

La *Divina Commedia* della Societas Raffaello Sanzio: un viaggio labirintico nell'“inferno” della contemporaneità

Daniela Palmeri

Universitat Autònoma de Barcelona

danypalmeri@libero.it



Riassunto

L'argomento di questo saggio è la riscrittura della *Divina Commedia* proposta nel 2008 dalla Societas Raffaello Sanzio, compagnia di teatro sperimentale conosciuta in ambito internazionale per l'estetica postdrammatica e iconoclasta. Questo studio vuole mettere in risalto le connessioni con il poema dantesco e, allo stesso tempo, la rottura e la radicalità della riscrittura della Societas basata sulla tragicità, sulla frammentarietà e sulla decostruzione. Sulla scena postdrammatica, l'*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso* generano potenti figurazioni che riproducono le tappe di un viaggio labirintico e fisico nei meandri dell'esistenza e dell'arte.

Parole chiave: Divina Commedia; Societas Raffaello Sanzio; Riscrittura; Teatro postdrammatico; Tragedia.

Abstract

The topic of this paper is the rewriting of the *Divine Comedy* proposed in 2008 by the Societas Raffaello Sanzio, company of experimental theater known in the international sphere for postdramatic and iconoclastic aesthetic. This study aims to highlight connections with Dante's poem and, at the same time, the break up and the radicality of rewriting by the Societas based on the tragicalness, the fragmentary and the deconstruction. On postdramatic stage, *Inferno*, *Purgatorio* and *Paradiso* generate powerful figurations that reproduce the stages of a labyrinthine and physical journey through the meanders of life and art.

Keywords: Divine Comedy; Societas Raffaello Sanzio; Rewriting; Postdramatic Theatre; Tragedy.

INTRODUZIONE

In una intervista del 2008, alla domanda “da cosa è partito per la *Divina Commedia*?”, Castellucci risponde:

La *Divina Commedia* è un'opera impressionante. Per me a scuola rappresentava il libro del terrore. Mi ha sempre terrorizzato il giudizio di Dio, un giudizio di ferro di un Dio che gode per i condannati, condannati per colpe umane (Castellucci R. 2008f).

La *Divina Commedia* è il “libro del terrore” che la Societas Raffaello Sanzio decide di trasporre sulla scena teatrale durante il Festival di Avignone del 2008. *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* sviluppano tutta la loro figuratività e la loro forza visuale e si trasformano, rispettivamente, in due spettacoli teatrali e in una installazione artistica.

Come ripensare sulla scena il viaggio dantesco nell'aldilà? È possibile un cammino dell'uomo dall'inferno al paradiso? Che significano peccato, colpa, espiazione? Per Romeo Castellucci si tratta di riscrivere un classico della letteratura a partire dal “terrore” e dal turbamento che la lettura di Dante gli ha provocato da sempre.

Che la *Divina Commedia* susciti l'interesse della Societas non è un tema affatto strano o bizzarro e si può giustificare a partire dal suo interesse per l'iconografia e per la teologia, ma anche per la letteratura universale. In effetti, la *Divina Commedia* è il classico per antonomasia del canone letterario italiano e riscriverlo significa mettere le mani nel cuore della cultura.

In questo saggio, lavorerò sul concetto di riscrittura radicale. Perché uso l'aggettivo “radicale”? Castellucci elabora una reinterpretazione che va alle radici della *Divina Commedia* e allo stesso tempo ne sradica e stravolge il senso in modo radicale. Non trascrive, non adatta, ma cambia, altera il senso della *Divina Commedia*. Inoltre, parlo di riscrittura radicale come spettatrice di questa messa in scena: quando ho assistito a questi spettacoli, sono uscita dal teatro turbata¹.

Lo studio che propongo si articola in tre parti: nella prima, analizzo l'estetica e la teatrografia della Societas; nella seconda, mi occupo della struttura delle tre cantiche rappresentate ad Avignone; nella terza, elaboro una riflessione finale sulla teatralità e sulla tragicità.

Il problema della teatralità della *Divina Commedia* sulla scena postdrammatica ha suscitato un grande interesse critico negli ultimi anni. Questo classico è stato al centro di molte rappresentazioni teatrali, performances e coreografie. Durante una conferenza, Rossend Arquès (2013) si sofferma

1. In particolare ho assistito alle rappresentazioni di *Inferno* e *Purgatorio* durante il Festival del Grec di Barcellona nel 2009. Nell'analisi degli spettacoli, faccio riferimento alle rappresentazioni del 2008 messe in scena ad Avignone e registrate nel DVD, citato in bibliografia.

su alcune rappresentazioni significative del viaggio dantesco sulla scena postdrammatica e propone un'analisi di questo fenomeno che vede la *Divina Commedia* diffondersi sul palco scenico di vari teatri del mondo². Uno sguardo su questi spettacoli permette di capire l'interesse viscerale che ha suscitato la *Divina Commedia* nell'ambito della drammaturgia visuale.

In un saggio specifico sulle riscritture di Dante nella scena italiana, lo studioso Piermario Vescovo analizza tre opere: la *Lectura Dantis* di Carmelo Bene del 1981, la trilogia elaborata dai Magazzini (tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, per la regia di Federico Tiezzi) e anche il *Progetto Inferno* del Teatro del Lemming (per la regia di Massimo Munaro 2003-2004). Vescovo si sofferma sulla questione della "teatrabilità" intrinseca della *Commedia* mettendo in risalto come, in maniera diversa, queste riscritture sviluppano la teatralizzazione contenuta in atto e in potenza nelle tre cantiche. In questo senso, il caso più significativo è sicuramente quello di Carmelo Bene, grande fonte di ispirazione per la Societas e, soprattutto, *exemplum* di un teatro che, attraverso la vocalità, recupera il linguaggio vivo di Dante e la messa in scena del corpo.

La riscrittura elaborata dalla Societas Raffaello Sanzio si sviluppa attraverso una messa in scena interartistica e centrifuga: si riprendono varie linee contenute nella commedia dantesca e si prolungano su direzioni diverse, si ri-usano immagini e se ne inventano altre. Potremmo dire che la "teatrabilità", di cui parla Vescovo, è trasposta dalla Societas lungo cammini imprevedibili e imprevisti. In questo senso, nel mio articolo mi sembra più opportuno utilizzare il termine "teatralità". Mentre il primo termine indica la "scenicità" che dà luogo a un processo di teatralizzazione di un testo; il secondo allude al linguaggio della teatralità (e alla sperimentazione interartistica) in maniera più ampia. Il lavoro sulla "teatralità" della Societas parte dalla messa in discussione delle strutture convenzionali che caratterizzano il sistema dei generi. Si tratta di comprendere cosa è teatrale e cosa può superare la vecchia concezione mimetica della rappresentazione. Per questo motivo vorrei sottolineare che per la Societas la *Divina Commedia* costituisce una occasione eccellente per lavorare sul concetto di "teatrale" a partire dalle tensioni implicite nell'atto della rappresentazione. Si tratta di lasciare esplodere le strutture: ecco che la *Divina Commedia* può incarnarsi in una sorta di performance con centinaia di comparse non professionali oppure in una installazione o in una rappresentazione che riusa la quarta parete.

