



VALENTINA VALENTINI

*Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca*

The ritual is always the main feature within which the expressive research of Teatro Valdoca moves. In this essay the ritual tension of the dramaturgies by Gualtieri and Ronconi is analyzed in light of Victor Turner's principles, in attempt to underline the community effect that all the company's performances are able to unleash.

*1. Processo produttivo come processo rituale*

Negli spettacoli del Teatro Valdoca la visualità si staglia potentemente di fronte all'imponenza della parola poetica proferita dagli attori, creando un cortocircuito fra dimensione plastica e verbale, guardare e ascoltare: affinché lo spettacolo ferisca e commuova lo spettatore Teatro Valdoca dispone di due veicoli potenti, il corpo e la voce – la parola poetica e l'attore in scena –, le due armi originarie del teatro, trattati entrambi come materia da plasmare. La postura dell'attore può assumere la forma di una scultura, con il corpo dipinto e abbigliato con grandi maschere di animali come in *Paesaggio con fratello rotto* (Teatro Valdoca, 2005); oppure può darsi come danzatore, atleta, acrobata che impegna l'energia del corpo con sveltezza e agilità: l'immobilità sta in rapporto di reciprocità con la corsa sfrenata, è uno stato fisico che apparenta il corpo all'essere pietra, sasso, cosa inerte, salma.

Lo status del performer è ambivalente: prostrato, abbandonato fra il sonno e la veglia, e sprizzante, tanto leggero da sollevarsi in volo. È angelo e diavolo, colui che rotola nel fango e colui che contempla visioni di luce. E gli viene richiesto di abbandonare il governo del proprio corpo sia 'nello slancio e nel coraggio insensato', sia nella catatonìa.

Ci proponiamo di interrogare la pratica spettacolare del Teatro Valdoca dalla prospettiva del paradigma rituale, come è stato elaborato da Richard Schechner attraverso Victor Turner.<sup>1</sup>

Da premettere che, essendo quello del Teatro Valdoca un territorio che ho sondato con affetto e attenzione sin dagli esordi,<sup>2</sup> in questo contributo ho riattraversato analisi già tracciate riguardandole dalla prospettiva qui assunta, ovvero come si manifestano le figure e i tratti del rito nella pratica del Teatro Valdoca, disposta a smentire l'ipotesi o a rafforzarla raccogliendo altre tracce.

Schechner distingue in una sequenza ternaria le diverse esperienze che avvengono a livello individuale e di gruppo durante il processo produttivo dello spettacolo: la fase 'preliminale' di disgregazione, cioè distruzione di resistenze e stereotipi; la fase 'liminale', di sottomissione all'autorità dei «majores rituali» e di trasmissione di conoscenze, di passaggio da sé all'altro; la fase della reintegrazione o 'postliminale', in cui si ricostruisce e si manifesta il nuovo sé.<sup>3</sup>

Se la liminalità è la dimensione del processo performativo ambiguo, indeterminato, in transizione verso lo status, l'identità sociale, il riconoscimento (cioè assumere identità e favorire la proiezione di identità da parte degli altri), secondo Turner favorisce la



produzione simbolica, nel senso che la *communitas* sottolinea e celebra la sua differenza dal resto della società rappresentandola. Il rito quindi come espressione del 'margine', la zona neutra che collega l'interno con l'esterno, che dà forma ai sogni e ai desideri, in cui guardando l'altro si recupera l'io.

Processo performativo come processo transizionale, come esperienza iniziatica attraverso cui il performer sviluppa nuovi comportamenti, recuperando quelli primari sotto la guida di un maestro.

## 2. Processo pre-liminale/liminale: edificare il luogo e autografare la tribù

È il *tremendum* del soprannaturale che una liturgia sbiadita e senza più riti efficaci ci ha fatto dimenticare, e da cui si tengono alla larga i nuovi riti consolatori.

