

**Pippo DELBONO:**

*„Nuditatea ne sensibilizează,  
dar nu și măștile pe care ni le punem...”*

### **Primul prolog**

**La Menzogna (Minciuna)**, spectacolul prezentat de **Pippo Delbono** pe 16 și 18 noiembrie, la Sala Mare a Naționalului din București, a fost, nu mai înapoi, momentul cel mai controversat al Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa. Coproducția, impresionantă prin numărul „contributorilor” (Teatro Stabile di Torino, Compania „Pippo Delbono”, Teatro di Roma, „Emilia Romagna” Teatro Fondazione – Progetto „Prospero”, Théâtre du Rond-Point din Paris, Maison de la Culture d’Amiens, Malta Festival, Poznan) i-a avut în distribuție pe Delbono însuși, dar și pe membrii companiei sale, figuri de-o expresivitate insolită, care cu greu ar putea fi încadrate în categoria „simplilor actori”: Iolanda Albertin, Gianluca Ballarè, Raffaella Banchelli, Bobò, Giovanni Briano, Lucia Della Ferrera, Ilaria Distante, Claudio Gasparotto, Gustavo Giacosa, Simone Goggiano, Mario Intruglio, Nelson Lariccia, Julia Morawietz, Gianni Parenti, Pepe Robledo.

Prezența acestui spectacol la București (unde, din păcate, până atunci numele lui Pippo Delbono fusese ca și ignorat) pare cu atât mai neobișnuită cu cât *Minciuna* se afla la primul său turneu, după premiera din 21 octombrie, când a inaugurat, în spațiul neconvențional numit Fonderie Limone di Moncalieri, stagiunea 2008–2009 a Teatrului din Torino.

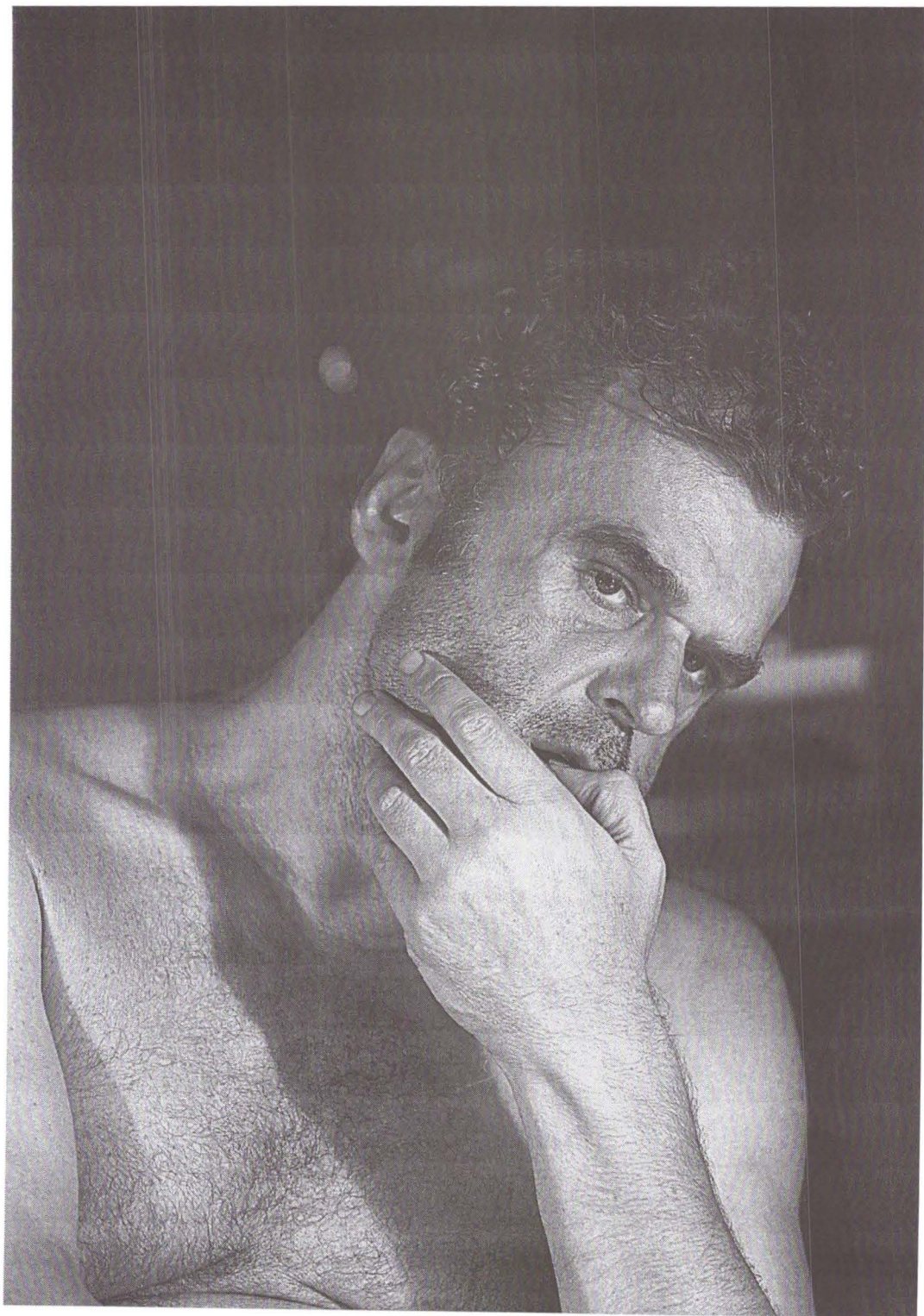
*Minciuna* i-a fost inspirată lui Delbono de incendiul produs anul trecut la oțelăriile Thyssen-Krupp din același oraș. Dacă în Italia o asemenea tragedie a putut declanșa manifestații de amploare, cu mii de oameni în stradă, în România, reacțiile publice au lipsit cu desăvârșire în urma unui accident de muncă similar. Mai mult, regizorul Pippo Delbono a fost singurul artist italian care – în plină vâlvă mediatică și populism ridicol al politicienilor noștri – a ținut să dedice victimelor exploziei produse pe 15 noiembrie la mina Petrița, cele două reprezentații ale spectacolului său.