Come vedremo, nella versione della *Divina Commedia* prodotta dalla Societas Raffaello si esprime una visione innovativa del concetto di teatralità.

2. Arquès (2013) analizza, soprattutto, la riscrittura della *Divina Commedia* del 2001 di Tomaz Pandur intitolata *Inferno*, il macrospectacolo del 2002 de La Fura dels Baus a Firenze, ed ancora *l'Inferno* e il *Purgatorio* del 2012 del regista lituano Nekrosius.

La domanda “come trasporre sulla scena il poema dantesco?” si traduce in una ricerca aperta sul corpo fra visioni, suoni e parole fatte carne attraverso una complessa fusione scenica degli elementi tragici. Il mio obiettivo è mostrare come si articola il processo di riscrittura attraverso le connessioni fra l'estetica iconoclasta, la visione artaudiana e il teatro posdrammatico.

I

I. L'ESTETICA DELLA SOCIÉTAS RAFFAELLO SANZIO

La Societas Raffaello Sanzio è una compagnia di teatro sperimentale che nasce a Cesena nel 1981, a partire dalla collaborazione fra i fratelli Romeo e Claudia Castellucci e Chiara e Paolo Guidi. Il nome del gruppo allude alla forte vocazione artistica ed erudita.

Fin dalle sue origini, la compagnia si definisce “iconoclasta” e mette in evidenza che la rottura della rappresentazione non costituisce una negazione dell'immagine. Secondo Claudia Castellucci, il termine “iconoclasta” non è negativo, ma positivo: non inizia con una “a” privativa che nega un fenomeno; non significa “an-iconico” (senza icona), quanto piuttosto “io rompo l'icona” (Castellucci C. 2001: 288). In questo senso, tutta la produzione della Societas si ispira in un programma di rottura e ricreazione delle icone del nostro immaginario culturale.

L'estetica teatrale utilizzata può essere definita a pieno titolo “postdrammatica” perché si basa sul rifiuto della rappresentazione mimetica e sulla creazione di un teatro anti-narrativo (Lehmann 2010). Secondo Hans-Thies Lehmann, teorico del postdrammatico, sono varie le opere della Societas che costituiscono un *exemplum* della drammaturgia visuale e della perdita di egemonia della parola scritta sulla scena contemporanea. In effetti, la scena non è più il luogo perfetto per la trasposizione di un testo, ma un punto di partenza per la combinazione di generi diversi.

Nella produzione della Societas è presente una forte visione artaudiana e “crudele” del teatro che svolge un ruolo importante nell'espressione della tragicità. Come diceva Artaud, il teatro sprigiona forze terribili sulla scena:

Non si può continuare a prostituire l'idea di teatro, che non vale se non per un legame magico, atroce con la realtà e con il pericolo (Artaud 1968: 204).

La realtà di cui parla Artaud è quella archetipica e onirica. Il teatro travolge e sconvolge lo spettatore non perché presenta il quotidiano, ma perché lascia intravedere la realtà inumana che si palesa nei sogni. Allo stesso modo, la Societas costruisce un teatro che lavora sulle pulsioni più profonde e sui conflitti insolubili dell'esistenza.

2. TEATROGRAFIA

Per quanto riguarda la teatrografia della Societas, il critico italiano Ponte di Pino parla di tre tendenze: una postmoderna, una iconoclasta e una legata alla riscrittura dei classici del canone occidentale (Ponte di Pino 2002). Data l'ampiezza della produzione della Societas, mi soffermerò soltanto su alcuni punti importanti, in particolare sulle riscritture di classici, sulla *Tragedia Endogonidia* e su una delle ultime opere che rivisita la teologia cristiana, *Sul Concetto di Volto nel Figlio di Dio*³. In queste opere vi sono parecchi punti di connessione con la riscrittura del classico dantesco.

Negli anni Novanta, la Societas si dedica alla riscrittura di classici del canone occidentale. Fra il 1992 e il 1999 vengono prodotti cinque spettacoli che si ispirano in testi chiave: *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco*; *Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*; *Oresteia (una commedia organica?)*; *Giulio Cesare* e *Genesi. From the museum of the sleep* (Castellucci R. et al. 2001). Secondo la Societas, riscrivere un classico non significa attualizzare, trasporre un testo antico nella contemporaneità, quanto piuttosto saper andare oltre la parola:

La parola aveva questo ingombro, esattamente il peso di un corpo, ma non per questo abbiamo fatto un lavoro di cancellazione del testo. Al contrario è stato fatto un lavoro di profondità, fino a farlo riassorbire. Là dove è cancellato ritorna in forma fantasmatica, di sogno inconsapevole, di scelte estetiche (Castellucci R. 2000: 99).

Nel processo di riscrittura il classico funziona come un "fantasma": se da una parte la Societas decide cancellare l'ipotesto di partenza, dall'altra parte lavora con i sogni e i fantasmi che si sprigionano attraverso l'intertestualità.

Nei primi anni della decade successiva, la riflessione sul classico conduce la Societas a riflettere sulla tragedia in un ciclo intitolato *Tragedia Endogonidia* (2002-2004). Ognuno degli undici episodi, di cui si compone questo ciclo, ha luogo in una diversa città europea e propone una sorta di mappa di temi importanti: "l'espace, le temps, la loi, diagramme, la mère, las auxiliaires, la minoration" (Castellucci R. et al. 2008). La *Tragedia Endogonidia* costituisce una sorta di macrotesto che funziona attraverso un sistema di opposizioni: colpa/innocenza, violenza/purezza, famiglia/individuo, anarchia/politica. In esso, Castellucci riflette sulla possibilità/impossibilità della tragedia classica nella contemporaneità:

Nous partirons de ce fait: une authentique fondation de la tragédie est impossible aujourd'hui. [...] Rédemption, *pathos* et *ethos* sont de mots

3. I primi spettacoli più importanti vengono pubblicati in *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, libro che raccoglie alcune opere che vanno dal 1985 al 1990, in particolare *Santa Sofia*, *I miserabili*, *La discesa di Inanna* e *Gilgamesh* (Castellucci R. e C. 1992).

inaccessibles, tombés dans la plus froide des abstractions. [...] Revenir à la tragédie ne signifie pas se tourner vers le passé. *Il faut couper et non reprendre le fil d'Eschyle*. Le théâtre que je respecte, aujourd'hui, est un théâtre qui fait pleurer. La Tragedia Endogonia est une tragédie du futur (Castellucci R. 2008a: 13 [il corsivo è mio]).

