més de treballar en diferents produccions televisives (*El Cor de la Ciutat*, *TV3*...etc)



Espai escènic i vídeo :

Eugenio Szwarcer

Es forma a l'Argentina i a Barcelona. Compagina l'escenografia amb el disseny de vídeo per nombroses produccions a Barcelona i a l'estranger. A Catalunya treballa recentment amb directors com Carme Portaceli (disseny de vídeo a *Conte d'Hivern* i *Gènova 01*, Joan Ollé (escenografia de *À la Ville de Barcelona*, *Tot esperant Godot* i *Nö* entre d'altres), Lurdes Barba (disseny de vídeo a *Pedra de Tartera*), Rafel Duran (disseny de vídeo a *El Mercader de Venècia*), Josep Maria Pou (Disseny d'escenografia i vídeo a *Concha*), Toni Casares (escenografia d' *Aquí s'aprèn poca cosa (adaptació teatral de la novel·la 'Jakob von Gunten' de Robert Walser)*, Pep Pla (escenografia de *Volpone* i de *El Mercader de Venècia*) i Carles Fernández Giua amb aquest qui funda el 2009 la companyia *La Conquesta del Pol Sud* (disseny d'escenografia i vídeo de *Contra la democràcia*, *Macbeth* i *Venedors* i disseny d'escenografia a *La Conquesta del Pol Sud*, *El Muntaplats* i *Quartet*).

Disseny de so:

Damien Bazin

Format a París en tècniques del so, comença a treballar el 1998 com a tècnic de so. Des de llavors, ha treballat en la Grande Halle de la Villette, a París, i en el teatre MC93 de Bobigny i en diversos festivals i altres actes i trobades culturals a França.

El 2002 entra en contacte amb Carles Santos amb "Samaruk , suck, suck", a la Villette de París, i des de llavors treballa regularment amb ell com a dissenyador de so. Instal·lat a Barcelona, ha treballat també amb Anna Llopart, Carol López, Raquel Tomàs, Magda Puyó, Joan Ollé, Jordi Prat i Coll, Josep Maria Mestres, Roger Bernat, la Fura dels Baus, Julio Manrique, Àngel Llàcer, Jordi Casanovas, Oriol Broggi...etc.

Durant el 2012, ha signat el disseny de so de: *À la ville de...Barcelona*. Dir. Joan Ollé. Teatre Grec, Festival Grec; *El principi d'Arquimedes*. Text i Dir. Josep-Maria Miró i Coromina. Sala Beckett; *Schubertnacles*, de Carles Santos. Teatre Lliure (Gràcia); *Cyrano de Bergerac*. Dir. Oriol Broggi. La Biblioteca de Catalunya; *Parlour Song*. Dir. Magda Puyo. Teatre Bartrina de Reus, Teatre Goya, La Sala Trono; *Espiadimonis* de Ramon Gomis. Dir. Iban Beltran. Teatre Bartrina de Reus, Teatre Lliure- Gràcia; *Homenatge a Sagarra*. Dir. Joan Ollé. Palau de la Música; *Res no tornarà a ser com abans*. Text i Dir. Carol López. La Villarroel.

La companyia:

La Conquesta del Pol Sud SCP, és una companyia integrada per Carles Fernández Giua i Eugenio Szwarcer que compta amb un seguit de col.laboradors habituals amb els qui ens interessa establir una línia de treball comuna.

Ens interessa la dramaturgia contemporània que plantegi qüestions actuals per establir una relació el més directa possible amb el públic i, a més, reptes per a la recerca

Dins de la voluntat clara de donar difusió a la nostra feina i de dotar-nos d'autonomia en la gestió de la companyia, hem bastit la web www.laconquesta.com A aquest lloc web hi podreu trobar tota la informació i material gràfic sobre els projectes fets fins avui i dels que proposarem en el futur.

La Conquesta del Pol Sud

Teatre italià contemporani

Variacions sobre el model de Kraepelin (o El camp semàntic dels conills a la cassola) forma part del cicle Teatre italià contemporani, que la Sala Beckett ha programat del 13/09/2012 fins al 18/11/2012 i que està integrat per les obres *La festa* i *Vespres de la Beata Verge*. El director de *La festa*, Orlando Arocha, també impartirà el taller d'interpretació "El trabajo del actor con el director".