È il meraviglioso della natura, di grandi spazi aperti che non percorriamo più, ed è il meraviglioso dell'imperituro, di ciò che 'in me è più vecchio di me'.<sup>4</sup>

Il concetto di '*oikos*', di luogo in cui si radica la vita, è il dispositivo centrale del processo costruttivo degli spettacoli del Teatro Valdoca. Realizzare uno spettacolo equivale a edificare il luogo (spesso si tratta di spazi 'trovati' fuori dai teatri) in cui l'attore possa sentirsi a suo agio, abitando, avendone cura, osservandolo, perché «ogni luogo, anche maledetto, sporco o deprimente, contiene segreti». <sup>5</sup>

Luogo come spazio riparato in cui trovare scampo per condurre a buon fine il processo fragile e complesso di disvelamento dei 'caratteri' di ciascuno, e quello di apprendimento di un modo di respirare insieme, di scoprire ritmi differenti e comuni. Il lavoro del Teatro Valdoca porta alla costruzione di mondi, alla fondazione e rifondazione di nuove tribù e alla celebrazione dei riti necessari al loro costituirsi: essere introdotto in un luogo estraneo alla società – la *communitas* di cui parla Victor Turner (1972) – in cui rifugiarsi per celebrare la propria differenza, uno spazio separato in cui scoprire la propria voce e il proprio volto. In questo senso creare uno spettacolo corrisponde a creare un mondo, un ambiente, un paesaggio dove si coltivano valori rari che non allignano fuori di esso (per esempio l'autenticità). Per tenere in vita questo '*templum*' c'è bisogno di regole, fra le quali è fondamentale il senso di segretezza e di esclusività che circola all'interno degli appartenenti alla tribù.

Ogni spettacolo del Teatro Valdoca è un mondo che viene fatto nascere all'interno del gruppo-tribù che si raccoglie intorno a Cesare Ronconi e a Mariangela Gualtieri. È un atto di consolidamento di identità, nel senso che il lavoro decostruttivo, che si attua attraverso il laboratorio prima e il processo di messa in scena dopo, porta all'emersione del 'carattere intrattabile' di ciascuno (dal greco *kharaktér*, impronta, cesello, distinto dalla personalità che è la parte che si può modellare).

Richard Schechner concepisce il processo di produzione dello spettacolo come corrispondente alle tre fasi dei riti di iniziazione: come azione di destrutturazione-reintegrazione dalle implicazioni esistenziali-antropologiche. Nel senso che la forza

Giuramenti di Teatro Valdoca, 2018 © Maurizio Bertoni





di coesione della comunità teatrale, che si raduna di volta in volta per lo spettacolo ed è basata sul lavoro di gruppo, coincide con la ricerca di un'identità, nel contempo come singolo e come collettivo. Il gruppo-tribù sta insieme per trasformare il mondo, a partire dall'uomo-attore e dal palcoscenico-ambiente, in quanto costruire uno spettacolo è come costruire un mondo autentico.

La scelta di formare un *ensemble* di performer, che sono danzatori, acrobati, cantanti ma anche persone prive di un addestramento specifico, ma con una sentita 'vocazione teatrale', passa per il laboratorio, ovvero quello spazio-tempo di purificazione necessario non ad acquisire tecniche specifiche, ma a esercitare l'attenzione verso di sé, la propria unicità ('scoprire di essere invincibili') e la propria capacità di reazione all'interno del gruppo. Questo modo di produzione sceglie l'assenza di un addestramento preesistente – come quello dell'attore 'addestrato' nelle scuole di teatro – come salvaguardia rispetto ai cliché: eliminare gli orpelli è il motto di Cesare Ronconi.

Nel preparare lo spettacolo la prima operazione consiste nel delimitare uno spazio di azione in cui vengono stabiliti dei 'percorsi' di lavoro, dove prendono posto determinati oggetti, e in cui si può incominciare ad agire in senso concreto: camminare, saltare, ballare, strisciare, parlare, tirare, toccare, costruire, cantare, abbracciare, salire, cadere, etc. Anche lo stare abbandonati a terra senza fare assolutamente nulla in quello spazio acquista il valore di un'esperienza di lavoro.<sup>6</sup>

Comporre uno spettacolo comporta ritmare spazi e tempi di attività con spazi e tempi di visione. Il tempo-spazio dell'agire nel presente è consumo puro, spreco di sé, dispendio non finalizzato. Lo stato di contemplazione lascia affiorare la percezione, il fluire del pensiero, lo spazio vuoto della mente dove è possibile che tutto accada.

Fare teatro è come appartenere a una setta e per questo bisogna essere visibilmente marchiati, passare attraverso il rito dell'appartenenza al gruppo officiato dal maestro. Prima di ogni nuovo quadro, infatti, il regista passa delle pennellate sul corpo degli attori, segnando con forti tratti di colore rosso e nero la bocca, le braccia, il collo, le gambe, ma soprattutto la bocca. Essere segnati, dipingersi addosso una maschera, significa far parte della nuova tribù e poter partecipare a una cerimonia in cui gli uomini non si distinguono dalle donne (indossano gli stessi vestiti fiorati). Volti stravolti a causa di grandi bocche dipinte di rosso, aperte a far vedere la lingua; «abisso corporeo che si spalanca e inghiotte» il mondo, così Bachtin definisce la bocca che, insieme al naso, restituisce l'immagine grottesca del mondo di Rabelais.<sup>7</sup>

La maschera funziona come un oggetto transizionale per un rito di iniziazione, come simbolo di 'un rito di passaggio' verso un luogo estraneo alla società costituita – la *communitas* – in cui celarsi per celebrare la propria differenza; spazio separato in cui, e grazie a cui, scoprire la propria voce e il proprio volto. È attraverso la maschera che le *dramatis personae* sono chiamate a far parte di un mondo altro, che è quello dove si coltiva l'autenticità. Così il volto-maschera sarebbe affermazione di differenza (è il mio volto) e can-

Giuramenti di Teatro Valdocca, 2018 © Maurizio Bertoni





cellazione dell'individualità – necessaria per accedere alla comunicazione con la divinità –, corallità e insieme singolarità. Questo vuol dire: «scrivere sul corpo, tatuare un testo», cioè lasciare un'impronta incancellabile che rende impossibile il gioco delle interscambiabilità delle maschere sceniche.

Nella poetica del 'contemplare', esercizio di base, precetto e regola per chi partecipa alla banda del Teatro Valdoca, si disegna una costellazione 'misterica' che intende la creazione come rivelazione di un già esistente che detta 'la profezia'. In questo senso l'attore ha voce e volto che vanno portati alla luce:

L'attore non dice il testo, accoglie dentro di sé una voce molto più antica di lui. È come se passasse dentro di lui un fulmine. L'attore fa da parafulmine per un testo pre-scritto, che di colpo viene e si sedimenta in lui [...] L'attore, allora, diventa un risuonatore perfetto: solo lui può parlare, può catturare quel fulmine, in quel momento, sulla scena.<sup>8</sup>

L'umile funzione del regista in questo processo è quella di mettersi in ascolto in modo da guidare l'attore a 'colpire al cuore', scagliare i suoi fulmini e pungere emozionalmente lo spettatore. Per ottenere questo risultato bisogna sottrarre ciò che non serve, il decorativo, l'orpello, nel senso del convenzionale, del virtuosistico: «Il mio lavoro è un lavoro di correzione di un dato già forte, già invincibile. Io rendo invincibili persone che lo sono già senza saperlo».<sup>9</sup>

*Comizi d'amore, Parata Urbana* (Teatro Valdoca, 2015)<sup>10</sup> mette in atto una buona pratica del vivere il teatro, che non è solo un produrre. Infatti rappresenta e testimonia il formarsi di un gruppo di persone intorno a Cesare Ronconi e a Mariangela Gualtieri, i giovani che hanno partecipato ai laboratori tenuti dal regista, apprendendo non tanto e non solo esercizi fisici e vocali, quanto un modo di stare insieme, un'affiliazione etico-artistica da cui scaturisce l'appartenenza a un gruppo-tribù che riunisce sia chi ha frequentato le scuole professionalizzanti di teatro, sia non professionisti alla ricerca di una 'vocazione'. È una tribù momentanea che dura il tempo di compiere un percorso, ma nella quale, come nei riti di iniziazione, i segreti rivelati si imprimono come un marchio che persiste nel variare dei luoghi e delle esperienze. In questo senso Teatro Valdoca ha lasciato il segno su tanti attori del Nuovo teatro italiano, della generazione Novanta e oltre, riuscendo a non produrre cloni.