“Il faut couper et non reprendre le fil d'Eschyle”: si tratta di tagliare il filo con il passato e non di riprenderlo. Un processo, quindi, basato sulla discontinuità e la rottura. Solo così si può ripensare la “tragedia del futuro”. Come vedremo, nella riscrittura di Dante proposta dalla Societas esiste una forte tensione tragica, che accomuna la riscrittura dantesca alla *Tragedia Endogonia*.

Infine, vorrei citare un'altra opera intitolata *Sul Concetto di Volto nel Figlio di Dio* (2010), la prima di un dittico, la cui seconda parte è *Il velo nero del Pastore* (2012). Questa volta il tema principale è la reinterpretazione dell'icona di Cristo. Si tratta di una delle opere più criticate di Castellucci, considerata blasfema e offensiva. Nel fondo dello scenario vi è una riproduzione gigante del *Cristo benedicente* de Antonello da Messina, mentre sulla scena un anziano incontenente non smette di defecare sporcando il bianco del divano. La scena si iscrive dentro una cornice iconoclasta. Non a caso la frase finale di questo spettacolo rivendica il potere di ogni soggetto di autodeterminarsi: “tu sei il tuo pastore”. Come vedremo, questa conclusione è molto simile al finale dell'*Inferno* in cui il regista invoca il “tu” dello spettatore.

Ho insistito soltanto su queste opere perché – come vedremo – in modo diverso intessono relazioni con la *Divina Commedia* della Societas e perché mettono in evidenza il sofisticato lavoro sull'immaginario: i classici, la tragedia e la tradizione cristiana costituiscono, di volta in volta, diversi punti di partenza per presentare la percezione frammentata e ingannevole del soggetto contemporaneo. Potrebbe essere questo il senso del viaggio teatrale *ad inferos* proposto da Romeo Castellucci. La sua *Divina Commedia* si ispira non solo al poema dantesco ma anche alla tragedia, all'estetica posdrammatica e iconoclasta.

II

I LA DIVINA COMMEDIA DELLA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

Descrivere questa riscrittura basata sulla frammentarietà e sull'evocatività è un'operazione difficile, per certi versi anche poco utile. Si tratta di spettacoli con una grammatica complessa e, a tratti, senza grammatica. A partire da questa considerazione, ho deciso di concentrarmi su alcuni momenti salienti delle tre parti della trilogia. Sicuramente colpisce che sulla scena vi siano tanti inferni, ma un solo purgatorio e un solo paradiso. Questo dato dimostra

l'interesse maggiore di Castellucci per l'*Inferno* e, allo stesso tempo, l'impossibilità di mettere in scena l'ineffabilità del *Paradiso*. Per Castellucci, queste tre cantiche rappresentano stati mentali e non fisici.

In una intervista realizzata dalla ricercatrice Margherita Laera, Romeo afferma:

Everyone knows what *Inferno* means, even those who have not read Dante. Everyone of us, in the course of everyday life, has experienced a moment of Hell, and the same thing can be said of Purgatory and Paradise. I am referring to intimate spaces and mental states, not physical places (Castellucci 2010: 3).

In effetti, la Societas parte da una relazione soggettiva e personale con il testo dantesco, relazione che implica un montaggio basato sulla frammentarietà. Questo tipo di relazione con il classico rimanda alla poetica postdrammatica: quasi sempre i registi contemporanei reinterpretano i testi del passato a partire da una relazione molto personale con l'ipotesto. I tratti postdrammatici più importanti di questa nuova *Divina Commedia* sono: la frammentarietà, la paratassi o degerarchizzazione degli elementi (il testo può avere la stessa importanza della musica o di una immagine), la simultaneità e la densità dei segni (Lehmann 2010). Castellucci usa un linguaggio fortemente simbolico e carico di significati, non sempre accessibili allo spettatore. L'interpretazione delle scene è spinosa e ardua perché abbondano i dettagli, le simbologie e i significati si sovrappongono a più riprese. In fondo, in questa babele di codici che si intersecano, l'obiettivo è che lo spettatore scelga il proprio significato e compia il proprio viaggio.

2. INFERNO

L'*Inferno* costituisce la parte meno narrativa e più frammentata drammaturgicamente della trilogia. Funziona attraverso micronuclei, o meglio "microinferni", intorno ai quali si sviluppa l'azione scenica. In questa analisi mi soffermerò sullo scenario della Corte Papale, sull'*incipit* (inteso come l'inferno di "stare in mezzo"), sull'innocenza, sull'amore e sull'inferno dell'arte e dello spettatore. Si tratta di nuclei concettuali ben relazionati fra di loro attraverso un principio di interconnessione, tipico del teatro postdrammatico, che unisce le storie nel momento stesso in cui le frammenta.

Lo spettacolo viene rappresentato per la prima volta nella Corte Papale di Avignone, luogo prestigioso, non solo come sede del Festival di teatro ma anche per la tradizione ecclesiastica (come viene ricordato nella *Divina Commedia*, in questa corte si trasferì temporalmente la sede papale nel XIV secolo durante la cosiddetta "cattività avignonese"). In un'intervista, Castellucci sottolinea:

La Corte d'Onore non è uno spazio neutrale. È uno spazio carico di memoria che riporta certi aspetti già presenti nell'*Inferno* di Dante. Prima di tutto la massa, l'idea di turismo di massa. L'*inferno* è quel palazzo dei papi avignonesi. Clemente V, che sposta la sede ad Avignone, compare nell'*Inferno*. E ancora la Corte è la sede del Festival di teatro. Sono pesi che ho cercato di lavorare come se fossero contrappesi e lavorassero per me. Ho inteso queste mura come un personaggio, un fantasma, uno spirito e non una scenografia. Non è un bel ambiente. È terribile. È un luogo di potere (Castellucci R. 2008f).

In questo luogo “terribile di potere”, il regista dà inizio al suo *Inferno* presentandosi al pubblico: “Mi chiamo Romeo Castellucci”. Si tratta non solo di una rottura della quarta parete ma anche di una dichiarazione di intenti: un teatro che butta giù la maschera fin dal minuto zero e inizia in prima persona. Secondo lo studioso Alan Read, esiste un forte contrasto fra umiltà e ricerca della grandezza in questo *incipit* perché il regista si presenta allo stesso tempo vulnerabile e solenne nella sua solitudine (Read 2010: 249).

L'interpretazione dell'*Inferno* inizia attraverso una riscrittura libera del famoso *incipit* “nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ ché la diritta via era smarrita” (*Inferno*, I, 1-3). Nel canto I dell'*Inferno* Dante si presenta *in medias res* come *autor* e *actor* narrando in prima persona l'inizio del suo viaggio. A questo proposito, Castellucci sottolinea la modernità di Dante e scrive:

The *Divina Commedia* is the first meta-linguistic work where the poet is inside his own fictional representation (Castellucci 2010: 7-8).

