

Welche Bedeutung hat Dante heute?
Die pre-textuelle Antwort der *Societas*
Raffaello Sanzio

Im Rahmen von der Münchner Biennale 2016
Von Giulia Riccardi

Index

1. Einleitung.....	3
2. Die <i>Societas Raffaello Sanzio</i>	4
3. Komposition und Nachdichtung: <i>la scrittura della catastrofe</i>	7
4. Festival d'Avignone 2008 und die Aufführung der <i>Divina Commedia</i>	9
4.1. <i>Inferno</i>	10
4.2. <i>Purgatorio</i>	13
4.3. <i>Paradiso</i>	14
5. Schluss.....	16
 Bibliographie.....	 19

Abstract

Wie re-agiert die Kunst? Der folgende Artikel beschäftigt sich mit der Analyse der Nachdichtung der *Divina Commedia* von *La Societas Raffaello Sanzio (SRS)* – ein Werk, das nicht zum Programm der Münchner Biennale gehört, das aber trotzdem im Hinblick auf die Merkmale des postmodernen Theaters des 20. Jahrhunderts und im Zusammenhang mit dem Begriff des Musiktheaters interpretiert werden kann.

Die *Divina Commedia* ist ein Meilenstein der italienischen Sprache und Kultur, eine Reaktion zu einem bestimmten historischen Kontext. Die Umschreibung Castellucci ist ihre Gegenreaktion und setzt eine neue künstlerische Übersetzung eines verschiedenen Zeitalters ein, die in dem Musiktheater eine anpassende Kunstform findet.

Schlagworte: Musiktheater, italienisches Theater, post-modernes Theater,
Societas Raffaello Sanzio, Romeo Castellucci, la Divina Commedia, Dante
Alighieri

1. Einleitung

Sei es im 13. oder im 21. Jahrhundert, der Bedarf nach einer neuen Sprache, die der Gegenwart eine Stimme, eine Form verleiht und die sie somit erzählbar macht, löst das Agieren und das Reagieren der Kunst aus. Das war das Ziel der *Divina Commedia* Dantes: eine moderne Sprache zu schaffen, die das Italien des Mittelalters – das facettenreiche und chaotische Italien des Mittelalters - durch die Originalität des Wortes umfassen konnte. Und das ist die Münchner Biennale: ein Forschungsraum, wo versucht wird, die Polyphonie und die Vielsprachigkeit der heutigen Welt auf der Bühne darzustellen. Das Musiktheater ist ein offenes Feld des Experimentierens, das sich durch Untertitel (OmU) und durch Übertitelungen (OmÜ), laut den Leitern des Festivals Daniel Ott und Manos Tsangaris, ausdrückt. Eine Übersetzungsarbeit, die die alltägliche mediale und soziale Heterogenität zuspitzt und reflektiert.

Der folgende Artikel beschäftigt sich mit der Analyse der Nachdichtung der *Divina Commedia* von *La Societas Raffaello Sanzio (SRS)* – ein Werk, das nicht zum Programm der Münchner Biennale gehört, das aber trotzdem im Hinblick auf die Merkmale des

postmodernen Theaters des 20. Jahrhunderts und im Zusammenhang mit dem Begriff des Musiktheaters interpretiert werden kann. Dieser Begriff ist mit den theatralischen Theorien Valentina Valentinis zu verstehen, die dem postdramatischen Theater in *la scrittura della catastrofe* eine bestimmte Schreibart zuerkennt, und mit der Ästhetik der Dramaturgie des Sehens, die Eleni Papalexiou in ihrer Arbeit *The Dramaturgies of the Gaze* untersucht.

Die Analyse wird sich auf einige Szenen der im Jahr 2008 auf dem Festival d'Avignon aufgeführten Inszenierung der *Commedia* konzentrieren. Dabei steht unter Berücksichtigung neuer Adaptionstheorien die Frage nach den Interpretationen der *Divina Commedia* im Mittelpunkt der Analyse. Insbesondere welche Aspekte Romeo Castellucci verarbeitet und wie das musikalisch-szenisch umgesetzt wird.

Abschließend wird die Frage beantwortet: wie re-agierte die Kunst? Die *Divina Commedia* ist ein Meilenstein der italienischen Sprache und Kultur, eine Reaktion zu einem bestimmten historischen Kontext. Die Umschreibung Castelluccis ist ihre Gegenreaktion und setzt eine neue künstlerische Übersetzung eines verschiedenen Zeitalters ein, die in dem Musiktheater eine anpassende Kunstform findet.

2. Die *Societas Raffaello Sanzio*

Postmodern theatre, we hear, is without discourse but instead dominated by mediation, gestuality, rhythm and tone. Moreover: nihilistic and grotesque forms, empty spaces, silence.¹

Das avantgardistische Theaterkollektiv *Societas Raffaello Sanzio* ist im Jahr 1981 in Cesena entstanden und gehört dem sogenannten postmodernen Theater des 20. Jahrhunderts an, d.h. ein postdramatisches Theater, das von Fragmentarität, Parataxis, Mangel an Hierarchie zwischen den Elementen und Simultaneität der Zeichen charakterisiert ist². Die Vertreter des Kollektivs sind die Geschwister, Romeo und Claudia Castellucci, sowie Chiara Guidi. Dieses Trio arbeitet seit 35 Jahren auf eine neue ikonoklastische Theaterform, die auf die Abweichung des traditionellen Theaters und auf die Dekonstruktion der narrativen Struktur basiert. Es kann von einem Zerfall der Sprache und der Narration betrachtet werden. Dieser versucht den Schwerpunkt auf die

¹ Lehmann, H.: *Postdramatic Theater*, S. 25.

² Palmieri, D.: *La Divina Commedia della Societas Raffaello Sanzio: un viaggio labirintico nell'Inferno della contemporaneità*, S.163.

visuelle Ebene zu legen, da die Geschichte nicht mehr im Zentrum steht. Das Theater der *Societas* nimmt etwas weg, um etwas Neues zu geben. Es dekonstruiert, um neuen Raum zu produzieren. Es arbeitet auf die Spaltung zwischen Wort und Bild hin, um das Unsichtbare erzählen zu können. Es vernichtet die traditionelle Rolle des Schauspielers, so dass der Zuschauer Protagonist sein kann. Letztlich will es *emotività*³ erregen, weil der Zuschauer verlassen werden muss, so dass er eine Antwort in seiner Interiorität finden kann. Es ist ein Theater der Spiritualität.