### **Al doilea prolog**

Tot în noiembrie, a avut loc la Roma, la sediul Universității La Sapienza, conferința de presă în care au fost anunțați oficial laureații din 2009 ai Premiilor Europa pentru Teatru. Acestea vor fi decernate între 31 martie – 5 aprilie, la Wrocław, în Polonia, sub organizarea Institutului Grotowski, 2009 fiind declarat de către UNESCO „Anul Grotowski”. Alături de regizorul polonez Krystian Lupa, căruia îi va reveni Premiul Europa pentru Teatru, un grup de cinci regizori consolidați și afirmați pe scena internațională, dar practicând formule de expresie extrem de diferite, își vor „împărți” Premiul Europa pentru „Noi realități teatrale”, aflat la a XI-a ediție.

Italianul Pippo Delbono, creatorul unuia dintre cele mai originale limbaje artistice contemporane, se află pe această listă împreună cu belgianul Guy Cassiers, argentinianul Rodrigo García, ungurul Árpád Schilling și francezul François Tanguy, cu al său Théâtre du Radeau.

Se pare că cea care îi va înmâna Premiul lui Pippo Delbono va fi graficiana Dorota Krakowska, fiica celebrului Tadeusz Kantor. Apropierea, în acest fel, a celor



două nume de referință ale teatrului polonez – Grotowski (cu al cărui actor-fetiș, Ryszard Cieslak, regizorul a studiat un timp la Pontedera) și Kantor (de care amintește prin modul de orchestrare al spectacolelor, dintr-o dublă poziționare, deopotrivă înăuntru și afară) – are pentru Pippo Delbono o importanță copleșitoare.

### **Addenda la primul prolog**

*Când am aflat că Pippo Delbono urma să revină în România pentru Festivalul UTE, mi-am dorit să fac un interviu cu regizorul care, după un singur spectacol (Urlo, văzut de mine în vară, la Sibiu) a reușit să demoleze tot ce știam despre teatru. După Minciuna însă, uitasem tot ce credeam că știu despre Pippo Delbono. Cu toate că spectacolul era foarte recent, apăruseră destule cronici în presa italiană, multe dintre ele – elogioase – fiind postate pe situl companiei sale. Lectura lor nu mi-a servit la nimic. Atmosfera din timpul primei reprezentații de la București nu semăna cu cele citite. Pippo divizase publicul – cum nu mai văzusem s-o facă la noi vreun alt spectacol – în două lumi despărțite parcă de-o prăpastie: de-o parte, inaderență totală, aroganță, dezgust și grupuri de spectatori părăsind cu zgomot sala, de alta, perplexitate în fața formulei estetice radicale, capitulare în fața curajului de a fi altfel, admirație pentru cei care se încumetau să urmeze doar regulile dure ale propriului joc.*

*Îmi pregăteam întrebările pentru Pippo Delbono, când mi-am adus aminte că mă rugase să-i indic locuri de vizitat în București pentru puținele ore de hoinăreală care aveau să le rămână lui și actorilor săi între două reprezentații. Din păcate, proiectul meu de traseu s-a dovedit inutil într-o zi de luni mohorâtă și rece, cu muzee și teatre închise. Fără să vreau, în ultima clipă, plecând spre interviul promis, am luat din bibliotecă albumul de fotografii din „Epoca de Aur” al lui Andrei Pandele și așa se explică de ce, înainte de toate, ne-am pomenit vorbind despre comunismul à la roumaine, cu privațiuni și miracole cotidiene, despre „o lume scufundată” pe care Pippo Delbono doar o intuise, dar acum o descoperea cu sinceră uimire, despre nostalgia unora față de acel trecut, o nostalgie „omenească”, care-l interesa tot mai mult și care, probabil, urma să-l inspire...*

**Andreea Dumitru:** *Am regăsit în La Menzogna o parte din atmosfera acestor fotografii. Poate de aceea am simțit că trebuia să le vedeți. Primele minute din spectacol, de pildă, cu muncitorii care vin la slujbă, cu noaptea în cap... îndeplinind un ritual anonim, minute în șir, într-o tăcere sumbră... gesturile neînsemnate cu care își îmbracă uniformele de lucru și dispar pe poarta fabricii... toate vorbesc despre o tragedie a normalității care mi se părea familiară...*

**Pippo Delbono:** Pentru mine e cât se poate de evident că societatea noastră a reușit să creeze monștri în cadrul unei „normalități”. Când vorbim despre nostalgie, ar trebui să facem diferența între ceea ce ține de o atitudine cât se poate de comprehensibilă (dispariția unui anume mod de a trăi și a te bucura de lucrurile cele mai simple) și identica minciună care stă la baza oricărui sistem de control al puterii. Minciuna a pătruns pretutindeni în viața noastră, în politică, în religie, în muncă. Nu mai există nicio apărare. Suntem cu toții fiii *Commediei dell'Arte*, iar *Arlechino, slugă la doi stăpâni* a devenit normalitatea noastră. Acest fapt specific teatrului, dublul discurs, dubla imagine a lucrurilor, a devenit o regulă în Italia, dar și o problemă existențială, pentru că dacă trăiești mereu în schizofrenie, nu mai ai cum să-ți găsești propriul adevăr și ți se pare normal să accepți minciuna din jur. În Italia există chiar o expresie pentru asta, „darti un contegno”, care înseamnă că e obligatoriu să-ți construiești o imagine. Important nu e ceea ce faci, ci ceea ce spui, felul cum te prezinți în lume.

Când am ales titlul *Minciuna* – cuvântul e întotdeauna important, ca să înțeleg unde mă situez – se întâmplau atâtea lucruri în jurul meu, încât, la un moment dat, totul mi se părea halucinant. Pentru că una e să și se spună că există un sistem la putere, o dictatură, și alta e să simți pe pielea ta teroarea, violența ei. Recent, la Milano, un tânăr originar din Burkina Faso a fost ucis pentru că furase niște *croissants*. Îți dai seama? E incredibil! Mi-am zis că toată Italia ar trebui să ia parte la funeraliile acestui imigrant african, ca să protestăm împotriva unui act de rasism îngrozitor. Am fost acolo și am surprins imagini cu telefonul meu mobil: nu cred că eram mai mult de 50 de persoane, aproape toți africani, dar absolut niciun politician italian, niciun artist! A doua zi, în presă s-a scris că tatăl băiatului ucis ar fi spus, la înmormântare: „Mulțumesc, Italia!”. Or, el nu spusese asta, doar fusesem de față. A spus, de fapt: „Vă mulțumesc vouă celor care sunteți aici, noi nu însemnăm nimic, însă eu sper ca acest act să devină un act de justiție”. Era un om extraordinar, blând, care vedea moartea într-un sens cu adevărat poetic. Iar cotidianul de stânga susține: nu contează dacă erau cincizeci sau mii de persoane, era o ceremonie pașnică. Nu, dimpotrivă! Contează câți au fost!

Trăim într-o minciună oribilă.

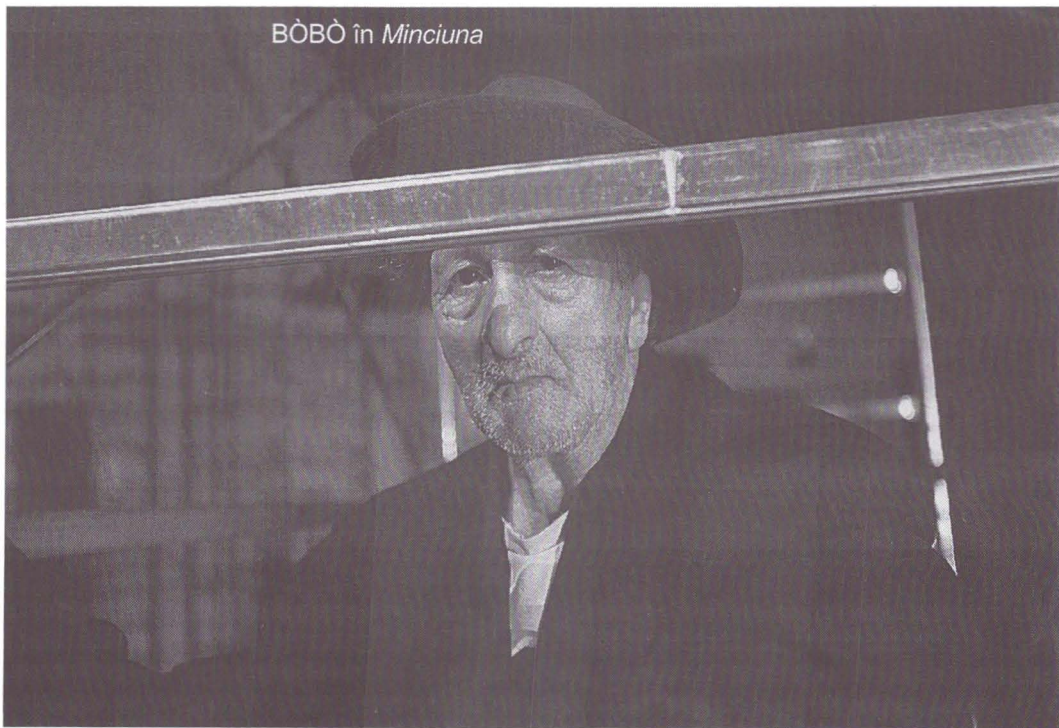
**A.D.:** *În acest ultim spectacol, mai mult chiar decât în Urlo, ați explorat violența sub toate formele ei: scrâșnetul, agresivitatea individului față de sine, dar și față de obiecte, urlul, lătratul câinilor de pază ai Puterii, durerea fizică. Spectatorii reacționează însă în mod diferit la acest exces de violență.*

**P.D.:** Mama mea mă întreabă mereu: de ce nu faci niciodată un spectacol puțin mai vesel? Iar eu îi răspund: eu nu sunt trist când lucrez, sunt doar atent la ceea ce se întâmplă în jur. A fi artist presupune a fi pregătit să ascuți în orice clipă, să absorbi, să simți totul în carnea ta... Din fericire, fac un spectacol la doi ani, îmi acord acest timp de reflecție. Între *Urlo* și *Minciuna* a fost *Questo buio feroce*, în care spun povestea unui om care călătorește spre moarte, dar spectacolul e de o altă calitate, oarecum mai spiritualizat, mai puțin revoluționar... *Urlo* are o construcție mai barocă, o compoziție mai plină... În *Minciuna* sunt mai degrabă niște linii, niște fire de care tot trag până când ele cedează. În *Urlo* exista încă un anume folclor, dar acum linia a devenit mai subtilă. Poate că *Urlo* e mai pozitiv, mai optimist, dar în *Minciuna* există un optimism de adâncime, e multă cruzime, dar nu și disperare, pentru că, la sfârșit, când îmi scot hainele, când dedic spectacolul tatălui meu, când lângă mine se află Bobò, iar eu spun că aș vrea să fiu asemenea lui, totul devine, de fapt, un act de iubire.

**A.D.:** *Sunt multe măști pe care le smulgeți în Minciuna, iar publicul percepe acest gest ca pe un act de violență.*

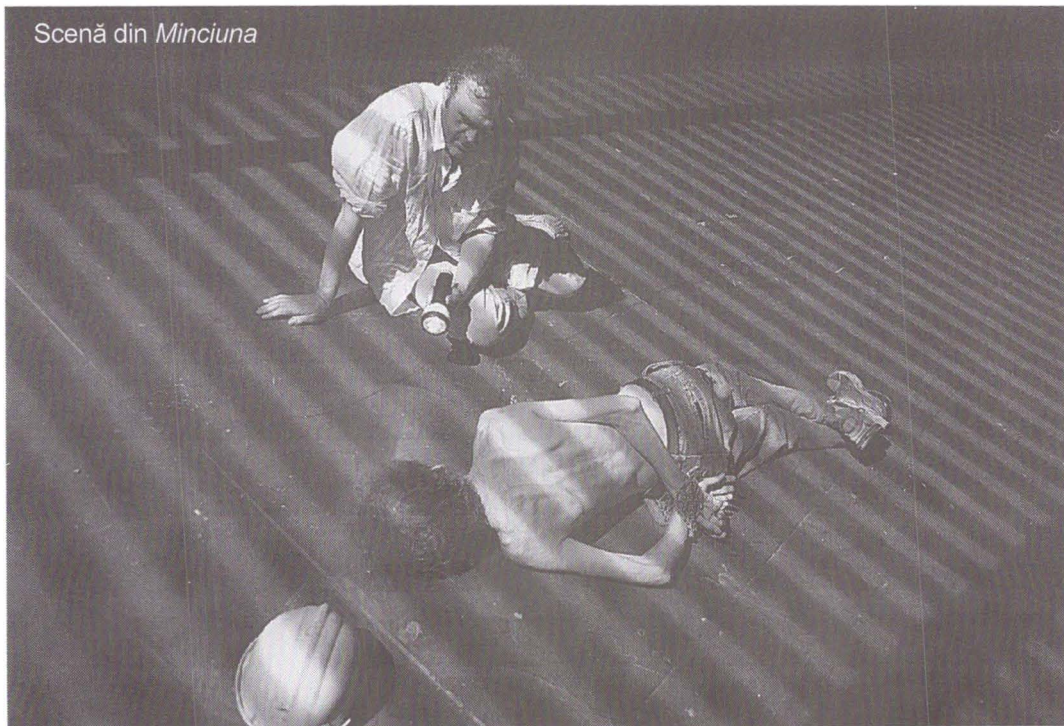
**P.D.:** Măștile spun cel mai bine tragedia Dublului. Dar în acest spectacol apar și anumite persoane, ca Bobò și Gianluca Ballarè, care, într-o lume de schizofrenie și nebunie totală, mă ajută să regăsesc sensul adevărului. Pentru că ei au pierdut relația directă dintre mintea și corpul lor, iar pentru teatru, asta e un lucru absolut extraordinar. În teatru e ceva cât se poate de normal să îmbraci hainele minciunii, ale convenției. Cu atât mai mult trebuie să-ți pui mereu întrebarea: ce este teatrul, de ce fac teatru?

Într-un alt spectacol, *Guerra*, rostesc această frază: „există un timp pentru răs, un timp pentru plâns, un timp pentru a arunca pietrele, un timp pentru a le strânge”, dar acum cred că e timpul pentru a căuta adevărul, mai ales în teatru. Au mai spus-o și alții, Brecht și Pirandello, avem o întregă tradiție în acest sens. Dar uneori, noi vrem să punem în scenă Brecht, deși am pierdut semnificația lui profundă. În

BÒBÒ în *Minciuna*

Italia sunt o mulțime de *teatri stabili* care montează Pasolini, și toți au conștiința împăcată pentru simplul fapt că pun în circulație un mare autor. Dar poți să faci Pasolini și să fii cel mai burghez dintre artiști. Revolta are sens atunci când regăsești sufletul profund al lucrurilor pe care pe le spui. De aceea mă situez pe o poziție extremă... Să fiu bine înțeles... Nu simt necesitatea violenței, dar cred că teatrul trebuie să se întoarcă la dimensiunea pe care o avea inițial în *polis*, aceea de a putea vorbi împotriva regelui, împotriva puterii. El rămâne încă singurul loc în care se mai poate întâmpla acest lucru. În cinema, de pildă, poți deveni prizonierul unor mecanisme halucinante. Nu fac multe filme ca actor – pentru că, de obicei, eu sunt autorul lucrurilor, așa, călătoria e mult mai complexă. Totuși, de curând, un amic m-a rugat să joc în filmul său, cu un *casting* internațional, cu Tilda Swinton, câștigătoarea unui Oscar, cu Marisa Berenson... După experiența asta, am simțit însă necesitatea de a face un film fără niciun fel de mijloace financiare. Tocmai am terminat acest lungmetraj, care nu a costat absolut nimic, în care nu apare decât un telefon. Pentru mine reprezintă tot un mod de a-mi căuta adevărul ca artist.

Acum suntem pregătiți să pornim din nou la drum cu *La Menzogna*, un spectacol care distruge multe lucruri, pentru că aici nu e vorba numai despre tema violenței. Mai este și limbajul, destul de revoluționar... Ce s-a întâmplat în sală la reprezentăția de aseară s-a întâmplat și la premieră, în Italia. În momentul în care distrug convenția și anunț: acum vom lua o mică pauză, iar Gianluca, băiatul atins de mongolism, trece gol prin scenă, apoi se plimbă printre spectatori, o parte din public începe să reacționeze: dar ce-i asta, nu e cu putință așa ceva, noi plecăm... E atât de bizar că am pierdut știința de a ne privi în ochi și de a spune: „Iată, asta este teatrul, suntem aici ca să îndeplinim un ritual comun, chiar dacă asta implică violența.” Eu unul simt

Scenă din *Minciuna*

nevoia să redescopăr semnificația distanței brechtiene, care ne amintește unde ne aflăm și de ce suntem acolo, împreună. Dacă pretindem doar că jucăm distanțarea, riscăm să pierdem exact sensul profund al adevărului.