Del 17/10/2012 al 11/11/2012

La festa

d'Spiro Scimone

Traducció de **Carles Fernández Giua**

Dir: **Orlando Arocha**

Amb: **Rafa Cruz, Quimet Pla i Diana Volpe**

Una coproducció de Low Cost Projekt, Teatro del Contrajuego i el CAET

Teatre italià contemporani II

Sinopsi:

El pare, la mare i en Gianni, el fill, viuen les seves petites vides més o menys ordenades sense res que es pugui dir que no hagi estat dit ja. Entre malentesos fingits i respostes esperades, regna una confusió molt ordenada que permet al pare tots els seus capricis malhumorats, a la mare totes les seves fantasies i al fill les seves escapades de solter. En aquesta mena de rutina quotidiana orquestrada a tres veus, cadascú recita la seva part de la partitura, obligant l'espectador a reflexionar sobre l'estat i el sentit de la família, niu d'afectes i trampa de convivències obligades. Cada dia s'engrana amb l'anterior i el següent sense cap alteració, amb l'única diferència que avui és el trentè aniversari de noces dels pares i se celebra una festa. Tot esperant aquesta festa, la mare desenvoluparà una quotidianitat asfixiant amb el seu fill i el seu marit. La festa esdevé, aleshores, un retrat fidel de la incomunicació i la solitud de la societat contemporània. Scimone situa l'acció en un espai únic i estret i fa servir la comicitat per mostrar el dramatisme d'una família que parla per parlar i no s'escolta.



Del 14/11/2012 al 18/11/2012
Vespres de la Beata Verge
d'Antonio Tarantino
Traducció d'Albert Arribas

Dir: **Jordi Prat i Coll**

Amb: **Guillem Gefaell i Oriol Genís**

Una producció de Centaure Produccions

Teatre italià contemporani III

Sinopsi:

Un pare ha vingut a recuperar el cos del seu fill, que s'ha suïcidat a les aigües de la base d'hidroavions. Mentre espera que s'acabi l'autòpsia, en la foscor d'un dipòsit de cadàvers, evoca com va ajudar aquell fill —simulant secundar-ne la bogeria— a afrontar i a superar els obstacles i paranys del traspàs durant el transcurs d'una tumultuosa trucada telefònica nocturna.

Una decisió extrema genera una entesa fatal en un llenguatge extrem: o millor dit, capaç de desfer els nusos d'una existència «dramàtica», densa en problemes dispersos, en accidents. Allò que pot afavorir, fora de qualsevol litúrgia, el retrobament amb el mite.

Així, per camins casuals, donat que la poesia és l'ocasió, el protagonista arriba a una consciència, encara que sigui opaca, de la impossibilitat d'evitar la tragèdia: una impossibilitat que demana la innocència del protagonista, el destí del qual es troba atrapat en un conflicte de forces remotes i estranyes. Tant com per impedir que arribi a plantejar-se la mateixa idea de justificació. Tot plegat genera en ell un patiment tràgic que, si bé no el redimeix (de què, d'altra banda?), el fa partícip d'una faula originària, d'una identitat.

Antonio Tarantino



Del 17/09/2012 al 28/09/2012

El trabajo del actor con el director **amb Orlando Arocha**

Taller d'interpretació

Sobre el taller:

El actor nunca está solo en un escenario. Aunque ausente durante la representación, el director juega un rol en el proceso de creación de una importancia y peso incontestables. El taller se situará, pues, en el centro de la relación director-actor tratando de descubrir a los participantes en el taller algunos elementos claves que marcan la relación de la actuación y la puesta en escena. Dejaremos atrás los sicologismos para encaminarnos a una percepción del hecho teatral como puesta en discurso.

El professor:

Director escènic veneçolà d'àmplia trajectòria internacional. Ha estat director del Festival Internacional de Teatro de Caracas (FTI). A Brasil ha dirigit a Belo Horizonte (*La falsa criada* de Marivaux o *Tres Noh contemporàneos* de Y. Mishima) i a Rio de Janeiro (*A insolita cozinha de Leonardo da Vinci*, considerat pel diari O globo com un dels 10 millors espectacles del 2008, i *Depoimentos nas terras do Brasil*, un espectacle a partir dels judicis de la inquisició a Bahia). A Portugal ha dirigit l'òpera *Carmen* de Bizet amb l'orquestra de Cidade Real. Ha estat professor convidat de la Universitat Federal de Rio de Janeiro Unirio. També ha estat convidat en diferents ocasions a dirigir al festival francès de noves escriptures la Mousson d'été. Amb la companyia Théâtre du Versant de Biarritz, ha dut a terme diversos tallers i seminaris, així com posades en escena multilingüístiques amb textos de Goldoni i sobre l'emigració basca pel món. És Cavaller de les Arts i les Lletres de la República Francesa, condecoració atorgada per la seva trajectòria artística.

Podeu consultar horaris i preus a www.salabeckett.cat

**Sala Beckett/Obrador
Internacional de Dramatúrgia**

Alegre de Dalt 55 bis
08024 Barcelona
www.salabeckett.cat

info@salabeckett.cat
premsa@salabeckett.cat

segueix-nos també a facebook i a Twitter @salabeckett

Espai subvencionat per:



Ajuntament de Barcelona
Barcelona Cultura

Amb el suport de:

