

CARLES FERNÁNDEZ GIUA

«Entrevista a Antonio Tarantino», dins la revista (Pausa.), núm. 34, 2012.

Vaig conèixer Antonio Tarantino en una trobada de la nova dramaturgia italiana al Teatro della Limonaia, el 2005. Jo havia llegit La casa de Ramallah i, decidit a muntar-la algun dia i ple d'admiració per l'autor d'un text tan contundent i «modern», estava convençut que em trobaria amb algú coetani. En lloc d'això, em van presentar un autor de gairebé setanta anys. L'entrevista que segueix esbossa la figura d'un artista amb un llarg recorregut de recerca i, en certa manera, allunyat dels cercles de la intel·lectualitat teatral italiana actual.

Carles Fernández Giua. Vostè va debutar en el teatre quan tenia més de cinquanta anys. Em pot parlar del recorregut artístic i vital que el va portar al teatre?

Antonio Tarantino. Abans de dedicar-me al teatre, jo era pintor. Arran d'un conjunt de circumstàncies, jo treballava en col·laboració amb una persona, teníem un estudi en comú, i a partir d'un cert moment aquesta persona va decidir no seguir endavant amb el projecte de treball que ens havíem fixat... Per tal de fer alguna cosa important en el camp de la pintura, a més d'aconseguir mantenir-se, més enllà de guanyar-se la vida, cal romandre a l'estudi per experimentar i cercar un camí de sortida de la trampa que cadascú de nosaltres es construeix. És a dir, jo vull arribar a obtenir —per dir-ho així— un resultat determinat i per obtenir-lo he de recórrer aquest camí determinat, però aquest camí determinat potser no em porta enlloc i aleshores n'he d'encetar un altre, etc. S'experimenta, no? Al llarg dels anys, aquesta persona va ensorrar-se. Per tant, diguem-ne, la seva deserció, el fet que es va comportar de forma incoherent amb el que ens havíem plantejat de fer, va tenir una sèrie de conseqüències respecte de mi, em va desestabilitzar, com s'acostuma a dir i, per tant, no sé, durant un cert temps vaig abandonar la pintura i vaig passar una temporada decidint a què podia dedicar-me... Aquest estat d'inactivitat va durar dos o tres anys. Després vaig escriure algunes coses de teatre que es van veure i posar en escena i va ser així que es va iniciar la meva paràbola teatral, amb les posades en escena de quatre textos que jo vaig escriure al llarg de dos anys i mig.

C. F. Són els publicats a la Ubulibri com a Quattro atti profani [Quatre actes profans]?

A. T. Sí. A partir d'aleshores encara vaig fer alguna cosa en el camp de les arts figuratives, però sense el convenciment inicial. Vaig canviar l'art de referència. Jo, quan vaig començar a escriure per al teatre, de teatre no en sabia gaire. Et diré més, en sabia molt poc. Anava al teatre a veure les coses que estaven de moda aleshores, més aviat per mantenir-me al dia sobre el que estava passant. Jo anava a veure obres de teatre amb aquesta voluntat. Després d'haver escrit els Quattro atti profani, vaig sentir la necessitat de formar-me a fons, però tampoc en aquest cas no es va tractar d'un interès tan profund que em pogués dur a entendre'n els aspectes tècnics, com ara què són els llums, què és el so en el teatre, l'activitat d'un director... Sempre em vaig abocar al món del teatre sense acabar d'entrar-hi concretament. Després vaig tenir la sensació que aquest món al qual jo m'havia abocat volia que jo m'hi quedés, que fes o digués alguna cosa. És a dir, que vaig seguir escrivint obres de teatre —no sé com definir-les— no de forma canònica, sinó que simplement feia parlar els actors de la manera que em semblava més pertinent respecte de la invenció que havia concebut, respecte d'una situació o de successos realment esdevinguts més que no pas a partir d'una determinada experiència vital. Als Quattro atti profani hi ha molt de la meva experiència de joventut, de la meva vida passada, dels meus vint i trenta anys. En els treballs següents, aquesta situació s'obre completament a fets i esdeveniments de la política, o també a idees i experiències que jo havia viscut en els anys seixanta i setanta en el marc d'algun dels grups estudiantils que existien en el context polític italià de l'esquerra d'aquella època.

C. F. Sortint del guió, m'agradaria saber quina relació hi ha entre aquesta aproximació a la realitat més vinculada a l'esquerra universitària i l'obra Vespres de la Beata Verge?

A. T. No, en el cas de Vespres de la Beata Verge encara ens trobem a la fase de les experiències o de la narració de les experiències alienes, de persones molt properes a mi. En el cas de Vespres de la Beata Verge es tracta d'un fet real que va afectar un jove a qui jo havia vist créixer i al qual jo havia vist tornar del servei militar i que després, de sobte, vaig saber que havia decidit transvestir-se i prostituir-se. Aquest noi pertanyia a una família nombrosa

originària del sud d'Itàlia, on aquesta decisió seva, diguem-ho així, va produir un gran impacte... La seva família ho va viure com un trauma. Aquest noi es va allunyar de la ciutat de Torí, el lloc on jo l'havia vist créixer, i se'n va anar a Milà, on vaig saber que per motius que desconec es va suïcidar llançant-se al canal... A partir d'aquí jo vaig fer una hipòtesi. Jo coneixia la seva família, coneixia el seu pare i, per tant, vaig poder imaginar que abans del final pare i fill tenen un diàleg per telèfon en què el fill demana comptes al pare. Li demana al pare què hi ha després de la mort, de quin veredicta serà objecte després de la mort, si es pot fer alguna cosa per obtenir alguna mena d'ajuda, si hi haurà alguna mena de salvació per a la seva ànima, tot i que això de l'ànima és més aviat el cúmul d'experiències que cadascú de nosaltres fa a la vida, i la manera com aquestes experiències treballen en cadascú de nosaltres de manera que afavoreixen el naixement d'un estat de consciència, d'autoconsciència, per tal que puguem viure més que com a simples animals, és a dir, entenent el que passa al nostre voltant a més dels diferents plans de l'existència: la material i l'espiritual entre cometes. Sempre hi ha alguna cosa més. Bé, el personatge demana al pare que intervingui, li demana consells per veure si la seva vida pot ser rescatada, salvada, no condemnada a l'oblit, que pugui donar-li alguna mena d'avantatge respecte del que ell es pensa que l'espera més enllà de la vida, és a dir, una congregació de savis abans del judici sobre el que hem fet a la vida. Vaig partir —potser— de la religió, o potser d'una mena de barreja entre el que és religiós i els mites antics, grecs, etc. Es tracta, doncs, d'un entrellaçat de diferents coses.

C. F. Continuo, senyor Tarantino. Volia tornar a la seva formació en les arts visuals. De quina manera aquesta formació visual l'ha condicionat estilísticament en la seva escriptura?

A. T. A l'adolescència i a la joventut, jo tenia dues activitats diferents en el camp artístic: dibuixava, seguint els estudis a l'Acadèmia de Belles Arts de Torí, d'una banda, i de l'altra escrivia. Per exemple, quan era molt jove escrivia contes, contes que vaig enviar a una editorial —jo era molt jove, tenia vint anys— escrits en uns quaderns, sense conservar-ne cap còpia... Aleshores no hi havia fotocopiadores, però es podia anar a una copisteria i fer picar a màquina els textos. Jo vaig enviar directament els quaderns originals. En especial escrivia arran de les presentacions de les meves exposicions. Recordo que hi havia gent que em preguntava, després d'haver llegit els meus textos de presentació, si volia ser escriptor o pintor, però en aquella època jo estava decidit a ser pintor. Jo tenia aquesta idea romàntica de l'estudi

de pintura, de tenir un petit estudi des d'on pogués mirar al món. Ara bé, abocant-me a les arts visuals em vaig adonar que l'univers d'aquestes arts és enorme: no és pas una cosa simple, com ara un cavallet, una tela, colors i reproduir un objecte. És quelcom d'una enorme extensió, que absorbeix totes les energies d'una persona i que va molt més enllà de les dimensions d'un simple estudi de pintura, s'expandeix cap al món, més enllà dels límits de la tela, i hi sorgeixen problemàtiques relacionades amb els materials i les superfícies, sobre els colors: si serveixen per fer una reproducció de la realitat o si tenen un valor en si mateixos... Les arts figuratives poden envair el teu espai corporal, pots esdevenir tela, superfície pictòrica tu mateix, pots ser objecte de tractament i, per tant, el tema esdevé complicat. Als darrers temps, deixant de banda les imatges reconeixedores, m'interessava cercar superfícies sobre les quals pogués escriure coses. De fet escrivia coses llarguíssimes, algunes d'aquestes coses les conserva Chérif —un dels directors que aleshores va muntar els meus textos—, d'altres Franco Quadri. Podem dir, doncs, que en un determinat moment vaig passar d'escriure o dibuixar les lletres de l'alfabet a escriure textos teatrals. Va haver-hi una llarguíssima evolució, inconscient i molt estratificada, que em va portar del llinard del dibuix del caràcter escrit a l'escriptura en si.

C. F. No coneixia aquest tret dels seus inicis, el que respecta al seu recorregut com a dramaturg. Com descriuria la seva evolució pel que fa als continguts de les seves obres?

A. T. Una de les coses més difícils és determinar per què i com succeeixen algunes coses en l'escriptura dramàtica, que és una qüestió complexa. I és que jo puc entendre que un que es dedica a les seves pròpies experiències expliqui històries, etc. Ara bé, la tria del medi teatral pot considerar-se gairebé desafortunada, perquè és d'una complexitat i una dificultat poc usuals, tot i que també pot obrir-te les portes d'un món que no coneixies...

Les primeres coses que vaig escriure van ser escrites confiant estrictament en l'instint, el so de les paraules, el so ambiental, la construcció de contextos plens de gent, la percepció, la idea que l'essència dels homes són els seus interessos materials, el comerç, la necessitat d'esforçar-se per tirar endavant la pròpia existència... Per tant, hi ha tot un seguit de negociacions, podríem dir-ne així, on els diners tenen una certa importància. Jo tenia aquesta idea que em va acompanyar en les primeres provatures: un lloc ple de gent en què

les persones tracten, negocien, comercien amb les coses. D'aquí sortien alguns monòlegs de persones que estaven sotmeses a la dificultat de sortir-se'n, de guanyar-se l'existència. Més endavant, del monòleg vam passar al diàleg. Aquest espai imaginari progressivament anava poblant-se de discursos, de personatges, hi entraven altres figures. Per exemple, Stabat Mater parteix de la delicada i feble figura d'una dona que té un fill que potser ha estat implicat en successos de caràcter polític, un fill que ella no aconsegueix trobar enmig d'altres personatges que ella mateixa no arriba a entendre... Aquest món d'absència de la Maria, que és la protagonista de Stabat Mater... Però també és la dona més sola del món perquè ningú la informa de res, arribant a altres mons, com el de Vespres de la Beata Verge, en què hi ha dos personatges, fins al món de la política, on —per exemple a Materiali per una tragedia tedesca [Materials per a una tragèdia alemanya]— el món es defineix amb vuitanta o noranta personatges. Ja no es tracta d'un món —diguem-ne— metafísic, fet de persones que vaguen per aquesta mena de desert a la recerca de la salvació, a la recerca de la possibilitat de subsistir...

Li vull explicar una cosa: els primers tres treballs, Stabat Mater, La passione secondo Giovanni [La passió segons Joan] i Vespres de la Beata Verge, van sortir de cop, els vaig escriure d'una revolada, no vaig haver de pensar-hi gaire, ja tenia molts punts de partida, molts estímuls: veus que parlaven, figures evocades... Es tractava del meu món d'experiències traduït a l'escriptura dramàtica. I, en canvi, després del quart treball, que va ser Lustrini, durant un temps vaig escriure coses que em semblava que no tenien un sentit teatral.

Aquesta crisi va durar un cert període de temps, fins que gràcies a la trobada amb una persona que coneixia des de feia molts anys va reemergir un món de figures que pertanyien a la meva joventut. En aquella situació vaig entendre que en dramàtica cal saber esperar, esperar que t'arribi la informació. Cal estar disposat a acceptar el fet que potser no sorgeixen bones idees per escriure durant un temps indefinit. Fins i tot pot passar que no tornis a tenir mai més un bon motiu per escriure. Cal esperar alguna cosa que no se sap, alguna cosa que es manifesta i que nosaltres som capaços d'interceptar gràcies a la nostra sensibilitat envers el món. També té un valor allò que podem tornar a mirar després de molts anys; és a dir, la memòria, el temps, són instruments útils. Evocar coses que van passar fa trenta anys implica relacionar-se amb una mena d'espai infinit, amb una mena d'eternitat. Trenta

anys és un temps enorme. Cal esperar que dins nostre encaixin alguns elements. Sé que es tracta d'explicacions complexes, però, la veritat, no hi ha camins senzills. No és tan fàcil com agafar un bolígraf i posar-se a escriure. Es tracta d'un fet més complex, com pot ser-ho la vida, la nostra psicologia, la ment, el pas del temps, el fet d'envellir... Jo tinc setanta-quatre anys i em sembla que visc en una mena de llegenda, en el sentit que el fet de ser vell d'una banda el visc com una ofensa i de l'altra, com el resultat d'una paràbola, d'una vida al llarg de la qual ningú de jove pot imaginar quanta amargor s'arriba a sentir o quanta saviesa s'arriba a acumular, una saviesa necessària a fi de no viure l'envelliment com una mena de condemna. És clar que una cosa és viure-ho i l'altra pensar-ho quan s'és jove...

C. F. Ens vam conèixer al congrés que es va celebrar al Teatro della Limonaia. Quan jo vaig llegir els seus textos, em vaig interessar per Lustrini i La casa de Ramallah. Vaig pensar que em trobaria un autor d'uns trenta anys i, en canvi, davant meu hi havia un home de setanta.

A. T. Sí, bé... Però en aquells moments estava vivint una segona i més madura joventut. Era un ancià jove.

C. F. Les seves obres es caracteritzen, formalment, per llargs fluxos de paraules. Les seves peces s'allunyen força de l'estructura del diàleg naturalista. Hi ha, al darrere d'aquest estil, la voluntat de condicionar una determinada posada en escena?

A. T. No hi havia una decisió conscient de fer servir una determinada forma. Es tracta d'un fet espontani, no hi havia estratègia. Els meus treballs sempre neixen sense una idea precisa de com un actor o un director pot transmetre aquests textos i, per tant, també plantegen una certa dificultat a actors i directors. Sempre he actuat amb molta llibertat en aquest sentit. Això em sembla positiu, en el sentit que si començo a pensar massa, si començo a esdevenir excessivament tècnic, no només es compromet l'espontaneïtat, sinó que esdevinc una mena de professional, començo a fer càlculs, a tenir preocupacions... No vull dir que això sigui dolent, depèn de com ho facis. Si algú neix en l'ambient teatral, com per exemple Eduardo De Filippo, que de fet es podria dir que va néixer en un escenari, és natural, atesa la seva familiaritat amb el medi, que fos conscient de determinades coses en l'escriptura, que tingues un coneixement que jo no tenia, que a mi no m'interessava. Els meus treballs

naixien d'una manera espontània i era en el moment de la posada en escena que calia fer-los «gaudibles» i accessibles per al públic: aquests llargs monòlegs, etc.