Lo stile metacomunicativo della *Commedia* costituisce un punto di partenza fondamentale. Per questo motivo, il regista si presenta con nome e cognome come creatore della sua opera: adesso, la selva oscura è il teatro e il regista si offre ai suoi spettatori a viso scoperto.

Le connessioni con il canto I non finiscono qui: Castellucci indossa una tuta imbottita per proteggersi dai minacciosi pastori tedeschi che sono pronti ad attaccarlo. Basti solo ricordare che Dante, appena iniziato il viaggio, incontra tre fiere (una lonza, un leone e una lupa) che impediscono il suo cammino. Davanti alla brutalità dei cani, il regista occupa una posizione fetale e si mostra fragile e vulnerabile. Il teatro è visto come luogo pericoloso, pieno di insidie, in cui si gioca la lotta fra la vita e la morte. Quando i pastori tedeschi lasciano la scena, Castellucci indossa una pelliccia di cane morto e scompare dietro le quinte per tutta la durata dello spettacolo. L'uso di animali non rimanda solo al testo dantesco e costituisce una strategia tipica della Società per mettere in scena l'istinto e il corpo⁴. Gli animali rinforzano il nucleo

4. Esiste un'affinità di fondo fra l'uso degli animali sulla scena di Castellucci e la riflessione sull'essere e l'animale di Agamben (2007). Il filosofo italiano considera l'antropocentrismo

pre-tragico e rituale del teatro e rimandano a una materialità pura dell'essere (Castellucci R. 2001: 270-271).

Nella scena successiva, si assiste a uno dei momenti più suggestivi dello spettacolo: un uomo indossa la pelliccia del cane e inizia ad arrampicarsi con maestria sulla facciata della Corte Papale, in una sorta di ascensione materiale. Giunto sul rosone della facciata, l'uomo simula la forma di una croce con tutto il suo corpo e poi prosegue fino a raggiungere le guglie da cui lancerà un pallone di basket, che sarà raccolto da un bambino.

Poco a poco, una folla di dannati si fa avanti occupando tutta la scena: si tratta di comparse, di attori professionisti e non, che indossano vestiti color pastello⁵. Giunti nel mezzo dello scenario, si lasciano cadere per terra formando un tappeto umano [fig. 1]. In questo modo, Castellucci riproduce la corallità con cui Dante aveva immaginato la *città dolente*:

From the very beginning, I thought *Inferno* would represent the idea of the masses, the people, movements, waves, both in a choreographic sense and in an emotional one (Castellucci 2010: 4).

Non a caso alcuni figuranti portano in scena le lettere illuminate della parola "INFERNO": la folla rappresenta l'inferno stesso.

I bambini sono i protagonisti della scena successiva: vediamo un enorme cubo di vetro in cui stanno giocando spensieratamente con vari oggetti, fra cui dei palloni. Il mondo dei bambini costituisce una specie di submondo, su cui aleggia una grande macchia nera che poco a poco avvolgerà la stanza e la farà scomparire nell'oscurità. Si tratta di un girone atipico: i bambini non compaiono nell'*Inferno* dantesco e costituiscono una novità introdotta dalla Societas⁶. In questo quadro, si mostra una specie di "inferno dell'innocenza": i bambini, per antonomasia, sono coloro che non conoscono il peccato. Inoltre, questa visione dell'infanzia richiama alla memoria le teorie di Giorgio Agamben che spiega il significato etimologico di "infans" come il muto, colui che non può parlare (Agamben 2001: 48-49). Per Agamben, il bambino e l'animale si trovano in una condizione fuori del *logos* e hanno una percezione più profonda della realtà. Probabilmente, per questo motivo Castellucci li definisce come i rappresentanti del *non sense* sulla scena⁷.

una dottrina che ha avuto conseguenze pericolose per la civilizzazione occidentale, visto che l'uomo è arrivato a sentirsi l'unico abitante del pianeta e a considerare l'animale un "non essere" (Agamben 2007).

5. Nell'intervista con M. Laera, Castellucci spiega: "In the show they simply represent 'the people'. I worked with ten actors and seventy extras who usually know nothing about theatre and with whom we only rehearse for a few days" (Castellucci 2010: 6).
6. Tuttavia bisogna ricordare che nella tradizione ecclesiastica i bambini non battezzati si trovano nel Limbo.
7. Nel libro della Societas, intitolato *Itinera*, i bambini rappresentano il "divenire minori" visto che sono più deboli e "minori" rispetto agli adulti e, per questo motivo, costituiscono

Dopo questa scena, ci troviamo probabilmente nel girone dei lussuriosi (canto V). Un uomo e una donna (sono Paolo e Francesca?) provano ad avvicinarsi ma non riescono a toccarsi. Vari dannati si avvicinano, si abbracciano e si baciano. In questo quadro, vediamo una rappresentazione dell' "inferno della passione". Un dannato gira la testa a destra e sinistra dicendo continuamente "Ti amo. Ti amo. Ti amo anche se non ci sei più". Ancora una volta, la potente figuratività della Societas offre una fotografia magnifica: la luce caravaggesca crea forti contrasti d'ombra e illumina solo un balcone dell'imponente e tenebrosa Corte Papale, mentre i dannati cercano un contatto impossibile fra di loro. Infine, vediamo questi personaggi aprire le braccia come angeli e lasciarsi cadere in volo dall'alto di una piattaforma.

Comincia qui la seconda parte dell'*Inferno* con la frase "Io mi chiamo Andy Warhol". L'artista della Pop Art viene eletto quale nuovo Virgilio di questo viaggio contemporaneo. Tuttavia, mentre Virgilio rappresenta la guida che indica a Dante il cammino da seguire, Andy Warhol mette in evidenza il senso di catastrofe tipico dell'arte contemporanea⁸. Scegliendo un artista visuale come guida, Castellucci rimarca ancora una volta la vocazione artistica della Societas. In una intervista del 2008, Castellucci spiega il perché della comparsa di Andy Warhol e afferma:

Durante le prove, mi sono accorto che molti elementi richiama-vano Andy Warhol che ha rappresentato, con una rivoluzione copernicana, l'Inferno che ci appartiene e che sta nella superficie delle cose. Mi sono detto che Andy Warhol poteva essere Virgilio o Lucifero, poteva rappresentare una linea (Castellucci R. 2008f).

Il titolo di questa scena potrebbe essere: "l'inferno della creazione artistica e dello spettatore". In effetti, un grande lenzuolo bianco avvolge poco a poco l'immenso pubblico di Avignone, trasportato dentro l'azione scenica. Questa volta il regista ricrea la coralità dell'*Inferno* dantesco a partire dal pubblico che viene concepito come una massa informe.

Nella scena successiva, un pianoforte a coda prende fuoco e compare un epitaffio dedicato agli attori della compagnia:

A voi attori della Societas Raffaello Sanzio che oggi non siete più.