**A.D.:** *Călătoriți dintotdeauna, ați jucat în colțuri uitate de lume, în fața unor persoane care nu aveau încă experiența teatrului. Ați reabilitat figura artistului vagabond, popular (barbone). Ceea ce nu exclude, după cum se vede, ruptura cu un anumit public, cu gusturile și așteptările lui. De la un timp, v-ați instalat compania la Modena și funcționați sub umbrela unui teatru stabile, ați intrați în sistemul complex al coproducțiilor internaționale. Ce ați pierdut și ce ați câștigat din această schimbare?*

**P.D.:** E o chestiune destul de delicată... Pot să-ți spun însă că budismul, pe care îl practic de douăzeci de ani, m-a ajutat să înving multe experiențe-limită, boala, depresia... dar m-a ajutat să-mi regăsesc și adevărul interior, profund. Astăzi văd ceva mai departe, inclusiv în ceea ce privește misiunea mea ca artist, ca regizor. În același timp, văd ceea ce fac cu toată relativitatea necesară. E oare important ca lumea să mă cunoască, să spună: „vai, Pippo e genial”, să îmi ofere zece minute de satisfacție, și pe urmă, gata, totul s-a sfârșit, ori să știu că trebuie să fac ceva pentru a schimba un pic ambianța generală? Dacă sunt conștient de lucrul ăsta, nimic nu se schimbă până la urmă: lucrez în marile teatre, dar, în același timp, continui să-mi susțin revolta. Teatrul e cel care se schimbă, nu eu. Eu am rămas exact același.

**A.D.:** *Chiar vi se pare că teatrul s-a schimbat?*

**P.D.:** Da, asta e senzația pe care o am. M-am schimbat și eu, firește, într-un sens pozitiv, ca să pot fi alături de Bobó sau Nelson Lariccia, care e un *clochard*. Pentru a face credibil acest limbaj... Nu m-am apucat să montez Goldoni, nu pentru asta lucrez într-un teatru public, refuz acest raționament... Sunt de acord

că e posibil să faci grefe mentale, să spui, da, în piesele lui Goldoni sunt toate problemele timpului nostru, dar eu cred că e momentul să ne inventăm propriul Goldoni...

Sigur, am făcut *Minciuna*, o mare coproducție. Dar *Minciuna* e în același timp un spectacol foarte diferit de teatrul practicat în Italia... Când l-am prezentat la Teatro Stabile din Torino, mai întâi pentru publicul de abonați, a fost un șoc, directorul mă privea terifiat, dar a deschis stagiunea cu el. Aici încerc eu să produc revoltă, pentru că Festivalul de la Avignon este deja altceva, Franța în general este altceva, publicul e mai deschis acolo. Când au venit să-mi vadă spectacolul, la Torino, Hortense Archambault și Vincent Baudriller au hotărât să programeze zece reprezentații pentru ediția din 2009. Sigur că ei mă cunoșteau deja, la Avignon am prezentat cele mai multe dintre spectacolele mele, dar *La Menzogna* le-a plăcut foarte mult. În schimb, când jucăm în Italia, nu e ușor deloc cu publicul de abonați care vrea să vadă Goldoni și pentru că, la noi, obiceiul de a merge la teatru asta presupune, de fapt. Un teatru care trebuie să te liniștească, să-ți confirme așteptările. Și totuși, la Emilia Romagna Teatro Fondazione din Modena, pot să spun că și la Teatrul din Torino, încep să existe persoane care mă susțin și-mi urmăresc activitatea. Nu eu sunt cel care urmez instituția, ci instituția mă acompaniază pe mine, cu toate problemele inerente. Poziția mea în interiorul teatrului e una destul de polemică, sunt ca un junghi în coasta lor, contest mereu birocracia, felul în care sunt organizate și conduse teatrele...

**A.D.:** *Aveți nostalgia începutului?*

**P.D.:** Nu, căci nostalgia ar însemna că am schimbat ceva, că am devenit, cu timpul, diferit. Nu simt niciun fel de nostalgie.

**A.D.:** *Asta ar presupune să simțiți, în fond, și un soi de vinovăție față de sine însuși.*

**P.D.:** Da, ori o atitudine de genul: ah, nu era rău deloc, era mai bine înainte. În niciun caz! E mult mai bine acum și asta nu pentru că avem turnee pe scene faimoase și locuim în cele mai bune hoteluri. Când îi ai lângă tine pe Bobò și pe Nelson, nu ai cum să pierzi sensul profund al lucrurilor. Nelson o să rămână întotdeauna el însuși, Bobò rămâne Bobò. Culpabilitatea e un sentiment foarte... catolic.