Auf der Biennale 2015 in Venedig erklärt Romeo Castellucci, warum und wie er mit den Bildern arbeitet:

L'immagine non è la cosa. [...] L'immagine è qualcosa che è staccato dal contesto. [...] Quindi qualcosa che sfugge a ogni definizione. Siamo noi che apparteniamo all'immagine. Quindi si tratta di evocare le immagini. Che poi è vero e non è vero che lavoro con le immagini. [...] Il problema è quello di lavorare tra le immagini e tra le cose. È un lavoro di giustapposizione, di contrappunto, di contrasto tra le immagini in modo tale da sottrarre informazione, per creare spazio tra le immagini e creare uno spazio di perfetta vacuità e indeterminazione, la dove le immagini non ci sono più. Mi sembra di lavorare sullo spazio che le immagini creano, su quello che non dicono. Un'immagine ha uno spessore, una tridimensionalità, e per cui un lato d'ombra. La misura in cui non ci sono parole per raggiungerla è interessante. La buona notizia è che non è più un mio problema. Sta allo spettatore.⁴

Eines der wichtigsten Merkmale des Theaters der *Societas Raffello Sanzio* ist die Beziehung mit dem Text. Diese interessiert sich für die Unsagbarkeit, für „la misura in cui non ci sono parole“, sagt Castellucci. Trotzdem fußen die Werke des Kollektivs auf eine tiefe und bewusste philologische Arbeit und auf eine rigorose Komposition, die von Klängen, Gegenständen, Bildern, Worten und Farben charakterisiert ist. Hinter dem oberflächlichen Chaos-Effekt, die das Theater erzeugt, versteckt sich eine perfekte Geometrie, in der nichts dem Zufall überlassen ist: die physischen Defekte der Schauspieler, die stillen Momente während der Aufführung, die asymmetrische Beziehung zwischen Wort und Geste; alles steht in Verbindung zu einander, und schafft einen einheitlichen Fluss von Bildern und Klängen. Es ist ein Theater, das Sinnlosigkeit darstellt, aber das nicht sinnlos ist.

Il testo - l'elemento cui il teatro affida da sempre la propria tradizione e nobilitazione, e che in questi spettacoli sopravvive invece solo come traccia, al

³ Das italienische Wort *Emotività* hat keine perfekte Übersetzung auf Englisch oder auf Deutsch. Es heißt etwas zwischen Gefühl und Bewegung. *Emotività* im Theater bedeutet nach Castellucci „breaking with the reality principle, interrupting the real. It's about going into a hell mouth. [...] It's more like an explosion, something that detonates across every dimension and touches everyone.“ in Ders.: Castellucci, R: *The theater od Societas Raffello Sanzio*, S. 207.

⁴ Interview auf der Biennale in Venezia <https://www.youtube.com/watch?v=gs6f5yFT10>, min. 23.21-23.49.

termine di un processo di cancellazione, di scarnificazione, quasi di usura - è solo uno dei molti elementi che concorrono all'evento teatrale. Si addensa piuttosto una densa partitura di segni, gesti, eventi, suoni, rumori, articolata spesso lungo costanti contrappunti e attraverso filtri ironici e parodistici rispetto a un testo che quasi non esiste più, ma che resta il costante punto di riferimento di un'interpretazione puntigliosa, di impeccabile filologia ancorché spesso volutamente perversa.⁵

Die SRS hat eine neue Sprache, die *Generelassima*⁶, und eine neue ikonoklastische Religion, *Religione Columna*⁷, als Mittel für ihr postdramatisches Theater entwickelt. Aber da „art in general cannot develop without reference to earlier forms“⁸, ist die Abhängigkeit der SRS von den vorherigen Generationen stark zu spüren. Die *Societas* baut ihre Werke auf Bearbeitungen von antiken Mythen, Tragödien oder von bekannten religiösen und literarischen Texten auf. In den Analysen wird dies nicht in Frage gestellt, wie ein traditionelles Werk heute darzustellen ist (Castellucci lehnt nämlich den Begriff der Darstellung kategorisch ab), sondern wie ein traditionelles Werk heute *sein* kann. Diese Frage findet in der neuen Sprache und in der neuen Religion eine Antwort. Mit diesen zwei Mitteln versucht die *Societas* paradoxerweise auf der Bühne einen Sinn wieder zu finden, indem das Theater abgelehnt wird. Das Kollektiv strebt nach dem Erreichen einer Einheit zwischen Wort, Sache und Bedeutung, die nur in einem anti-realistischen Theater gefunden werden kann.

La nuova lingua e la nuova religione sono due soluzioni che dovrebbero implicare una negazione del teatro ma che vengono condotte proprio sulla scena, in forma di spettacolo: negano il teatro, e al tempo stesso lo ritengono indispensabile - tanto da utilizzarlo come passaggio obbligato verso un recupero del senso. Dietro questo apparente paradosso si nasconde una verità insieme banale e profonda: il teatro è l'arte che usa gli strumenti della realtà - i corpi, gli oggetti, la materia - per trasformarla. (...) Perché sulla scena può materializzarsi quella superrealtà "che ti può cambiare la vita".⁹

Fragen was Regisseuren und Dramaturgen motiviert, ein klassisches Werk neu zu schreiben und wie sie sich mit ihm beziehen, wird in der modernen Forschung viel untersucht. Nachdichtung ist in der Praxis üblich in der Literatur, im Theater oder in Filmen. Stets kann ein gewisser Grad von Aktualität in den traditionellen Werken

⁵ Ponte di Pino: *Per farla finita con il nome del padre*, in <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=27&ord=1>.

⁶ *Generelassima* ist eine Sprache, die nur auf vier Worte besteht, zwar *apotema*, *meteora*, *block* und *apotema*. Mit diesen vier Worten ist man in der Lage, alles auszudrücken. Dieser Begriff wird erklärt in Ders.: Ponte di Pino: *Per farla finita con il nome del padre*, in <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=27&ord=1>.

⁷ Die *Religione Columna* bezeichnet die Ablehnung der Darstellung und die Auswahl für eine ikonoklastische Ästhetik. Dieser Begriff wird erklärt in Ders.: Ponte di Pino: *Per farla finita con il nome del padre*, in <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=27&ord=1>.

⁸ Lehmann, H.: *Postdramatic Theater* S. 27.

⁹ Ponte di Pino: *Per farla finita con il nome del padre*, in <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=27&ord=1>

gefunden werden, folglich werden sie adaptiert und umgedeutet. In dem Fall der SFS und des ganzen postmodernen Theaters merkt man aber eine besondere Beziehung mit der literarischen Tradition. In diesem verhält die postmoderne Kultur sich anders: es geht nicht um die Aktualisierung der Inhalte, ferner um eine Art von Karikatur und Parodie der Tradition; es geht nicht um die Erzählung, sondern um das Erzählen.