Quali sono le linee guida in grado di formare la tribù? Un pensiero alto che è proprio della poesia che discende nella quotidianità dei bisogni materiali: gli spazi da abitare collettivamente, i pasti da preparare, gli affetti da nutrire, gli stimoli da offrire, le domande da provocare, le urgenze da cogliere, afferrare e rilanciare trasfigurati dalla poesia. Si diventa una tribù perché c'è qualcosa che segna un'appartenenza: una cura che non è il distacco carismatico del maestro, ma il sentimento del patire per andare oltre il proprio io e 'praticare il grande con'. Il desiderio e l'urgenza di 'dire un gigantesco no': «Ora bisogna dire un gigantesco no. / Dentro me si prepara un enorme cataclismatico, dolcissimo no. / No il no ribelle dei contestatori, no il no sofferente dei martiri e dei santi».<sup>11</sup>

Il gruppo si trasforma in collettivo, perché è addestrato insieme a trovare delle risposte al proprio andare senza difese, senza prospettive, senza il coraggio di opporsi ai modi di fare e pensare privi di passione. Perché, si legge nel foglio di sala dello spettacolo: «Soprattutto manca quella forza amorosa, quel forte sentimento di fratellanza che era al centro della straordinaria energia di Pasolini. Mai come ora le menti sono separate dai cuori, l'intelligenza è staccata dalla compassione, la conoscenza dalla pietà per il mondo e tutto



ciò che lo popola». <sup>12</sup> E allora lo stare insieme a costruire 'una parata urbana', uno spettacolo, un'azione pubblica, è un modo di fare politico, perché si agisce non per sé ma per un senso sociale di esistere e condividere, contrastando il narcisismo e l'individualismo propri di questa epoca. Il gruppo è chiamato a intercettare un'urgenza e a comunicarla con la poesia, a mettersi in sintonia e a costituirsi come strumento di lotta e di allertamento.

Da questo  
troppo avere, e troppo comunicare e troppo dire  
e troppo mangiare e troppo rumore  
e troppo andare e venire.  
E troppo poco lottare, troppo poco, troppo poco  
essere con  
troppo poco pienamente fare, troppo poco  
intravedere, troppo poco pensare che altri  
verranno dopo, e niente avere davvero da lasciare in eredità,  
e niente avere da costruire,  
niente avere da abbattere, niente avere  
da osteggiare, e nessuna giusta battaglia  
per me. Nessun nemico visibile per me  
nessun confine da difendere, nessun  
diritto da conquistare. <sup>13</sup>

La forma della parata, il palazzo del popolo scelto come luogo da cui far partire il richiamo per passanti distratti (poi spettatori attenti), il senso delle parole di rivolta e di risveglio, l'inscrivere queste parole in una quotidianità fatta di azioni concrete di cura delle persone, convincono per il sostanziale spessore politico del modo di vivere e praticare il teatro della Valdoca, lontano dall'ostensione del reale come prova di antispettacolarità; e dall'autobiografismo, come prova di autenticità, dal documentarismo, come fedeltà al dato.

Così per il Teatro Valdoca fare teatro diventa un rito di guarigione dalla malattia, che si compendia in tutto ciò che allontana dalla poesia, dalla purezza, dall'abbandono, dalla pausa e dalla frenesia, dal diventare folle e tonto.

### *3. Efficacia trasformativa dello spettacolo-rito*

Le parole sono frecce, e poi pezzi di pane che escono dalle bocche, sassi scagliati dalle fionde a colpire senza rimedio, petali dalle finestre, e poi unguento che scioglie. Non si possono pronunciare impunemente, se ne sentissimo tutto il peso e la potenza saremmo forse muti. <sup>14</sup>

L'ipotesi del Teatro Valdoca è di dare forza alla parola detta in scena, di attribuire ad essa il senso dell'enigma e del mistero, dell'oracolo e della profezia. Da qui il ricorso alla poesia.