Lo spettacolo si trasforma in funerale: l'epitaffio aggiunge una nota tragica e macabra come se si trattasse di una opera *post mortem*. I suoni cupi di questa scena contribuiscono ad amplificare l'atmosfera tragica dell'*Inferno*. Si tratta di "immergere" il pubblico in uno spazio inquietante⁹.

una risorsa straordinaria sulla scena (Castellucci R. *et al.* 2008).

8. Sul senso di catastrofe nel teatro contemporaneo, si veda Valentini (2006: 145-171).

9. Per un approfondimento sulla tecnologia sonora della *Divina Commedia* di Castellucci, véase Mervant-Roux (2012).

A questo punto, i dannati iniziano a uccidersi fra di loro attraverso un segno sul collo, in cui le mani diventano coltelli. Sembra una rappresentazione del settimo cerchio dei violenti e del girone degli omicidi. Una voce femminile *in offripete* la domanda “dove sei?” e conferisce un tocco ossessivo e onirico a tutta la sequenza. Adesso, il bambino dell’inizio uccide il vecchio e lascia il suo pallone per terra, come a simboleggiare la perdita definitiva dell’innocenza. Il tema di questa scena è il confine confuso e sottile fra colpa e innocenza, rappresentato simbolicamente dalla comparsa di un elegante cavallo bianco con macchie di sangue sulla coda e sulle gambe.

Nell’ultima sequenza, compaiono tre attori, in tuta arancione da pompieri, che trascinano sullo scenario la carcassa di una macchina bruciata. Dalla macchina esce fuori, Andy Warhol con una polaroid con cui scatta foto al pubblico. Lo spettatore è osservato e fotografato dalla scena e diviene parte dello spettacolo. Intanto, nelle finestre della facciata compaiono sette televisori accesi che compongono la parola “ÉTOILES”, “stelle”. Non è un caso che l’ultimo verso dell’*Inferno* di Dante sia: “*E quindi uscimmo a riveder le stelle*” (*Inferno* XXXIV, 139)¹⁰. Le stelle occupano un ruolo importante nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* e indicano la meta del viaggio, il destino. Nel finale di Castellucci le “stelle” costituiscono, invece, il presagio di una catastrofe: Andy Warhol si suicida ripetutamente dal tetto della macchina mentre dall’alto delle finestre cadono i televisori che si schiantano al suolo. Si spengono le luci e restano accesi soltanto tre televisori da cui è possibile leggere la parola “TOI”, “tu”. L’inferno dell’altro, del “tu” dello spettatore, di ognuno è quello che resta su questo scenario su cui è avvenuto di tutto. Viene in mente anche il finale dell’opera *Sul volto del figlio di Dio*, in cui alla fine si diceva “*Tu sei il tuo pastore*”, finale sconvolgente che aveva suscitato l’ira dei cattolici perché appellava all’importanza del libero arbitrio del soggetto. E anche questo *Inferno*, iniziato con un regista che si presenta in prima persona, conclude con la seconda persona singolare, con un “tu” che chiama in causa lo spettatore, le sue scelte e il suo sguardo.

3. IL PURGATORIO, LA COLPA SENZA ESPIAZIONE

Il *Purgatorio* è sicuramente la parte più teatrale di questa trilogia: Castellucci mette in scena una rappresentazione fedele all’idea di quarta parete. Il realismo della scena è esuberante: lo spazio teatrale si trasforma quasi in una sala cinematografica. In generale, possiamo distinguere tre nuclei: il primo e il terzo avvengono in una casa di una famiglia borghese, mentre il secondo, più astratto, si sviluppa intorno a una proiezione [fig. 2].

10. Nell’ultima cantica Dante giunge nell’Antipurgatorio dopo aver attraversato la “natural borella” e contempla il cielo stellato. Inoltre, le stelle appaiono nel finale di ogni cantica a indicare la meta del viaggio.

Il sipario si apre su una cucina dove la madre sta asciugando i piatti mentre il figlio sta giocando. Nel frattempo, arriva il padre in giacca e cravatta e sulla scena compaiono dei sovratitoli, che scandiscono le azioni:

“La Terza Stella berrà ancora un po’ di whiskey”.

“La Terza Stella controllerà i suoi documenti per l’ultima volta e poi li lascerà sul divano”

“La Terza Stella si toglierà la giacca”

“La Terza Stella accenderà la televisione”.

In nessun momento dello spettacolo sentiamo i nomi dei tre personaggi: dai ruoli che svolgono sono padre, madre e figlio, mentre nei sovratitoli sono la Terza, la Prima e la Seconda Stella. I sovratitoli preannunciano le azioni provocando un effetto di prolessi e di distonia temporale fra testo e scena. Allo stesso tempo, queste scritte in alto sembrano delle didascalie, come se il regista volesse mostrare una opera smembrata, dove il testo precede l’azione scenica.

Nella scena successiva, il padre prende dalla sua valigetta un cappello da cow-boy e una maschera di lattice e si rivolge al figlio:

Facciamo i cow-boy come l’altra volta?.

Stavolta il sovratitolo riporta solo “ah... ah... ah...” e serve come contrappunto ironico alle parole del padre.

Il sovratitolo della scena successiva è “LA MUSICA”, con una evidente funzione antifrastica. Il momento più drammatico dello spettacolo si svolge fuori dalla scena: padre e figlio salgono lentamente le scale e scompaiono nella stanza del bambino. Sentiamo solo delle voci:

PADRE: Basta. Apri di nuovo la bocca.

FIGLIO: Papà ti voglio bene.

Dalle parole e dalle urla è possibile intuire un abuso sessuale del padre nei confronti del figlio. La sequenza della violenza viene rappresentata fuori scena, come avveniva nelle tragedie greche: si sentono solo le urla del bambino da cui gli spettatori possono dedurre che è stata perpetrata una violenza. Nella scena successiva, riappare il padre stravolto, con la camicia sbottonata e il respiro affaticato, che scende le scale e va a sedersi davanti ad un pianoforte a coda.

È possibile notare una affinità di fondo fra il *Purgatorio* e la tragedia greca dove la famiglia costituisce il nucleo drammatico dell’azione. Lo stesso Castellucci pone in evidenza questa connessione e afferma:

The familial dimension of violence is something that the Greeks have taught us. Matricide, infanticide, uxoricide and so on (Castellucci 2010: 11).

Inoltre, il regista sottolinea che la violenza del padre nei confronti del figlio costituisce una reinterpretazione del sacrificio del figlio nella *Bibbia* e della relazione violenta fra creatore e creatura, e non un riferimento alla contemporaneità, in cui la violenza domestica è sempre più diffusa (Castellucci 2010: 11).