3. Komposition und Nachdichtung: *la scrittura della catastrofe*

Die Bearbeitung des Klassischen im postmodernen Theater gründet sich auf die Distanz, die es zwischen uns und ihnen gibt. „Perciò si può riscriverle [die klassischen Werke] intimamente, ma unicamente nell'irrapresentabile, affidandole allo smarrimento d'un attore che non sa dirsi, a un atomo Altro della loro stessa energia creativa.“¹⁰ Aus dieser Distanz ergibt sich eine Konfliktbeziehung. Die Bearbeitungen der postmodernen Kultur typisch streben nach einer Vereinigung mit der Vergangenheit und drücken eine Nostalgie für den Zustand einer Welt aus, die nicht mehr möglich ist. Aus diesem Grund versuchen die Nachdichtungen eine Brücke mit der Tradition, bzw. eine Kontinuität herzustellen.

Das parodistische postmoderne Theater will: „appropriarsi del passato, della storia e mettere in crisi il contemporaneo mediante il riferimento a codici differenti: un modo di stabilire continuità“.¹¹ In diesem Modell wird die Rolle des Autors delegitimiert; Autor, Text, Figurenkonstellation verschwinden, genau wie die Einführung und die Katharsis. Dies ist das Leitmotiv, das der Satz *Mi chiamo Romeo Castellucci* am Anfang der Aufführung der *Divina Commedia* hervorruft. Die *Divina Commedia* ist das erste selbstreferenzielle Werk, in dem der Dichter sich selbst in Frage stellt¹². Diese Struktur erlaubt die Zerstörung der theatralischen Hierarchie, wobei sich Autor und Text hinter den Zuschauern eingliedern. *Mi chiamo Romeo Castellucci* ist eine Identitätsdeklaration, die eigentlich vorhat, ihr eigenes Dasein zu thematisieren. In dieser neuen anti-

¹⁰ Bene, C.: *La voce di Narciso*, S. 28, in Ders.: Valentini, V.: *La catastrofe senza qualità*.

¹¹ Valentini, V.: *La catastrofe senza qualità, I miti tragici nel teatro del XX secolo*, S.149.

¹² “Tradition is very interesting. From this point of view The Divine Comedy offers an extraordinary example because Dante is the first person to put the figure of the artista to the centre of representation[...]It's an antibiographical sense because as soon as I say my name, my name is immediately devoured by the beasts, again, very literally. From a certain point of view I need to disappear, I need to set myself aside.“ in Ders.: Castellucci, R.: *On Literality ad Limits: Romeo Castellucci of Societas Raffaello Sanzio in Conversation with Nicholas Ridout*, S.101-103.

hierarchischen Ordnung des postdramatischen Theaters verliert sich die Beziehung mit seinem kulturellen Kontext, mit dem poetischen Inhalt und mit dem originalen Werk.

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.¹³

Ein wichtiges Merkmal der postmodernen Kultur ist die Darstellung von Gewalt, die oft problematisiert und damit thematisiert wird. Wie kann man von Gewalt erzählen, so dass sie einen Erlösung-Effekt haben kann? Aus dieser Thematik ergibt sich einen besonderen Schreibstil, der von Valentina Valentini als eine *scrittura della catastrofe* beschrieben wird:

La scrittura della catastrofe è una via d'uscita, indicata tenacemente da Deleuze, „macchina di scrittura da guerra“, che implica celerità, ubiquità, metamorfosi, banda e nello stesso tempo individualità, anomalia. [...] La categoria di catastrofe, così come è stata ridefinita da Renè Thom, è rottura, innesca processi di discontinuità, differente sia dalla devastazione che dalla crisi, che non mette in questione la stabilità, del sistema, anzi, in quanto connessa a un'ideologia del progresso, opera una perenne rimozione della catastrofe, permettendo l'evoluzione innovativa del sistema“.¹⁴

Das Theater des 20. Jahrhunderts enthält einen Vorgang oder eine Ideologie des Werdens. Theater muss keine Zustände (Situationen) mehr beschreiben. Das ist nicht das Ziel der Schauspieleinrichtung. Theater muss sich nach Romeo Castellucci gegen die Wahrheit stellen; es muss Fragen stellen und keine Antworten geben, so dass der Zuschauer sich ein Über-Leben, ein Leben außerhalb des eigenen Lebens, vorstellen kann¹⁵.

Außerdem ist das postmoderne Theater eine Hybrid-Form, wobei es einen Dialog mit anderen Kommunikationsmitteln erstrebt, wie etwa dem Kino, Fernsehen bzw. der visuellen Kunst, und nimmt Themen, Inhalte, Bilder von extratheatralischen Realitäten auf. Die Musikalisierung ist ein wichtiges stilistisches Mittel in der modernen Komposition, die die Regieanweisungen stark frequentiert.

Theatre becomes a theatre of musical structures where musical phrases, sounds, tones and noises constitute acoustic facts, which, instead of converging, act as autonomous elements. Rhythm comes to the foreground with the use of impressive changes, long pauses, repetitions and motifs; and the alteration between very fast or long tempi¹⁶.

Der Begriff Musiktheater bezeichnet zwar eine Theaterart mit einer neuen Ästhetik, in der die Musik eine wichtige Rolle spielt, aber das Musiktheater ist eigentlich ein „non-

¹³ Castellucci, R., in B. Marranca, V. Valentini: *L'Universale: il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci*, S. 1.

¹⁴ Der Begriff *Scrittura della catastrofe* wird erklärt in Ders.: V. Valentini, *La catastrofe senza qualità. I miti tragici nel teatro del XX secolo*, S. 168/169.

¹⁵ Papalexioiu, E.: *The Dramaturgies of the Gaze*, S.8.

¹⁶ Demetris, Z.: *Composing Theater on a Diagonal: Metaxi Alogon, a music centric Performance*, S.1.

logocentric medium of communication, [...] a theater that uses all the means in its disposal to create an audio-visual equivalent to the experience of music devoid of *logos*¹⁷. Die Musik ist nicht als ästhetischer Begriff sondern eher als strukturelle und inhaltliche Strategie relevant¹⁸. Sie wird hier als *continuum*¹⁹ betrachtet. Dieses Modell lässt das Symbol und die akustischen und visuellen Elemente als einen Vorgang des Werdens spüren, und die ganze theatralische Komposition verkörpert ein Konzept, das prinzipiell musikalisch ist: das Werden.