Il testo verbale deve tendere a diventare incomprensibile, mescolando lingue straniere esistenti e inventate, in modo che l'articolazione verbale si produca con fatica; sussurare, farfugliare, esplorare la gamma che va verso l'inarticolato, diventando gesto sonoro. La parola viene proferita, non detta, il performer è portato avanti, spinto da una necessità



o costretto da un obbligo a compiere il proprio mandato: cavar fuori, letteralmente, la parola di bocca; per questo quest'ultima si occlude, per impedire alle parole di essere pronunciate bene. Questa è la via che esplorano Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri.

*Caino* (Teatro Valdoca, 2011) è uno spettacolo che va oltre lo spettacolo, che va in direzione di una 'funzione rituale' perché ci porta in una zona impervia – dove ci si interroga sull'origine del bene e del male –, perché riattiva le domande che lo spettatore ha smesso di porsi. Tale funzione rituale, che procede in direzione 'trasformativa', non ha bisogno dell'abolizione della ribalta né dell'abbraccio con lo spettatore, non si connota come regressione originaria, in quanto rappresenta l'uomo spinto da forze che lo trascinano nel dolore e nella morte e nel contempo il suo riemergere, la sua ascesa: *Caino* si chiude con una processione e un canto.

*Giuramenti* (Teatro Valdoca, 2017) è una cerimonia efficace perché funziona come una preghiera che è un'invocazione, un'esortazione, un appello, un impeto di battaglia per un'azione da compiere, mettendo in campo la poesia come materiale per la scrittura teatrale. Qui risiede anche la funzione specifica del linguaggio poetico, non solo capace di aprire spazi di riflessione per lo spettatore, ma anche di elevare un canto, che può essere di risveglio e di guarigione. E questo avviene tramite l'allocuzione diretta al pubblico, senza dialogo, come un discorso frontale rivolto ai convenuti. Osserva Jean-Luc Nancy<sup>15</sup> che il termine *adoratio* in latino proviene da 'ad-orare' che significa 'parlare a qualcuno', e successivamente acquista il significato sacrale dell'adorazione di una divinità, di un essere amato. *Adoratio* è anche un'azione magica, un incantesimo; comprende invocazioni e appelli, e può assumere la forma dell'annuncio, della preghiera, del lamento, della lode. *Giuramenti* dunque costruisce e agisce una cerimonia che è una *adoratio*, che è a sua volta un'invocazione rivolta allo spettatore che produce una trasformazione.



*Giuramenti* di Teatro Valdoca, 2018 © Maurizio Bertoni

È un mistero, un'azione liturgica, una performance [...], essa definisce l'attività umana più universale e più vera, in cui è in gioco la salvezza di colui che la compie e di coloro che vi partecipano.<sup>16</sup>

Il giuramento dunque è quello della 'comunità' degli attori al teatro: mondo che hanno edificato e che annunciano, mentre esortano lo spettatore a far parte di questa comunità, producendo un incantesimo attraverso i canti, le parole, le danze, in modo che anche lui si faccia portatore, uscendo dal teatro, di un contatto efficace con la terra-mondo.

### 3. Coralità e singolarità, *communitas*. Teatro è respirare insieme

Negli spettacoli del Teatro Valdoca esistono l'io e il noi, il singolo e il gruppo, senza conflitto e antagonismo, perché appartengono a un'unica entità: «Noi lavoriamo moltissimo sull'ascolto degli altri, sul sentirci in scena. Non c'è nessuno che prevale [...]»<sup>17</sup>– dichiara-



ra Cesare Ronconi. Da qui l'importanza del coro come espressione dell'unità originaria prima dell'individuazione, del sentirsi corpo unico con la natura e il creato, coro da cui si stacca e a cui ritorna il singolo, come nel cerchio dell'abbraccio della comunità che lo reintegra in sé.