In questo caso, a rendere la violenza più dura è il contrasto generato fra l'apparente normalità e il nascosto squallore di questa famiglia, concepita come luogo di tensioni avvinghianti e colpe inespugnabili. In effetti, come sottolinea Claudia Castellucci:

Le *Purgatoire* n'est pas le lieu de l'expiation du fils, qui attend d'être accueilli au Paradis, mais le lieu où le père manifeste léché désastreux de son pouvoir autosuffisant. [...] Le mal est la vie. Le mal originaire, le péché originel, c'est le fait que le père a donné la vie à son fils. De cela, le père doit être pardonné. Et le viol est un terrible retour en arrière qui précipiterait dans cette nuit où soi-même écrase soi-même, si le fils n'arrivait pour sauver le père et le consoler (Castellucci C. 2008: 17).

Il *Purgatorio* si basa, quindi, proprio sull'impossibilità di una riconciliazione col figlio.

Nella sequenza successiva, compare un grande globo nero, all'interno del quale vediamo susseguirsi proiezioni di immagini floreali, cui si sovrappongono delle sonorità cupe (Fig. 2). A questo proposito la critica Piersandra Di Matteo (2008) scrive:

Comme devant la profondeur cristalline d'un oeil géant, au milieu de la scène s'étalent des taches de couleurs, des bigarrures velues comme des organes sexuels [...] (Di Matteo 2008: 10)

In effetti, i fiori alludono alla sfera sessuale e danno un tocco inquietante e onirico, come sottolinea la musica grave di sottofondo. Sulla scena vi è un forte contrasto fra la bellezza e la deformazione presenti nella natura. Il bambino prova a toccare invano le proiezioni finché appare un canneto verde dove si aggira il padre con il suo cappello da cow-boy.

La terza parte del *Purgatorio* si svolge di nuovo nello spazio della casa dove il padre è rappresentato da un attore con problemi di coordinazione motoria e il figlio da un adolescente. Un cerchio di ferro nero sospeso incornicia lo scenario, mentre il figlio si stende a terra sul corpo del padre provando ad abbracciarlo. Ciò nonostante, il padre si divincola dalle braccia del figlio e indossa di nuovo il suo cappello da cow-boy allontanandosi verso la stanza del piano di sopra. A questo punto, il sipario si chiude e appare di nuovo il globo nero.

La rappresentazione della seconda cantica conclude senza offrire possibilità alcuna di espiazione. Nel *Purgatorio* più che nell'*Inferno* e nel *Paradiso*, Castellucci si pone la domanda: a cosa può corrispondere oggi questo luogo intermedio fra i dannati e i beati? La scelta cade su uno spazio quotidiano:

un salotto di casa dove vive una famiglia. In fondo, il *Purgatorio* dantesco è lo spazio più realisticamente vicino al mondo terrestre. Tuttavia, nella reinterpretazione della Societas, il sereno quadro borghese, mostrato all'inizio, rivela un orrore quotidiano. L'osceno non è solo ciò che non può essere rappresentato: il fatto che avvenga "fuori scena" non protegge lo spettatore ma amplifica il turbamento perché rimanda a una dimensione domestica occulta e lascia immaginare qualsiasi atrocità. Per Castellucci, il teatro (o meglio, la crudeltà del teatro) non è solo quello che accade sulla scena, ma quello che può accadere nella mente degli spettatori. Se è vero che il *Purgatorio* dantesco rappresenta il tempo, Castellucci decide di rappresentare il tempo attraverso il ciclo di questa famiglia in cui colpa e innocenza si confondono e mostrano le oscure pieghe dell'umano. E questo è il *Purgatorio*, secondo Romeo Castellucci: un luogo di violenza, abusi, colpa in cui non è possibile nessun riscatto. In un certo senso, oserei dire che il *Purgatorio* non può che essere un altro *Inferno*, un'altra tragedia.

4. IL PARADISO, OVVERO LUCE, ACQUA E MUSICA

La difficoltà che sente Dante nel *trasumanare* per il paradiso diventa quasi insormontabile per Castellucci, al punto che il regista decide di non rappresentare questa terza tappa sulla scena e ricorrere all'installazione. L'esposizione piuttosto che la rappresentazione. Non vi è nessun Dio, in questo *Paradiso*, ma c'è uno sguardo malinconico sulla natura.

L'installazione viene proposta allo spettatore nel suggestivo spazio della Église des Celestines di Avignone: si tratta quindi di una installazione *site-specific*. Da una sorta di oblò lo spettatore può contemplare un pianoforte a coda nella chiesa allagata. Tornano alla memoria il pianoforte che nell'*Inferno* prende fuoco e il pianoforte del *Purgatorio*, dove il padre si siede sconvolto dopo la scena dell'abuso.

In questo *Paradiso*, la musica di Scott Gibbons accompagna l'osservatore attraverso una sperimentazione di suoni, rumori d'acqua e silenzio. Se è vero che *l'ars musica* è presente nella costruzione linguistica e ideologica del poema dantesco, è soprattutto nel *Paradiso* dove la presenza del suono è fondamentale a partire dalle corallità angeliche e dall'uso del *topos* dell'ineffabile. La musica non allude al linguaggio e alle percezioni sensoriali, ma diviene un codice ineffabile, impossibile da comprendere e, tuttavia, in grado di far trascendere Dante. Attraverso il predominio della musica nell'installazione, Castellucci riproduce l'astrazione e l'intellettualizzazione del viaggio dantesco nella sua ultima tappa.

Inoltre, nell'ascensione proposta dalla Societas torna a essere importante la materia: l'acqua, intesa come uno degli elementi più importanti della natura,

l'elemento che dà la vita. Un'immagine chiave dell'installazione è quella del mare, su cui si riflette una luce intensa, che ricorda la luminosità che avvolge Dante mentre attraversa i cieli del paradiso. L'assenza di corpi e di voci umane ha una forte rilevanza simbolica come se il paradiso potesse esistere solo come sogno, visione lontana. Si tratta di una riflessione amara che indica una separazione profonda. A questo proposito, nell'intervista del 2008, Castellucci afferma:

Il *Paradiso* è un canto che esprime una estrema durezza. È un viaggio metafisico. Si esprime purezza, la purezza di un cristallo perfetto (Castellucci R. 2008f).

Così, i pochi elementi presenti in questa installazione rimandano, in maniera tragica, ad una riconciliazione panica e impossibile con l'universo. Davanti al paradiso, l'uomo è un escluso: non può essere attore o personaggio, ma solamente un osservatore silenzioso.

III

I. SULLA TEATRALITÀ E SULLA TRAGICITÀ DELLA DIVINA COMMEDIA DELLA SOCIETAS

Come abbiamo visto a proposito dell'estetica della Societas, affrontando il problema della relazione con la tradizione letteraria dei classici, Castellucci ribadisce varie volte che non bisogna partire dalla continuità con i classici, ma dalla rottura che ci separa dagli antichi:

Il faut couper et non reprendre le fil d'Eschyle (Castellucci R. 2008a: 13)

Allo stesso modo, potremmo dire: "Il faut couper et non reprendre le fil de Dante". Qual è, dunque, la relazione di Romeo Castellucci con i classici? Secondo il regista della Societas Raffaello Sanzio, i classici sono opere universali e allo stesso tempo intime perché mettono in crisi la rigidità del canone e narrano la fragilità dell'uomo.