**A.D.:** *Decizia de a fi când pe scenă, lângă actorii dumneavoastră, când în sala de teatru, ascultând reacțiile publicului, ține tot de această luciditate?*

**P.D.:** Firește că e mai simplu să faci un spectacol rămânând în afară, dar eu știu că, atunci când sunt înăuntru, înțeleg lucruri pe care nu sunt capabil să le înțeleg când stau comod pe un scaun. Pe scenă mă aflu împreună cu corpul meu. Iar corpul înțelege ceea ce mintea nu poate. Ritmul, un anumit mod de a face, un alt nivel. De exemplu, în *Minciuna*, mă aflu de ambele părți, atunci când fotografiez chipuri, reacții din public... Nu aș putea niciodată să iau un actor și să-i spun ce anume să facă, în schimb, când sunt implicat și ca actor și ca autor al unui parcurs, simt o altă energie și descopăr unghiuri mai pure, mai juste pentru simplul fapt că sunt și mai concrete. Teatrul devine astfel mai șamanic, mai spiritual, mai profund. Iată de ce mă aflu pe scenă, deși nu o vreau. Sunt obligat! Altminteri, m-aș găsi în situația celui ce spune: da, lumea e oribilă, de acord cu tine, dar eu îmi văd mai departe de treaba mea. Totul n-ar fi decât o altă minciună. Mă regăsesc în poziția celui care privește, iar regulile jocului se schimbă mereu. Asta face ca teatrul să fie cu adevărat interesant.

**A.D.:** *Sunteți, probabil, singurul regizor (eu, cel puțin, nu-mi amintesc vreun altul) care a găsit curajul de a se dezbrăca, la modul propriu, pe scenă, în fața publicului, într-un gest de o coerență ireproșabilă cu discursul său. Și asta a șocat din nou.*

**P.D.:** E interesant, pentru că eu nu sunt un exhibiționist, ci un om timid, chiar pudic. Faptul de a accepta mental ideea că trebuie să fiu gol pe scenă e ceva groaznic. N-aș fi vrut să fiu nevoit să fac asta, dar publicul trebuie s-o perceapă ca pe un act artistic, spiritual și politic. Numai așa înțelegi că este vorba despre ideea de nuditate, că e un gest necesar, un mod de a regăsi sensul frumuseții. Când povestesc, în *Minciuna*, că mama mea mi-a creat numeroase probleme față de nuditate, gestul meu capătă și mai multă importanță, dar asta nu înseamnă că, la sfârșitul spectacolului, sunt neapărat mai pregătit să mă dezbrac în fața publicului. Faptul de a renunța la veșminte și a putea privi goliciunea pare cu atât mai just atunci când vezi ce se petrece în jur. Nuditatea ne scandalizează, dar nu și măștile pe care ni le punem... Asta e grav. Trăiesc într-o țară în care există fascism și un rasism halucinant împotriva țiganilor, în care muncitorii sunt lipsiți de orice protecție. În care Alex Zanotelli, un mare preot misionar, un om cultivat, cu un discurs revoluționar, care a petrecut ani întregi în Africa cu bolnavii de SIDA, și care locuiește acum în Sanità, cartierul napoletan cel mai periculos, teritoriul *camorrei*, îmi spune că biserica încearcă să facă totul pentru a-i lua cuvântul, lui, care ne aduce mereu aminte de Sfântul Francisc... În aceste condiții, ceea ce se întâmplă în spectacolul meu e cel mai neînsemnat gest pe care-l pot face pentru a încerca să-i redau teatrului nevoia de adevăr. Ce rost ar mai avea să facem teatru fără curajul de a regăsi acea zonă de libertate care exista și în România sub regimul lui Ceaușescu, când teatrul era încă un loc posibil pentru a spune lucrurilor pe nume? Iar dacă teatrul era astfel pe vremea lui Ceaușescu, cu atât mai mult ar trebui să redevină un loc al adevărului, la noi, sub guvernul lui Berlusconi. Asta e responsabilitatea noastră. Dar noi spunem prea multe, iar acest mecanism metaforic riscă să devină aproape un gaj. Se montează atât de mult Goldoni, Shakespeare, Molière, nu pentru că i-am înțelegi ori pentru că avem de spus ceva important despre lumea de azi. De acord, Shakespeare e autorul care vorbește despre ființa umană în toată profunzimea ei, despre relația dintre putere și cei săraci, dar, în același timp, mi se pare mai important să insuflăm puțină viață în Shakespeare.

**A.D.:** *Există în spectacolul Minciuna o secvență impresionantă, în care Lucia Della Ferrera spune de mai multe ori monologul Julietei din scena balconului, pe tonuri diferite, la început duios, apoi din ce în ce mai agresiv, până la urletul care deformează însuși sensul cuvintelor.*