In *Caino* lo spazio centrale della scena è destinato alle figure del coro – sei giovani figure femminili e una maschile –; la loro funzione è di osservare chi agisce e di illuminare, puntando lampade, lampadine, fari, aste luminose. Sono testimoni e attanti, osservano e agiscono, danzano, portano scompiglio, lottano, strisciano, giocano a morra, corrono intorno ad un animale e lo infilzano con aste dipinte di rosso, in un gioco crudele e infantile.

Dal coro si stagliano figure singole, come 'la bambola' trasportata sul carrello che ricorda una delle *silhouette* dipinte da Velasquez in *Las Meninas*, o emerge la toccante azione di una di esse che si stacca e in punta di piedi, protesa verso il microfono, dice: «Cosa ci vuole a sgozzare un agnello. Ma far crescere il grano ci vuole...».<sup>18</sup> Queste figure recano nei giovani volti lo stupore, l'ingenuità, la felicità animale, il gioco, l'aggressività, la guerra, l'amore: rappresentano l'umanità.

In *Caino* la polarità coro-uno si dispiega in un fronteggiarsi tra figure doppie (angelo-mendicante, Caino-Lucifero) e coro: i due fratelli sono gli archetipi dell'umanità, la vittima che soccombe e il carnefice, ma è come se Caino avesse entrambi gli aspetti, perché Abele non c'è (essendo inconsistente, superficie, fumo, non adatto alla vita, come dice di lui Cesare Ronconi).

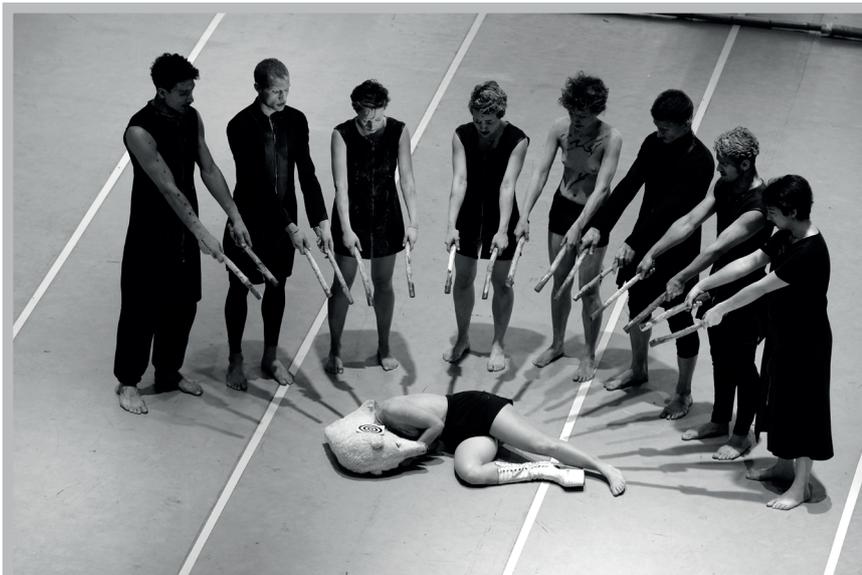
La scena è il mondo: tante persone diverse che vagano, e a qualcuna di esse è data la parola. Ci troviamo di fronte a uno spettacolo che prende la forma di un oratorio, con il narratore, un coro e voci che drammatizzavano la storia e la musica; e in cui i personaggi si caricano di tratti archetipici, non allegorici.

In *Giuramenti* (2017) le *dramatis personae* sono animali: compare un orso che dialoga con l'acrobata: «- A chi chiedo aiuto? / A chi chiedo? / [...] - Non sei sola. Non sei senza parole. / - Sono sola e senza le parole».<sup>19</sup> Come in *Paesaggio con Fratello rotto*, l'animale colpito, battuto, trascinato, invoca di essere risparmiato («mettimi in libertà»).