4. Avignone 2008 und die Aufführung der *La Divina Commedia*

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.²⁰

Im Jahr 2008 führt die Societas auf dem Avignone Festival eine neue Version von *La Divina Commedia* mit dem Titel *Inferno, Paradiso e Purgatorio* auf. Die 14.233 Elfsilber der *Commedia* wurden so bearbeitet, dass die visuelle und figurative Kraft des Stücks hervorgerufen werden konnte, während der Text stark reduziert wurde. In *La Commedia* der SRS gibt es keine Beatrice, Virgil, Ulyse oder Caronte. Trotzdem wird die dreiteilige Struktur übernommen. Die drei Jenseitsreiche wurden in zwei Theaterstücke (*Inferno* und *Purgatorio*) und in eine Installation (*Paradiso*) verwandelt. Romeo Castellucci ist von der perfekten mathematischen Ordnung des Universums Dantes fasziniert. Ein Universum, das er nicht auf eine textuelle sondern auf eine pre-textuelle Ebene übernimmt²¹. Wie kann heutzutage *il cammin di nostra vita* Dantes erzählt oder gezeigt werden? Was sind in diesem Kontext *Inferno, Purgatorio* und *Paradiso*? Wie kann man sie im 21. Jahrhundert verstehen?

It is a bad idea to tackle the *Divina Commedia* because it does not lend itself to any kind of representation. It is one of the greatest works of art, because it really is a work of the imagination, not only of the author, but also of the reader. A flowing river of sounds,

¹⁷ Ivi, S.2.

¹⁸ Lévi-Strass Theorie vertreten, dass es eine Ähnlichkeit zwischen Musik und Mythos (auf eine strukturellen und inhaltlichen Ebene) gibt, in Ders.: Demetris, Z.: *Composing Theater on a Diagonal: Metaxi Alogon, a music centric Performance*, S.3.

¹⁹ Der Begriff der Musik als *continuum* wird erklärt in Ders.: Demetris, Z.: *Composing Theater on a Diagonal: Metaxi Alogon, a music centric Performance*.

²⁰ Interview mit Gustav Hofer in: *Intervista*, DVD, 2008, in Ders.: Palmieri, D.: *La Divina Commedia della Societas Raffaello Sanzio: un viaggio labirintico nell'Inferno della contemporaneità*, Universitat Autònoma de Barcelona, S.157-176, 2014.

²¹ Laera, M.: *Comedy, Tragedy and „Universal Structures“*. *Societas Raffaello Sanzio's Inferno, Purgatorio and Paradiso*, S.3.

images, and feelings take place in the Beyond. It is a place that doesn't exist, and where anything can happen. The Artist thus takes on this unprecedented responsibility of creating new worlds that don't actually exist. To answer your question, why did I want to stage the *Divina Commedia*? I must confess, I don't really know. [...] It was not so much a question of representing Dante, but of *being* Dante today.²²

Eine Nachdichtung der *Divina Commedia* bedeutet, dass die Wurzeln der italienischen Kultur und Sprache untersucht werden und gleichzeitig, dass eines der größten Beispiele der Weltliteratur sondiert wird. Theologie, Ikonographie und die Schaffung einer neuen Sprache und Musikalität sind Schwerpunkte beider Autoren. Die *Commedia* Castelluccis hält sich nicht an das Original, vielmehr versucht sie einen Bruch mit der Tradition.

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*.²³

In *La Divina Commedia* von *La Società* wird das Theater in Frage gestellt. Der Autor problematisiert seine Identität von Anfang an. Das Stück hat keine gleichartige Form und gehört keinem eindeutigen Genre an. Es ist eine Nachdichtung, bei der die Strukturen nicht beibehalten werden, die sich auf ein Übermaß gründet, um die alte mimetische Darstellung zu minieren. Die Bearbeitung stellt sich als einen Prozess dar, der mit der Vergangenheit brechen will. Castellucci regt alle Sinne seiner Zuhörer an, wobei das Gesprochene Wort bzw. der Text an Bedeutung verliert. Die Arbeit bezieht sich auf „la misura in cui non ci sono parole“. Während dieses Schweigens, findet der Aufstieg in das Jenseits statt.

4.1. Inferno

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
Esta selva selvaggia e aspra e forte
Che nel pensier rinnova la paura!²⁴

Romeo Castellucci eröffnet das *Inferno in medias res* mit einer freien Interpretation der bekannten Verse Dantes: *Mi chiamo Romeo Castellucci*. Autor und Protagonist sind auch

²² Ivi, S.4.

²³ Palmieri, D.: *La Divina Commedia della Società Raffaello Sanzio: un viaggio labirintico nell'Inferno della contemporaneità*, S.158.

²⁴ „Als ich auf halbem Wege stand unsers Lebens/ Fand ich mich einst in einen dunklen Walde/ Weil ich vom rechten Weg verirrt mich hatte; / Gar hart zu sagen ist's, wie er gewesen/ Der wilde Wald, so rau und dicht verwachsen./ daß beim Gedanken sich die Furcht erneuet.“ in: Dante, A.: *La Divina Commedia, Inferno, Canto I*, vv. 1-6.

in diesem Fall Teil der gleichen narrativen Struktur. Sie legen die Maske ab und bieten sich selbst dem Publikum an. Der metakommunikative Stil ist ein notwendiger Anfangspunkt für Castellucci. *La selva oscura* ist das Theater und die Reise in das *Inferno* ist der Weg des Künstlers in das *Inferno* der Modernität. Diese Reise ist beängstigend. Die zweite freie Interpretation des originalen Texts von Dante findet man in der Szene des Angriffs der drei Hunde. Der Torso des Künstlers wird zum Opfer der Tiergewalt. Parallele dazu wurde Dante am Anfang seines Wegs von den drei *belve* in die Tiefe des *Infernos* gedrückt.²⁵ Weiterhin wird das Theater als ein gefährlicher Ort betrachtet, genauso wie Dante's Angst von seiner Erfahrung mit dem Jenseits zu erzählen (*che il pensier mi rinnova la paura*).

Auf der Bühne wird ein Spiel von Lichtern und Schatten inszeniert, das eine träumerische Atmosphäre schafft. Das Theater ist nicht nur eine gefährliche Welt, sondern auch eine Welt, wo die Überwindung der Grenzen und der Bruch der Strukturen möglich sind. Aus diesem Grund arbeitet Castellucci oft mit Nachdichtungen. Er schafft mit der Gegenüberstellung mit Tradition und Sprache, den Zuschauer persönlich zu berühren und ihn so für sich einzunehmen.