Il rapporto con i classici esiste in quanto rapporto con una tensione spirituale che attraverso di essi è possibile ricondurre all'individuo e quindi all'universalità dell'individuo, di modo che attraverso i classici è possibile trovare un'intimità e una sostanziale solitudine. Essa è una scelta di controcampo in quanto i classici impongono un confronto con la tradizione stessa, ma mai in un modo letterario. Questi testi non vengono affrontati con la superstizione di chi si affida alla sicurezza del classico, al contrario, vi è un tentativo di metterli a fuoco per poter meglio individuare la struttura che li sorregge e per poi scoprire, puntualmente, che questa struttura appartiene a tutti: alla fragilità e all'intimità di ogni individuo (Castellucci R. 2005: 243-245).

La Societas Raffaello Sanzio reinterpreta il viaggio dantesco attraverso una nuova visione del corpo che mette in scena la fragilità. In questa cornice, vorrei ricordare i corpi dei dannati nell'*Inferno*, il corpo epilettico del padre che violenta il figlio nel *Purgatorio* e, infine, l'assenza finale di corpi nel *Paradiso*. Nell'ultima cantica, l'unico corpo che conta è quello dello spettatore che guarda. Ancora una volta viene in mente la poetica iconoclasta della Societas e il lavoro erosivo sull'immaginario, che conducono a una nudità radicale sulla scena. In effetti, la *Divina Commedia* di Castellucci è nuda: poche parole per una tragedia fatta di corpi, gesti e suoni.

Questa concezione esprime soprattutto la tragicità del viaggio dantesco. Sebbene la studiosa Laera (2010) affermi che nella riscrittura della Societas commedia e tragedia si confondono, mi sembra opportuno evidenziare che la Societas mette in scena una trilogia tragica. In questa nuova tragedia, si mescolano vari stili e registri. Il realismo presente nella *Commedia* dantesca, soprattutto nell'*Inferno*, diventa un filo da seguire per la Societas fino al parossismo e all'iperrealismo del *Purgatorio*. Nel *Paradiso*, invece, Castellucci sceglie un linguaggio astratto ed ermetico.

Nelle tre riscritture esiste una ricerca della teatralità che rimanda etimologicamente allo "sguardo" ("teatro" viene dal verbo greco *théaomai*, "guardare"). Nelle tre opere esistono vari sguardi che si incrociano: lo sguardo dello spettatore; quello del regista, che si presenta a viso scoperto; quello del nuovo Virgilio – Andy Warhol, che appare in scena con una polaroid e scatta foto al pubblico. Castellucci è interessato a mostrare lo sguardo "tragico" tanto di chi crea come di chi osserva, per questo l'inferno inizia con la prima persona e conclude con la parola "TOI". Proprio rispetto ai temi dello sguardo e della teatralità, Castellucci afferma:

La *Divina Commedia* è un libro perfettamente irrepresentabile. Quando una cosa è irrepresentabile è necessaria allo stesso tempo. Dante ha dovuto immaginare l'immaginario. Nella sua epoca Dio era irrepresentabile. Il problema della irrepresentabilità scatena l'immaginazione. La grande invenzione di Dante è porsi nel mezzo della rappresentazione (pensiamo alla frase "nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai in una selva oscura). Vedere e essere visti. La *Divina Commedia* è una macchina visiva esistenziale (Castellucci R. 2008f).

Secondo Castellucci, la *Divina Commedia* costituisce una "macchina visiva esistenziale" attraverso cui mettere a fuoco la dialettica "vedere e essere visti", che è poi la dialettica io/tu, noi/ gli altri. In questo modo si risolve il problema dell'irrepresentabilità della *visio Dei* attraverso la rappresentazione dello sguardo umano. Si tratta di costruire la trilogia senza risolvere la dialettica: lasciando aperti vari contrasti, optando per scelte estetiche molto diverse all'interno dello stesso unico progetto.

In uno studio sul teatro contemporaneo, la studiosa Valentina Valentini (2007) rimarca che nelle riscritture postdrammatiche, il testo di partenza si trasforma in una specie di *sous-entendu*, perde il suo potere egemonico e funziona come una interferenza fra molte altre creando tensioni. Secondo Valentini, la riscrittura dei classici passa attraverso uno “svuotamento semantico” del testo, quasi un grado zero in cui si compie una decostruzione totale e domina una strategia antinarrativa e antifigurativa (Valentini 2007: 12). Ecco, Castellucci mette in scena varie “interferenze” che decostruiscono il senso e creano molteplicità di significati e di letture possibili dell’opera dantesca. In questo senso, il testo di Dante viene sottoposto a un complesso processo di sottrazione. La *Divina Commedia* presentata dalla Societas è una tragedia dell’aldilà che si svolge e attraversa vari spazi: l’aperto della Corte papale e lo spazio chiuso e domestico di una casa borghese fino alla proiezione del mare che lo spettatore osserva da un oblò. Queste tre riscritture di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* fra pastori tedeschi e cavalli, bambini che compaiono sulla scena, pianoforti che vanno in fiamme, quadretti familiari e esplosioni di luce e mare formano la riscrittura radicale e soggettiva della *Divina Commedia* della Societas. Non si tratta più della *Divina Commedia* di Dante, ma di un progetto scenico radicale la cui firma è della Societas Raffaello Sanzio. E questo è visibile fin dall’inizio quando il regista si presenta sulla scena. Probabilmente, quella di Castellucci è un viaggio labirintico nell’inferno della contemporaneità in cui è assolutamente impossibile ascendere. In questo modo, Castellucci non dimostra affatto una contemporaneità “ovvia” di Dante, ma una relazione fatta di contrasti, scivolamenti e tensioni. La più grande sfida che Castellucci affronta in questa opera è di restituire l’intimità e l’universalità del viaggio dantesco a partire da quel senso di catastrofe e di frammentazione strampalata, soggettiva e multidirezionale, che caratterizzano la nostra contemporaneità.



Fig. 1 *Inferno* (Societas Raffaello Sanzio), 2008, Fotografia di Luca Del Pia, in: <https://www.desingel.be/en/digitaldatabase/detail-13166>, [consultato il 7 maggio 2014].