C. F. De vegades he associat la seva escriptura amb autors com Bernhard o Müller. Vostè coneix l'obra d'aquests autors? Els ha estudiat?

A. T. He tingut un interès per Thomas Bernhard, n'he llegit alguna cosa i aquesta experimentació basada en l'estructura dialogada versificada, amb rèpliques curtes, nervioses, l'he utilitzada en una obra que es titula Stranieri [Estrangers]. Aquesta estructura en versos breus l'he trobada molt productiva des del punt de vista teatral, molt eficient, podria dir. Aquesta estructura, tan econòmica, permet suggerir un gran volum de continguts a l'espectador entre rèplica i rèplica. Si en un flux de consciència tot és explícit, tot és dit, l'opció de les rèpliques curtes permet molt més l'al·lusió. Vaig voler experimentar aquesta forma, però es va acabar aquí. De Heiner Müller, no en sé absolutament res. He vist Hamletmaschine, però res més.

C. F. A les seves obres, sembla que hi ha un gran treball de documentació pel que fa als referents mítics, històrics i fins i tot geogràfics, com passa, per exemple a La casa de Ramallah. Fins a quin punt és important aquesta tasca de documentació?

A. T. La documentació en realitat no és més que una pseudodocumentació, perquè, per exemple a La casa de Ramallah o més encara a La pace [La pau], vaig utilitzar fonamentalment guies turístiques... La meva documentació ha estat, com veu, molt relativa, feta amb poc material. Si hom comprovés amb precisió les dades, no coincidirien. Es tracta de mons inventats i mons somiats. Pel que fa a la història, puc dir que en tinc nocions, però que es trobarien força a l'abast, en llibres no gaire especialitzats. De fet, al llarg de la meva joventut vaig anar adquirint un cert fons de coneixements al voltant de la història, que va passar a ser material de treball quan vaig començar a escriure.

Això és el que significa l'experiència. Quan tenim vint o trenta anys, no podem saber què farem als quaranta, ni als quaranta què farem als cinquanta o seixanta. No podem saber què farem amb les nostres experiències, si les

utilitzarem o no. No vull mitificar la figura de l'artista, però els artistes existeixen. De fet, el món ho sap, sempre ha descobert els artistes, de vegades per lloar-los, de vegades per ignorar-los. I el poder sovint els ha temut, no? Pensava ara en Aristòfanes. L'artista és una figura que forma part del bestiar humà.

C. F. En referència a *Stabat Mater*, *Vespres de la Beata Verge* o *La passione secondo Giovanni*: quina influència exerceixen els títols en la gènesi i l'estructura d'aquestes obres?

A. T. Els títols tenien un significat especial, concret. Jo atribuïa als títols una mena de poder màgic respecte de l'obra que estava a punt d'escriure, com si es tractés d'un sant protector. *Stabat Mater* forma part de l'art, de la història de la música, forma part de la història de l'art. *La passione secondo Giovanni* sembla reprendre l'obra de Bach. El mateix passa amb *Vespres de la Beata Verge*. Més endavant, el quart treball, *Lustrini*, ja s'independitza una mica d'aquesta necessitat de recórrer a títols que evoquin una faceta propera al món mític- religiós.