In questo spettacolo la compagine dei dodici attori va oltre la funzione di 'coro' così come lo conosciamo dalla tragedia greca, perché non ci sono eroi ma c'è un corpo unico che produce un unisono, il quale, come in *Frankstein* del Living Theatre, non è semplice esercizio corale di intonare le voci, ma esprimere attraverso l'unirsi in cerchio e l'abbracciarsi una potenza verbale e sonora (*The Chord*) che tramite la mistica del suono sancisce una comunità. Difatti il Living era un mondo-teatro cementato da una vita comune e ideali condivisi (anarchia, pacifismo, liberazione sessuale, fumare marijuana, alimentazione vegetariana, etc.).

I giovani attori che hanno preparato *Giuramenti* quali riti hanno celebrato insieme, di quali ideali si sono nutriti? La formidabile capacità di Cesare Ronconi non va letta unicamente come quella di un regista che compone uno spettacolo, ma come quella di trasformare dodici giovani provenienti da luoghi ed esperienze diversi in una tribù forgiata a officiare la cerimonia della protesta, dell'essere contro.

Giuramenti di Teatro Valdoca, 2018 © Maurizio Bertoni





Invocano tempesta, destano la rivolta; la *Ragazza Ardente*: «Io con un bacio / rovescio un impero». Praticano gli esercizi del no: «No. No. / Cerco il no, il mio no. / Quella forza, forza del no», «dire che non è non è non è non è così».<sup>20</sup> L'efficacia della pratica teatrale di Cesare Ronconi sta nell'aver plasmato, in quasi tre mesi di vita comune, un gruppo che ha appreso non solo tecniche, training, esercizi ma modi di fare e di pensare che diventano abilità nel cantare, nel proferire, nel danzare.

È un teatro arcaico, generosamente inattuale in quanto si ostina – non senza eroismo suo malgrado – a lavorare per fondere insieme persone, esperienze, vissuti, e coltivare soggetti anziché rappresentarne la disintegrazione. È inattuale per il suo non essere metateatrale, autoriflessivo, parodico, citazionista, lugubre, consolatorio.

Le reazioni previste dai loro spettacoli hanno a che fare con il *pathos*, il disagio, il passaggio di energia, e meno con un approccio culturale secondo cui lo spettatore, riconoscendo le intenzioni del regista, le discute o le approva, investendo 'il campo del desiderio noncurante', svagato e incoerente, secondo l'interpretazione che di queste categorie ha fornito Roland Barthes.<sup>21</sup>

<sup>1</sup> Cfr. V. VALENTINI, 'Professione cartografo', in R. SCHECHNER, *La teoria della performance. 1970-1983*, Roma, Bulzoni, pp. 11-39.

<sup>2</sup> Riporto di seguito i testi pubblicati dedicati al Teatro Valdoca: V. VALENTINI, 'Teatro Valdoca, una cerimonia di esortazione e lode', *Alfabeta2*, 7 maggio 2017; V. VALENTINI, 'Teatro Valdoca, Ingredienti della salvezza', *Alfabeta2*, 6 maggio 2016; V. VALENTINI, 'Caino: un oratorio laico in bilico tra la luce e la notte', *Le reti di Dedalus, Teatrica*, marzo 2011; V. VALENTINI, 'A Spectacle of Resistance and Exhortation, Teatro Valdoca, Paesaggio con Fratello rotto', *PAJ, A Journal of Performance and Art*, volume XXXII, n. 94, gennaio 2010, pp. 83-89; V. VALENTINI, 'L'inatteso che appare. Note sulla poetica del teatro Valdoca' in E. DALLAGIOVANNA (a cura di), *Teatro Valdoca*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2003, pp. 7-21; V. VALENTINI, 'Teatro Valdoca: punctum e studium', *Sue Dimore*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2-7 ottobre 1996; V. VALENTINI, 'Fuoco Centrale', *Prima Fila*, ottobre 1996; V. VALENTINI, 'Il volto e la maschera', saggio introduttivo al volume di M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Nessuno ma tornano*, a cura di V. Valentini, Arcavacata (CS), Centro editoriale Università della Calabria, 1995, pp. 23-31. Si veda anche il sito: <<https://nuovo-teatromadeinitaly.sciami.com/teatro-valdoca-biografia-opere/>> integrato al volume V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015.