Artaud says that you have to „forsennare il rapporto“ in Italian, to madden the structure of the fundamental laws of theatre, somehow, by taking them outside themselves. You have to make the theatre vibrate, to make it resound and then put it into crisis. And this vibration, this taking it outside itself creates space, a gap between what is contained and its container, which is a deliberate and formal space. And this is the space that the spectator inhabits, the private space of the spectator.²⁶

Die Aufführung des *Infernos* spielt sich kontinuierlich zwischen Treue zum Text und freier Interpretation ab. Der Abstieg in das *Inferno* wird übernommen, jedoch auf einer figurativen Ebene und wird als Aufstieg dargestellt. Ein Schauspieler steigt mit einem Pelz die Kathedrale von Avignone auf. Es ist ein Aufstieg in der Tradition, die von der Kathedrale symbolisiert wird²⁷. Die Interpretation Castelluccis will ein „sense of vertigo“²⁸ schaffen, um den facettenreichen Wert des Gebäudes zu unterstreichen.

²⁵ Castellucci, R.: *On Literality ad Limits: Romeo Castellucci of Societas Raffaello Sanzio in Conversation with Nicholas Ridout*, S.101.

²⁶ Ivi, S.98-99.

²⁷ „The space of Pope's place is a very complex space. It's stratified in tradition. It is a place of tourism. It is a historical space. And of course there is also the stratification of the Festival of Avignone itself. So there are all these condensations of tradition that are necessarily part of the dramaturgical material that I am working with. The first danger to avoid was to let it slip into scenography.“ in Ders.: Castellucci, R.: *On Literality ad Limits: Romeo Castellucci of Societas Raffaello Sanzio in Conversation with Nicholas Ridout*, S.101.

²⁸ Ibidem.

Das *Inferno* ist für Castellucci polyphonisch und heterogen. Dieses Reich ist das weniger narrative und das fragmentärere.

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.²⁹

Die Polyphonie des Infernos ist durch die Masse der *dannati* dargestellt. Während der Eingang in die Hölle in *La Divina Commedia* von Dante akustisch³⁰ wahrgenommen wird, inszeniert Castellucci ihn visuell. Er setzt dies mit farbenfrohen Kleidern um, die zusammen das Wort I-N-F-E-R-N-O darstellen. Der visuelle Aspekt spielt eine besondere Rolle im Theater der *Societas*. Der moderne Virgil ist für Castellucci Andy Warhol, eine der wichtigsten Figuren der visuellen Kunst. Der Unschuldsverlust ist durch ein weißes Pferd mit rotem Fleck symbolisiert. Die menschliche Verwirrung ist durch die Unmöglichkeit der *dannati*, mit dem Anderen einen physischen Kontakt zu finden, dargestellt, während eine *over* Stimme „dove sei?“ fragt. Die Kunst ist ein brennendes Klavier.

Dantes *Inferno* endet mit dem Vers: *E quindi uscimmo a riveder le stelle*.³¹ Das Ende des *Infernos* Castelluccis ist nicht viel anders. Sieben Fernseher zeigen das Wort ÉTOILES (Sterne). Wenn bei Dante die Sterne das Reiseziel, das Schicksal, darstellen, stehen sie bei Castellucci für ein Symbol der Katastrophe: Andy Warhol nimmt sich mehrmals das Leben und jedes Mal fällt ein Fernseher hinunter. Nur zwei bleiben bis zum Ende übrig, die das Wort „TOI“ (du) bilden. Das *Inferno* Castelluccis ist ein *Inferno* des Zuschauers, des Menschen, des hier und jetzt. Was Castellucci interessiert, ist der menschliche Teil und wie das Theater ihn umsetzen kann. Dieses *Inferno* fängt mit einem Ich an, das sich neigt, um die Verantwortung des Sehens dem Zuschauer zu überlassen. Die Auffassung eines entstellten Teils seiner Tradition und seiner Vergangenheit erregt eine Art von Sehnsucht an, aus der sich ein Mechanismus der Veränderung ergibt. Das ist der Effekt der *la scrittura della catastrofe*. Sie bricht aus dem System aus, um einen Prozess zu erlauben.

I believe I found this aspect in Dante's *Inferno*, where there is a sense of attachment to life and a nostalgia of the beloved ones. When Dante talks to the dead he always talks about

²⁹ Laera, M.: *Comedy, Tragedy and „Universal Structures“*, S.4.

³⁰ „geseufz' und Weinen hier und dumpfes Heulen/ ertönten durch den sternenlosen Luftkreis,/so daß im Anfang drob ich weinen mußte.“ in: Dante, A.: *La Divina Commedia, Inferno, Canto III*, vv. 22-24.

³¹ „[...] zu der wir/ heraus dann tretend, wiedersahn die Sterne.“ in: Dante, A.: *La Divina Commedia, Inferno Canto XXIV*, v. 139.

their past life, highlighting their hunger for life which is so human³².

Der Tod hat im Theaterstück eine schöpferische Kraft. Er wird als eine Phase eines Vorgangs, nicht als deren Ende, betrachtet. Castellucci inszeniert ihn akustisch und visuell. Wenn der wiederkehrende Selbstmord Warhols dem Zuschauer parodistisch erscheint, verleiht die Musik Scott Gibbons dem Tod seine Heiligkeit zurück. Die Geräusche des menschlichen Körpers während der Autopsie, der Gebeine und des Blutes werden musikalisch unterlegt, womit „there is nothing macabre here, when the sound of a dead body is rendered music“³³. Die Musik ist hier als *continuum* zu verstehen, als eine strukturelle Strategie, die das Werden verkörpert und es in Szene setzt.

4.2. Purgatorio

Im *Purgatorio* wird der theatralische Aspekt wieder aufgenommen. Im zweiten Jenseitsreich wird eine ganz normale bürgerliche Familie gezeigt. Der Vater, ein motorisch behinderter Schauspieler, zieht einen Cowboy Hut an und fragt das Kind, ob es noch mal mit ihm spielen möchte. Die sexuellen Bezüge sind deutlich zu spüren. Vater und Kind verlassen daraufhin die Bühne. Der Untertitel lautet „LA MUSICA“. Man kann nur Schreie und Geräusche hören. Der Zuschauer kann nichts sehen, aber er kann sich gut vorstellen, was es hinter dem Vorhang passiert. Nach dem Missbrauch tritt der Vater auf die Bühne und setzt sich neben das Klavier. Das Kind vergibt dem Vater.