C. F. Sobre els seus personatges, què diria que els uneix?

A. T. Jo penso que sí que hi ha un nexa entre tots aquests personatges. Crec que es tracta del mite. Sovint m'he preguntat on ha anat a parar el mite; per exemple la figura de la Verge vista com a mite, no des del punt de vista religiós. Aquestes figures properes als mites crec que les podem trobar en les esferes més baixes de la societat. Per exemple, Eva Perón és un mite, però pertany al món important, en canvi jo trobo que els mites que fonamenten la nostra cultura és més fàcil trobar-los en les parts més amagades de la nostra societat, les parts que volem amagar de la nostra societat. Podríem parlar de Medea o de tants altres... Cadascú podria trobar els seus mites personals en una regió del món que només ell coneix. Jo he buscat els meus mites en els espais més ocults de la nostra cultura. És en aquests llocs que he cregut poder-hi accedir amb menys condicionants erudits. De vegades són desagradables i pudents, però sovint és en el fang que trobem aspectes essencials del nostre imaginari.

C. F. Què entén per mite? Què vol dir quan parla de trobar els nostres mites?

A. T. Crec que el mite és una figura de la qual prové una llum, una figura que emet una llum que nosaltres aconseguim veure a través de l'espai i el temps. Es tracta d'una figura que segueix emanant llum fins i tot quan ha deixat d'existir. Una mica com passa amb els estels. Es tracta de la permanència de quelcom que ens acompanya. Una mica com aquesta invenció de la religió que es diu «àngel de la guarda», que se suposa que t'ha d'acompanyar tota la vida, etc. Una presència que no t'abandonarà mai. Pot tenir, doncs, una aparença religiosa o no. Per exemple, a la meva infantesa era l'equip del Torí que malauradament va patir un accident d'avió l'any 1948 contra el turó de Superga, prop de Torí: aquest equip ha romàs com un mite. És a dir, un mite és una figura que roman en el nostre imaginari, en els diferents nivells de l'imaginari, i segueix destil·lant significats. Imaginem què ha de significar per a un nazi la figura de Hitler, o altres figures històriques com Stalin o Pol Pot... En el món de l'esport n'hi ha desenes. Pensem també en alguns actors meravellosos. Els mites són la materialització de capacitats hercúlies, excepcionals. Es tracta d'una mena de superveritat que ens agrada tenir a l'abast. Nosaltres no només som les figures de la nostra quotidianitat, seguim veient, durant tota la vida, alguna cosa de nosaltres en aquestes capacitats superiors a les nostres... El mite és molt humà, potser ens conforta, no ho sé.

C. F. Podríem dir que l'element comú dels seus personatges seria aquesta participació en els mites...

A. T. Els mites els trobem en els estrats més baixos, perquè —no voldria semblar un estratega— l'espectador ha de trobar-se en la condició especial de sentir-se «per sobre» dels personatges. Per tant, és més eficaç trobar-los en els estrats més baixos. D'una banda hi ha un sentiment de superioritat del públic i de l'altra, l'estupor de trobar en éssers miserables —sempre enfeïnats a sobreviure, agafats desesperadament a un os pelat, amb uns interessos de baix nivell— una vitalitat envejable que els porta més enllà de la seva condició, més enllà de la previsibilitat de la vida de cada dia. Tot això sense que sigui una estratègia pensada i raonada.

C. F. S'ha dit que un dels punts essencials de la seva feina és la invenció d'una llengua pseudoinventada o recreada. De quins materials se serveix per fer aquesta recreació? Lustrini seria un bon exemple d'aquesta recreació?

A. T. Més que d'invenció, jo parlaria de reelaboració. I caldria matisar-ho segons el text de què parlem. En el sentit que vostè apunta, em penso que el treball Lustrini és un exemple de reelaboració; és a dir, partint de l'escolta atenta d'una certa parla dialectal pròpia de la meva ciutat natal, Torí, em vaig dedicar a reelaborar algunes paraules, prestant atenció sobretot a la sonoritat. Em vaig dedicar a reformular algunes paraules deformant-les segons el que entenia que havia de sonar en boca dels personatges. A banda d'això, crec que en els meus treballs sempre hi ha una certa tensió de la sintaxi. M'agrada forçar la construcció de les frases, sempre amb la idea que sonin de forma adient als personatges. Cal tenir en compte que quan es fan servir llargues tirades de text, la manera com sona el conjunt esdevé gairebé tan essencial com el contingut. A La casa de Ramallah simplement s'hi dóna la convivència de topònims reals de diferents èpoques històriques.