**P.D.:** În acest monolog eu văd sensul profund al poveștii noastre: ce înseamnă un nume, un cuvânt, ce importanță are că te numești Pippo, sărac, țigan sau Ceaușescu? Până la urmă, nu e decât un nume. Or, această frază e atât de simplă, și totuși atât de importantă. În *Minciuna* mai există însă și un scurt fragment din *Regele Lear*. „*Noi când ne naștem plângem că intrăm / Pe-această mare scenă de nebuni*” (*teatro della foglia*). Shakespeare e maestrul meu, însă e important ca atunci când ajungi la Shakespeare, să creezi o zonă prielnică pentru cuvintele lui. Altfel, nu sunt decât cuvinte, care trec pe lângă tine, fără niciun ecou, exact ca în politică... Prin urmare, nu m-ar interesa să aduc în scenă tot textul piesei *Romeo și Julieta*... Timpul nostru e altul, dar, din păcate, teatrul a rămas același, complet îmbătrânit. Suntem fiii imaginii, nu ne mai putem preface



că trăim într-o altă lume. Eu vorbesc despre Italia, pe care o cunosc și o contest. În Italia se acordă premii de dramaturgie pentru care se presupune că trebuie să scrii niște texte. Dar dramaturgia nu mai înseamnă doar atât. Dramaturgia e și ceea ce crezi prin gest, prin dans, cu ajutorul corpului. *Minciuna* este, în fond, o astfel de coregrafie care îmi permite să povestesc multe lucruri. Pentru mine e fundamental faptul că am petrecut un timp lângă Pina Bausch ori cu Farfa, grupul lui Ibel Nagel Rassmussen, unde repetam trei ani pentru o secvență gestuală de câteva minute. În *Il tempo degli assassini*, de pildă, spun povestea prietenului meu Vittorio, care a murit, și, în același timp, execut o partitură din câteva gesturi, având la îndemână doar un scaun și o sticlă. Am reluat acest fragment de curând și în monologul *Récit de juin* și astfel cred că, de-a lungul timpului, am repetat timp vreo douăzeci ani aceeași partitură. Gestul ritualic, dramaturgia corpului au intrat în istoria mea personală, și asta îmi permite să regăsesc, de fiecare dată, frumusețea unei partituri, ca și cum aș dansa-o pentru prima oară. Dacă îți cunoști bine drumul, poți fi cu adevărat liber.

**A.D.:** *E, într-un fel, ceea ce înțelegea și marele Zeami atunci când vorbea despre necesitatea de „a păstra vie floarea” artei actorului.*

**P.D.:** Experiența libertății nu e de găsit decât în repetiție și în precizia execuției. Bobò, Ginaluca ori Nelson sunt, în mod absolut, niște fanatici ai preciziei, mereu identici. Asta îi și face atât de speciali... Tocmai în acest fanatism care spune toată povestea lor de cloșarzi, de schizofrenici, stă marea artă, căci altfel ce ar fi un „cloșar” pentru mine? Eu nu sunt Don Ciotti, un ins caritabil, care și-a propus să-i adune pe toți vagabonzii, pe toți nebunii și mongoloizii din lume. Nici gând! Eu am găsit doar trei, și e deja mult! Van Gogh era nebun, dar era unic și numai el te făcea să vezi că uneori nebunii pot fi geniali. E dificil de găsit un al doilea Bobò, dar prin că faptul că l-am găsit pe Bobò, pot să ofer un punct de vedere complet diferit asupra nebuniei...

**A.D.:** *Minciuna se deschide cu o frază despre victimele incendiului produs anul trecut la uzina torineză a multinaționalei Thiessen-Krupp. La sfârșit, dedicați spectacolul tatălui dumneavoastră. Care e legătura dintre aceste coperte?*

**P.D.:** Când încep o nouă creație, sunt obligat să formulez ceea ce vreau să exprim. Dar dramaturgia minții este mult mai mărunță decât dramaturgia profundă a stomacului, care se impune mereu, așa încât, ori de câte ori ajung în miezul unei experiențe personale, trebuie să-mi spun: „Nu, Pippo, așteaptă, mai stai puțin!”. La început, mi s-a părut mai just, mai onest să nu implic propria mea persoană în reflecția pe tema morții unor oameni pe care nu i-am cunoscut, dispăruți în accidentul de muncă. Dar a relua o experiență personală poate fi și o problemă politică. În *Récit de juin*, spectacolul autobiografic pe care l-am prezentat la Avignon, în 2006, vorbesc despre sexualitatea mea, despre boala mea, tocmai pentru că într-o lume care își pune măști, curajul de a te povesti, de a spune adevărul despre propria-ți persoană trebuie privit ca un gest fundamental. Este prima revoltă. Am simțit, așadar, necesitatea de a vorbi și despre tatăl meu, care a fost un artist, însă unul care și-a distrus complet arta. Tatăl meu cânta la vioară, îi plăceau literatura și muzica rusă, visa să viziteze Rusia, dar, în același timp, familia era principala sa preocupare. Trebuia să muncească și avea trei slujbe diferite. A murit la propriu din pricina muncii, căreia i-a dedicat întreaga viață, propria-i libertate. Poate de aceea am știut că eu va trebui să aleg un drum complet diferit de al său.