Das Stück problematisiert die Darstellung der Gewalt und die Beziehung zwischen Kreator und Kreatur, mit Parallelen auf die griechische Tragödie und auf die Episode Isaacs in der Bibel. Der *Purgatorio* ist der narrativere Akt des ganzen Stücks, trotzdem gibt es noch keine homogene Form. Die Ausführung erinnert an einen kinographischen Stil. Visuelle und akustische Ebene widersprechen sich. Die Untertitel, die die Aktionen auf der Bühne beschreiben, lassen die zeitlichen Ebenen und die Beziehung zwischen Wort und Geste nicht stimmig erscheinen. Im Hintergrund werden Blumen projiziert, die eine träumerische Atmosphäre hervorrufen. Gleichzeitig wird Grave Musik extradiegetisch gespielt. Die drei Protagonisten haben keinen Namen, entweder werden sie als Vater, Mutter und Kind oder als Stern 1, Stern 2, Stern 3 genannt.

³² Laera, M.: *Comedy, Tragedy and „Universal Structures“*, S.7.

³³ Laera, Margherita: *Comedy, Tragedy and „Universal Structures“*, S.9.

In dem zweiten Reich konfrontiert sich Castellucci mit der Frage: Was kann im Theater gezeigt werden und was nicht? Die Antwort liegt in der Abneigung, Gewalt visuell zu zeigen. Durch diese Technik steigert sich das Potenzial der Aufführung. „Per Castellucci il teatro (o meglio la crudeltà del teatro) non é solo quello che accade in scena, ma quello che può accadere nella mente degli spettatori“³⁴. Castellucci interessiert sich für was das Theater, bzw. jedes Mittel, das dem Theater gehören kann, evozieren kann. Dabei geht es ihm um das was Worte nicht ausdrücken können und um das was nur die schöpferische Kraft des menschlichen Geists schaffen kann.

Der *Purgatorio* endet ähnlich zum *Inferno* mit einem Totenthema und einem Ruf nach einer Neugeburt. Nachdem das Kind dem Vater vergeben hat, haben die beiden einen epileptischen Anfall. Die Überwindung der Grenzen bringt eine Krise der Materie mit sich. Außerdem wird deutlich, dass Castellucci sich nicht auf die bloße pathetische Qual, sondern auf die Effekte des gewaltigen Akts, konzentriert. Dies findet auf der Sphäre des Bruchs als Werden statt.

As terrible and irreversible as it may sound, the act is inscribed in the journey; it is not an abnormal event without the future; it is a link in a chain; it conceals its own revolution; it is inscribed in an organic logic where the bruised body conceals its own antibodies. The body suffers, but it changes and is reborn.³⁵

4.3. Paradiso

Die Schwierigkeit, das *Paradiso* aufzuführen, bzw. die Idee des Reichs der *beati* auszudrücken, überträgt sich bei Castellucci mit dem totalen Zerfall der Narration. Das *Paradiso* ist eine Installation. Es gibt keine Figur und keinen Gott auf der Bühne; es gibt nur den Blick des Zuschauers, der allein gelassen wird. Durch ein Bullauge ist ein Klavier in der *Église des Celestines* von Avignone zu sehen. Die Atmosphäre ist sehr beeindruckend und wird dank der Musik von Scott Gibbson unterstrichen. Es sind Klänge, wie Geräusche von fließendem Wasser und Stille zu hören. Die Musik ist *ineffabile*, ein Wort, das auf Italienisch nicht nur die Unmöglichkeit, etwas zu sagen, sondern auch die Unmöglichkeit, ein Konzept nachzuvollziehen, ausdrückt. Sie gehört zu einer Welt, die die Sinne nicht erfassen können. Auch bei Dante hat die Musik eine besondere Rolle im *Paradiso*. Sie war das Element, das die Seele und den Geist des

³⁴ Palmieri, D.: *La Divina Commedia della Società Raffaello Sanzio: un viaggio labirintico nell'Inferno della contemporaneità*, S. 170.

³⁵ Papalexiou, E.: *The Body as dramatic material in the theater of Romeo Castellucci*, <http://www.t-n-b.fr/en/prospere/european-review/fiche.php?id=49&edition=9&lang=1>.

Menschen hochheben lässt. Castellucci nimmt dieses Merkmal auf und „attraverso il predominio della musica nell'installazione riproduce l'astrazione e l'intellettualizzazione del viaggio dantesco nella sua ultima tappa“³⁶.

Ein weiteres wichtiges Merkmal ist die Abwesenheit des Menschen im *Paradiso*. Es ist ein Ort, der nicht der realen Welt angehört. Der Mensch bleibt ihr fern. Selbst der Schauspieler kann in diese Welt nicht eintreten. Die Reinheit des *Paradisos*, die Heiligkeit der *Église des Celestines*, die Schönheit des Klaviers, die *Inneffabilità* der Musik und die Inkonsistenz des dargestellten Bühnenbilds kann nur dem Traum und der Vorstellung angehören. Der Aufstieg in das *Paradiso* kann nicht physisch stattfinden. Die Materialität des Körpers ist von dieser Welt verbannt.

Die Reise in das Jenseits fängt im *Inferno* mit der gewaltigen Destruktion des Künstlerkörpers an. Die Gewalt ist „übertrieben“ gezeigt, so? dass sie keine Erlösung bringen kann. Im *Inferno* spielt nämlich die sinnliche Wahrnehmung noch eine wichtige Rolle. Im *Purgatorio* findet die Wahrnehmung auf einer mentalen und persönlichen Ebene statt, wobei noch keine Erlösung erreicht wird. Am Ende der Reise wird eine überzogene Realität erreicht. Diese steht im Konflikt mit dem hier und jetzt des Zuschauers. Die *scrittura della catastrofe* und der Bildbegriff als Teilung, als *separazione, zona d'ombra*³⁷ eskalieren in einer neuen theatralischen Sprache und Kommunikationsart, die die Perspektive des Zuschauers direkt beeinflusst.

There is a dramaturgy of the spectator's position, which changes as the three productions unfold. The role of the audience is aesthetic, political and I may also say spiritual. Though this word is a dangerous one. The reader begins from the weight and gravity of inferno, and arrives to disincarnate the experience in Paradiso. Because summarize Dante's journey as a progressive journey of view points –on history, on people, on here.³⁸

Indem Castellucci experimentiert, untersucht er die Etymologie des Wortes und die Geschichte des Bildes. Jeder Aspekt hat eine archetypische Form, die sich im Laufe der Jahrzehnte verändert hat. Folglich bezieht sich die Textarbeit auf eine Art des Zitierens und Überlieferens. Exemplarisch ist das Besucherbild im *Paradiso*, welcher durch die Verbindung eines schwarzen Lochs von einem hellen Raum in einem dunklen Raum tritt. Dabei fließt Wasser um ihn herum. Dieses Bild zitiert Castellucci von einem Abschnitt in

³⁶ Palmieri, D.: *La Divina Commedia della Societas Raffaello Sanzio: un viaggio labirintico nell'Inferno della contemporaneità*, S. 170.