C. F. No hi ha mai, però, la voluntat documental que hauríem trobat en Pasolini, en alguna de les pel·lícules de Pasolini?

A. T. No, en el meu cas simplement hi ha un remodelar en certa mesura el llenguatge seguint criteris —podríem dir-ne— lligats a la sonoritat de les paraules.

C. F. Els personatges de les seves obres mostren sempre una gran força a l'hora d'aconseguir els seus objectius...

A. T. Els personatges de les meves obres es defineixen per les seves preocupacions, per la necessitat de sobreviure. Estan permanentment ocupats a sobreviure, preocupats per sobreviure, en un entorn poblat, també, de supervivents.

C. F. Després de les seves primeres quatre peces, la seva visió es va estendre al terreny de la política. Quina era la seva intenció, de què volia parlar?

A. T. Fonamentalment de la visió del món com a espai de lluita, com a espai d'intent de dominació dels uns sobre els altres. El que passa és que a les

meves obres he mirat sempre de no jutjar els personatges, tot i que se'n desprèn una mirada molt crítica pel que fa a l'ús de la violència. Un exemple d'això podria ser la peça La pace, que representa el diàleg entre Arafat i Sharon, o la mateixa La casa de Ramallah... Hi emergeix l'absurd, el punt gairebé tragicòmic de la guerra com a inherent a la societat humana. D'alguna manera, a les meves obres miro de retratar el que percebo com la «respiració» del món, una cosa que és difícil de definir o de conceptualitzar, però que tots percebem d'una manera o altra. Es tracta de fer visible allò que no ho és, allò que percebem com a l'impuls que es troba rere les accions humanes.

C. F. Hi ha, però, una peça, centrada en fets realment esdevinguts, que manté una estructura molt diferent respecte de les altres. Es tracta de Materiali per una tragedia tedesca. Com va decidir escriure una peça a partir del terrorisme i dotar-la d'una estructura que inclou un gran nombre d'escenes i gairebé noranta personatges?

A. T. L'espectacle es va posar en escena al Piccolo de Milà. La inspiració formal i estilística va sortir del teatre de Brecht. Des del punt de vista dels continguts, em semblava important parlar, com li deia, del conflicte com a essència de la història. A partir d'aquell moment, progressivament, els materials històrics em van anar captivant cada cop més: barrejar farsa i història, fets reals i reelaboració artística. Per exemple amb Gramsci a Turi [Gramsci a Torí] reformulo alguns esdeveniments històrics vinculats a la vida del fundador del partit comunista italià, des de la detenció fins a l'enterrament en el cementiri no catòlic de Testaccio, a Roma. També a Trattato di pace [Tractat de pau] reprenc una estructura complexa amb molts personatges i barrejo història i farsa al voltant de la figura real d'Alcide De Gasperi. El text acaba essent una paròdia del meu país després de la Segona Guerra Mundial, en mans dels aliats. Podríem dir que ens porta cap a un cert somriure amarg.

C. F. Finalment, quina diria que és la situació de la dramaturgia italiana actual?

A. T. No li diré res que no s'imagini pel seu compte. Em sembla que hi ha un problema de manca de coordinació entre algunes de les institucions que podrien promoure els nostres escriptors més joves. El fet és que no es fa una tasca de difusió d'obres noves i, a més, és difícil accedir a textos procedents d'altres realitats europees. En resum, diria que hi ha poc intercanvi, d'una banda i, de l'altra, sens dubte, que caldria



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

arriscar recursos en la promoció d'autors emergents. Si seguim apostant només pel que sabem que funciona amb el nostre públic, la nostra dramaturgia es veurà privada de la possibilitat real de créixer.