<sup>3</sup> Cfr. V. TURNER, *Il processo rituale*, Brescia, Morcelliana, 1972; e ID., *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986.

<sup>4</sup> M. GUALTIERI, 'Subumano-sovrumano', in *Anatomia di un corpo scenico*, Milano, Mondadori-Electa, 2008, ora in <<https://webzine.sciami.com/Sciami/Ricerche.n.3>>, 2018.

<sup>5</sup> C. RONCONI, 'Il limite e la circostanza', intervista a Cesare Ronconi di Barbara Boschi, in V. VALENTINI (a cura di), *Vedute fra film, video e televisione*, Palermo, Sellerio, 1992, pp. 151-156.

<sup>6</sup> Ivi, p.152.

<sup>7</sup> Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabaleis e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, p. 347.

<sup>8</sup> C. RONCONI, 'Un perfetto salto mortale', conversazione con E. Dallagiovanna, in E. DALLAGIOVANNA (a cura di), *Teatro Valdoca*, p. 54.

<sup>9</sup> Ivi, p. 53.

<sup>10</sup> *Comizi d'amore, Parata urbana*, Cesena, 3-4 ottobre 2015. Regia Cesare Ronconi, testi Mariangela Gualtieri, movimento Lucia Palladino, costumi Cristiana Suriani. Con: Arianna Aragno, Andrea Bartolini, Edoardo Battaglia, Eliana Cianci, Silvia Consoli, Francesco dell'Accio, Adele Delvecchio, Elena Griggio, Rossella Guidotti, Alice Leoni, Yassin Mohammed, Edoardo Mozzanega, Ana Shametaj, Ondina Quadri, Stefania Ventura.

<sup>11</sup> M. GUALTIERI, *Comizi d'amore*, 2015, testo inedito.

<sup>12</sup> M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Comizi d'amore*, Programma di sala, 2015, <[http://www.teatrovaldoca.org/CS\\_COMIZI\\_D'AMORE\\_VALDOCA\\_3Fogliodisala.pdf](http://www.teatrovaldoca.org/CS_COMIZI_D'AMORE_VALDOCA_3Fogliodisala.pdf)>.



- <sup>13</sup>M. GUALTIERI, *Comizi d'amore*, 2015, testo inedito.
- <sup>14</sup>M. GUALTIERI, 'Le parole sono frecce', intervista a Mariangela Gualtieri di Barbara in Boschi, in V. VALENTINI (a cura di), *Vedute fra film, video e televisione*, Palermo, Sellerio, 1992, pp. 146-147.
- <sup>15</sup>Cfr. J.-L. NANCY, *L'Adoration (Déconstruction du christianisme 2)*, Paris, Bourgois, 2010, pp. 9-18.
- <sup>16</sup>G. AGAMBEN, 'Archeologia dell'opera d'arte', in ID., *Creazione e Anarchia. L'opera nell'età della religione capitalistica*, Vicenza, NeriPozza, 2017, p. 22.
- <sup>17</sup>C. RONCONI, 'Un perfetto salto mortale', conversazione con E. Dallagiovanna, in E. Dallagiovanna (a cura di), *Teatro Valdocca*, p. 50.
- <sup>18</sup>M. GUALTIERI, *Caino*, Torino, Einaudi, 2011, p. 30.
- <sup>19</sup>*Giuramenti*, Cesena, Teatro Bonci, 12, 13, 14 aprile 2017, regia scene e luci Cesare Ronconi, testi Mariangela Gualtieri, drammaturgia del corpo Lucia Palladino; con Arianna Aragno, Elena Bastogi, Silvia Curreli, Elena Griggio, Rossella Guidotti, Lucia Palladino, Alessandro Percuoco, Ondina Quadri, Piero Ramella, Marcus Richter, Gianfranco Scisci, Stefania Ventura.
- <sup>20</sup>M. GUALTIERI, *Giuramenti*, stampato in proprio in Cesena da Teatro Valdocca, 2017, p. 12, p. 17, p. 19, p. 20.
- <sup>21</sup>R. BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.