³⁷ Interview auf der Biennale in Venezia <https://www.youtube.com/watch?v=gs6f5ytFT10>, min. 23.49.

³⁸ Laera, Margherita: *Comedy, Tragedy and „Universal Structures“*, S.11.

The Nigger of the Narcissus von Joseph Conrad, der es seinerseits von einem Bild von Francis Bacon kopiert hat³⁹. Jedes Werk reflektiert ein anderes in einer permanenten Kette von Resonanzen, Anklängen und Frequenzen.

If the musical composition is naturally based on the phenomenon of frequencies, in the theatrical composition of Castellucci, a similar principle is applied to images. His theatrical work is built in line with the assumption of the 'third image', a concept that involves the spectator, as a developing agent of the show, as a maker of images, by himself or for himself.⁴⁰

5. Schluss

The pleasure of watching in the theatre of Romeo Castellucci does not rely on a mundane view of nudity or violence, but stems from our ability to create as spectators our own object of viewing. The elements that compose the performance are [...] interweaved, opposed and contradicted with each other in order to create an unexpected event, random and accidental. For that reason the creative work of Romeo Castellucci is truly fertile and liberating, it is an intense visual experience imprinted on the senses and the brain of the spectator.⁴¹

La Divina Commedia Castelluccis führt eine Tragödie der Fragilität des Körpers auf, die die literarische Tradition aufnimmt, um ihre ursprüngliche Form zu erneuen. In der Neudichtung gibt es keine Rolle für Sprache als Kommunikationsmittel mehr, sie basiert auf Gesten, Klänge und Bewegungen. Die Bedeutung der Sprache verschwindet dabei nicht. In der Bearbeitung wird die etymologische Bedeutung des Theaters, d.h. das Sehen⁴², reflektiert. Diese Reflexion spiegelt sich in der Theatralität des Werks wieder. Castellucci hält *La Divina Commedia* für die perfekte visuelle Maschine, die die Dialektik des Sehens und des gesehen Werdens ausdrückt⁴³.

In dieser konstanten Spaltung generiert sich eine Aufführung, die auf Kontrasten, Dekonstruktionen und Fragmenten gründet. Im *Inferno* wendet der Regisseur sich an den Zuschauer oder Andy Warhol nimmt Fotos von dem Publikum auf? oder der Besucher im *Paradiso* kommt aus einem schwarzen Loch heraus, das wie ein Auge aussehen kann. Die vierte Wand wird folglich gebrochen. „It's all about the geometry of the gaze. Looking at someone who is looking at something creates the effect of looking at your own back“⁴⁴. Die moralische und spirituelle Reise Dantes, der in das Jenseits für die

³⁹ Papalexiou, E.: *The Dramaturgies of the Gaze*, S.58

⁴⁰ Ivi, S.58.

⁴¹ Papalexiou, E.: *The Dramaturgies of the Gaze*, S.64.

⁴² Das Wort Theater kommt von dem griechischen Verb *théaomai* her, d.h. sehen; in Ders.: Palmieri, D.: *La Divina Commedia della Societas Raffaello Sanzio: un viaggio labirintico nell'Inferno della contemporaneità*, S. 172.

⁴³ Ivi, S.172-173.

⁴⁴ Castellucci, R.: *The Theater of Societas Raffaello Sanzio*, S. 224.

Erlösung der ganzen Menschheit untergeht, verwandelt sich in einer Reise der Suche nach der Darstellung des Blicks des Menschen. Castellucci steigt in die Tragödie der Modernität hinunter und lässt ein Gefühl von Katastrophe auftauchen, die in der Intimität des Individuums stattfindet.

Because the Divine Comedy is a desert that's made up of a completely filled space, it's a completely saturated space, saturated with imagination. The saturation necessarily becomes a sort of field in which everything is possible. [...] But the desert isn't a free space; it's not a space of freedom. On the contrary, the desert is a space that makes a lot of demands on you. I don't believe at all in freedom in art, or freedom of creation, Because it's in the limit that you can be heretical.⁴⁵

Aus dieser „freien Wüste der Vorstellung“ stammt die Dramaturgie der *Societas*, die „an economy of figures and time, and of rhythm“⁴⁶ ist, weil sie mit Formen⁴⁷ arbeitet. Wo es Formen gibt, gibt es auch Rhythmus: „because all forms return“⁴⁸. Es geht um die im Geschichtsverlauf wiederkehrenden Formen. Aus diesem Grund arbeitet Castellucci mit Resonanzen, die in einem musikalischen Sinn zu verorten sind. Er sucht Parallelen zwischen den Formen, die er durch das Theater manifestieren möchte. Das Theater ist ein Katalysator, das mit Materie arbeitet, um den Zuschauer zu berühren.

The aesthetic cannot be understood through a determination of content (beauty, truth, sentiments, anthropomorphizing mirroring, etc.) but solely – as the theatre of the real shows – by 'treading the borderline', by permanently switching, not between form and content, but between 'real' contiguity (connection with reality) and 'staged' construct. It is in this concerned with developing a perception that undergoes – at its own risk- the 'come and go' between the perception of structure and of the sensorial real.⁴⁹

Die Beziehung mit den Strukturen steht auf der Basis der theatralischen Dichtung der *Societas*. Die Dramaturgie Castelluccis ist kontrastiv und sinnlich, um die Tradition, das Wort, das Bild, zu brechen. Jedes Element hat nach Castellucci etwas körperliches, deswegen kann alles dekonstruiert und anschließend wieder zusammen gesetzt werden. Er sucht den richtigen Akkord, um eine Melodie zu schaffen. Jede Szene ist mit der anderen nach dem Modell der *la scrittura della catastrofe* verbunden. „It's a bit like in

⁴⁵ Castellucci, R.: *On Literality ad Limits: Romeo Castellucci of Societas Raffaello Sanzio in Conversation with Nicholas Ridout*, S.99-100.

⁴⁶ Castellucci, R.: *The Theater of Societas Raffaello Sanzio*, S. 213

⁴⁷ Die Form ist nach Castellucci etwas grundlegendes, das vor dem Menschen geboren ist. Es ist etwas, das man mit einem Tier teilen kann, in Ders.: Castellucci, R.: *The Theater of Societas Raffaello Sanzio*, S. 213.

⁴⁸ *ivi*, S.214.

⁴⁹ Lehmann, H.: *Postdramatic Theater*, S.103.

music when you pass from one note to another by means of another note, the half-tones; in that moment, there is the montage in music“⁵⁰.