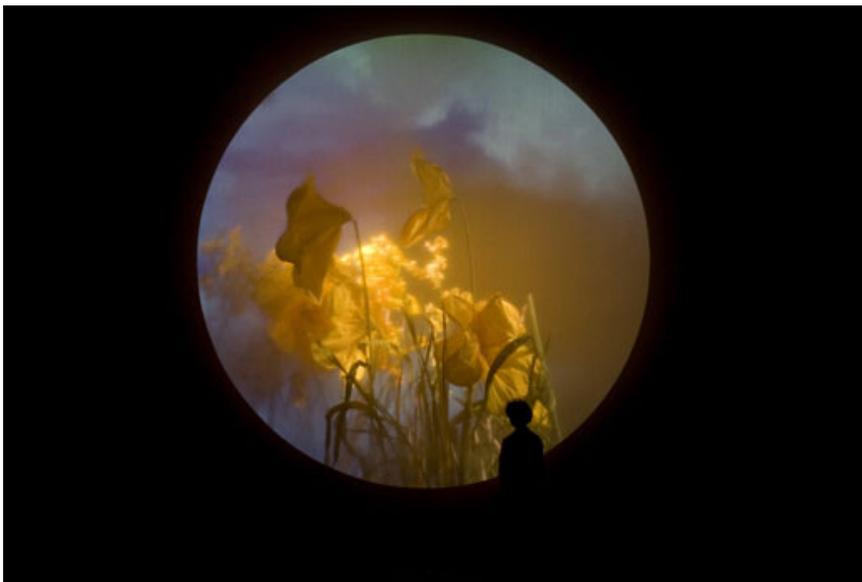


Fig. 2 *Purgatorio* (Societas Raffaello Sanzio), 2008, Fotografia di Luca del Pia, in: <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries/en/2009/12/divine-comedy-a-journey-to-hell-and-back.html>, [consultato il 7 maggio 2014].

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G., 2001, *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi.
- , 2007, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Arquès Corominas, R., 2013, [conferenza “La Commedia nel teatro postdrammatico”, in *Burning Desire. Francesca da Rimini Desideri e visioni tra letteratura, teatro, musica e cinema*. Testo inedito. Cortesia dell'autore], Rimini.
- Artaud, A., [1932] 1968, “Il teatro della crudeltà (Primo Manifesto)”, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
- Castellucci, C., 2001, “La sindrome di Platone nel teatro delle operazioni”, in R. Castellucci et al., *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, Ubulibri, pp. 288-292.
- , 2008, “Nécessité du blasphème”, in R. Castellucci, 2008b, pp. 17-20.
- Castellucci, R., 2000, [intervista realizzata da S. Chinzari e P. Ruffini] “Amleto secondo Romeo Castellucci”, in S. Chinzari e P. Ruffini *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelveccchi, pp. 95-101.
- , 2001, “Il pellegrino della materia”, in R. Castellucci et al., *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, Ubulibri, pp. 270-271.
- , 2002-2004, *Tragedia endogonia*. R. Castellucci e la Societas Raffaello Sanzio. Regia di R. Castellucci. VHS.
- , 2005, [intervista realizzata da B. Marranta e V. Valentini] “L'universale: il più semplice posto possibile”. *Biblioteca teatrale. Il teatro di fine millennio*, 74-76, pp. 243-253.
- , 2008a, “Système, fonctions et opérations pour une tragédie d'or”, in R. Castellucci et al. *Itinera. Trajectoires de la forme. “Tragedia Endogonia*”, traduzione di J.-L. Provoyeur, Arles, Actes sud, pp. 13-19.
- , 2008b, *Livret. Inferno Purgatorio Paradiso*, [libretto incluso nel DVD *Inferno, Purgatorio e Paradiso*], Arte Editions.
- , 2008c, *Inferno*. Regia R. Castellucci. Musica Scott Gibbons. Coreografia Romeo Castellucci e Cindy Van Acker. DVD.
- , 2008d, *Purgatorio*. Regia R. Castellucci. Musica Scott Gibbons. Coreografia Romeo Castellucci e Cindy Van Acker. DVD.
- , 2008e, *Paradiso*. Regia R. Castellucci. Musica Scott Gibbons. Collaborazione alla scenografia Giacomo Strada e Istvan Zimmermann. DVD
- , 2008f, [intervista realizzata da Gustav Hofer] “Intervista”. DVD.
- , 2010, [intervista realizzata da Margherita Laera], in M. Laera, “Comedy, Tragedy and ‘Universal Structures’: Societas Raffaello Sanzio *Inferno, Purgatorio, and Paradiso*”, *Theatre Forum*, 36, pp. 3-15; in: http://www.academia.edu/357573/Comedy_Tragedy_and_Universal_Structures_Societas_Raffaello_Sanzios_Inferno_Purgatorio_Paradiso [consultato il 6 maggio 2014].
- , e Castellucci, C., 1992 *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Milano, Ubulibri.
- et al., 2001, *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, Ubulibri.
- et al., 2008, *Itinera. Trajectoires de la forme. “Tragedia Endogonia*”, Traduzione di J. L. Provoyeur, Arles, Actes sud.
- Chinzari, S., Ruffini, P., 2000, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelveccchi.

- Dante, A., (a cura di A. M. Chiavacci Leonardi), 2007, *La Divina Commedia*, Milano, Mondadori.
- Di Matteo, P., 2008, "Le soupçon du langage", in R. Castellucci, *Livret Inferno Purgatorio Paradiso*, Arte Editions, pp. 7-11.
- Laera, M. Comedy, 2010, "Tragedy and 'Universal Structures': Societas Raffaello Sanzio *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*", *Theatre Forum*, 36, pp. 3-15, in: http://www.academia.edu/357573/Comedy_Tragedy_and_Universal_Structures_Societas_Raffaello_Sanzios_Inferno_Purgatorio_Paradiso [consultato il 6 maggio 2014].
- Lehmann, H. ([1999] 2010) *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge.
- Mervant-Roux, M. M. (2012) "Les soundscapes hantés d'Inferno: Fabrique et dramaturgie de la sur-présence chez Romeo Castellucci", in J. Féral (ed.) *Pratiques performatives. Body remix*, Québec, Presses de l'Université du Québec, Presses de l'Université de Rennes, pp. 243-260.
- Ponte di Pino, O. (2002) "Per farla finita con il nome del padre Alcuni appigli per scalare la Societas Raffaello Sanzio dopo vent'anni di spettacoli", *Ateatro. Webzine di cultura teatrale*, in: <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=27&ord=1>, [consultato il 6 aprile del 2014].
- Read, A. (2010) "Romeo Castellucci: The director on his earth", in M. Delgado e D. Rebellato (eds.) *Contemporary European Theatre Directors*, Oxon, Routledge, pp. 249-262.
- Valentini, V., 2006, "La catastrofe senza qualità. I miti tragici nel teatro del XX secolo", *Biblioteca teatrale*, 75-76, pp.145-171.
- 2007, *Mondi, corpi, materie Teatri del secondo Novecento*. Milano: Mondadori.
- Vescovo, P., 2005-2007, "Dante nel teatro del 900", *Lectura Dantis Scaligeri*, pp. 33-56.