La *Divina Commedia* ist Castellucci wichtig wegen ihrer Selbstreferenzialität und ihrer innerlichen Musikalität. Sie ist ein Beispiel der Weltliteratur, weil sie ein *continuum* enthält, das sie mit allen archetypischen Formen verbindet. Die Reise in das Jenseits ist ein Vorgang des Werdens; jede Etappe führt zu einem neuen Raum; die Zeit wird subjektiv; der Körper bewegt sich horizontal während der Geist sich vertikal bewegt. Die Sprache passt sich dem Gesang an. Alles folgt der perfekten Struktur eines Universums, der zu breit ist, damit der Mensch ihn voll nachvollziehen kann. Dies ist die Tragödie des Menschen.

[...] Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante
Qui veggion l'alte creature l'orma
de l'eterno valore, il qual è fine
al quale è fatta la toccata norma.
Nell'ordine ch'io dico sono accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro ve men vicine.⁵¹

Castellucci sucht Schwingungen zwischen den archetypischen Strukturen der Musik, des Theaters und der visuellen Kunst und gibt sie zu ihren originalen Formen (Klang, Gestik und Blick) wieder zurück. In dieser neuen Trinität schafft Castellucci eine neue universelle Ordnung, in der die Bühnenwelt und die Realität sich permanent abwechseln und eine paradoxe fragmentierte Auffassung der Modernität auftaucht.

The strange thing is that it's a question of fighting against freedom, in a certain sense, but within this fight against freedom anything can happen. So it's about finding a resonance, almost in a musical sense, between two structures, without there being an apparent conflict. I think the structure, the invisible skeleton of form, which holds it together, is what actually touches the spectator. A structure by definition is something in which one abandons one's self. Structure is a guarantee. One can rest in it. These are the structures that we find in language, and they are those that give us the certainty of belonging to a human community.⁵²

⁵⁰ Castellucci, R.: *The Theater of Societas Raffaello Sanzio*, S. 215.

⁵¹ „Begann: <<die Dinge samt und sonders stehen/In Ordnung unter sich, und eben sie ist/ Die Form, durch die das Weltall Gott wird ähnlich./ Hier sehen die erhabenen Geschöpfe/ Die Spur der ew'gen Kraft, die da das Ziel ist,/ Zu dem bestimmt ist die berührte Regel./ Der Ordnung zugeneigt, die ich erwähnet./ Sind die Naturen alle, durch verschiedenes/ Geschick dem Urquell näher bald, bald fernen.“, in: Dante, A.: *La Divina Commedia, Paradiso I*, vv. 103-111.

⁵² Castellucci, R.: *On Literality ad Limits: Romeo Castellucci of Societas Raffaello Sanzio in Conversation with Nicholas Ridout*, S. 104.

Bibliographie

Artaud, Antonin: „Il teatro della crudeltà“, in *Il teatro e il suo doppio*, Torino Einaudi, 1968.

Castellucci, Claudia; Castellucci, Romeo; Guidi, Chiara; Kelleher, Joe; Ridout, Nicholas: *The Theater of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge London & New York, 2007.

Castellucci, Romeo; Falk Richter, Andrea Porcheddu: *Incontro con Romeo Castellucci/Falk Richter, 4 Agosto 2015, 43ima Biennale di Venezia*, in <https://www.youtube.com/watch?v=gs6f5ytFTI0>

Chinzari, Sara; Ruffini, Paolo: *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma Castelvechi, 2000.

Dante, Alighieri: *La Divina Commedia*, hg. v. Francesco de Santis, Santarcangelo di Romagna, RL Gruppo Editoriale, 2009.

Dante, Alighieri: *Die Göttliche Komödie, aus dem Italienischen von Philalethes (König Johann von Sachsen)*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2011.

Laera, Margherita: *Comedy, Tragedy and „Universal Structures“: Societas Raffaello Sanzio's Inferno, Purgatorio and Paradiso*, *Theatre Forum*, 36, S. 3-15, in: https://www.academia.edu/357573/Comedy_Tragedy_and_Universal_Structures_Soc%C3%A4Detas_Raffaello_Sanzio_s_Inferno_Purgatorio_Paradiso

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theater*, London and New York, Routledge, 2006.

Manno, Francesca: *Il bambino artodiano nel teatro die Raffaello Sanzio*, Università del Salento, S. 132-140, 2004.

Radosavljevic, Duška: *Theater Making, Interplay between Text and Performance in the 21th Century*, Palgrave Mcmillan London, 2014.

Read, Alan: „Romeo Castellucci: the director on his earth“, in *Contemporary European Theater directors*, Oxon, Routledge, S. 249-262, 2010.

Palmieri, Daniela: *La Divina Commedia della Societas Raffaello Sanzio: un viaggio labirintico nell'Inferno della contemporaneità*, Universitat Autònoma de Barcelona, S.157-176, 2014.

Papalexiou, Eleni: „The Dramaturgies of the Gaze: Strategies of Vision and Optical revelations in the Theater of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio“, in *Theatre as Voyeurism, The pleasure of watching*, hg. v. George Rodosthenous, Palgrave Macmillan, 2014.

Papalexiou, Elena.: *The Body as dramatic material in the theater of Romeo Castellucci*, Prospero European Review 2011, in <http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=49&edition=9&lang=1> .

Ponte di Pino: *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>

Ridout, Nicholas: „On Litearlity and Limits: Romeo Castellucci of Socistas Raffaello Sanzio in Conversation with Nicholas Ridout“, in *Theater and adaptation. Return, Rewrite, Repeat*, hg, v. Margherita Laera, Bloomsbury, London New York, 2014

Valentini, Valentina; Marranca, Bonnie: *L'universale: il più semplice posto possibile*, Biblioteca teatrale, N°72/74, S. 243, hg. V. Bulzoni, 2005.

Valentini, Valentina: *La catastrofe senza qualità. I miti tragici del teatro del XX secolo*, Biblioteca teatrale, 75-76, S. 145-171, 2006.

Valentini, Valentina: *Mondi, Corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2006.

Vescovo, Paolo: *Dante nel teatro del 900*, Lectura Dantis Scaligera, S. 33-56, 2007.

Witts, Noel, Huxley, Michael: *The Twentieth- Century Perfomance reader*, Routledge London, 1996.

Zavros, Demetris: „Composing Theater on a Diagonal: Metaxi Alogon a Music-Centric Performance“, in *Composed Theater, aesthtics, practices, processes*, hg. v. Matthias Rebstock u. David Roesner, Bristol Intellect, 2012, S. 201-220.