

La *Divina Commedia* della Societas Raffaello Sanzio

Antonio Audino

antonio.audino@rai.it



La complessa creazione realizzata da Romeo Castellucci al Festival di Avignone tra il 5 e il 26 luglio del 2008 e dedicata alla *Divina Commedia* di Dante rappresenta uno dei momenti più significativi nella vasta produzione di questo artista, e sicuramente è il lavoro che darà al suo autore una definitiva consacrazione internazionale come uno dei vertici assoluti di un modo di pensare e di realizzare il teatro in maniera del tutto originale, con una ben precisa idea e una ben chiara filosofia dell'agire scenico.

Va detto subito, però, che non è semplice riportare in maniera dettagliata o esaustiva sia questa trilogia avignonese, sia le altre operazioni di questo regista, essendo impossibile ingabbiare l'esito scenico delle sue produzioni in un racconto o in un'analisi critica, messi in guardia come siamo, dallo stesso artista, sulla possibilità di una disamina di qualunque tipo, e soprattutto dovendo evitare (sempre su sua indicazione) di interpretare quanto accade in scena, di cercare significati espliciti in immagini, movenze, situazioni, suoni, come se questi fossero segnali criptici da decodificare, come se si trattasse di formulazioni ermetiche da sbrogliare, nel tentativo di individuare una possibile ermeneutica atta a svelare il significato profondo di quanto appare davanti ai nostri occhi. Nel caso dell'operazione dedicata al poema dantesco si può però provare ad individuare, in qualche modo, il rapporto che Castellucci stabilisce con i testi presi in considerazione, ed è il quaderno di sala composto da Piersandra Di Matteo, *dramaturg* e assistente del regista, a chiarire immediatamente: "Nessun momento della visione allude alla lunga industria dell'erudizione nata intorno al capolavoro, sostanza di cui ci si è profondamente nutriti. Come all'inizio di un viaggio sull'ignoto, ci si allontana dall'oggetto amato per entrare in uno spazio alieno osservabile, nel medesimo momento, con microscopio e telescopio" (Di Matteo, 2008).

Un elemento che entra immediatamente a far parte del percorso creativo relativo all'*Inferno* riguarda proprio il luogo in cui nasce il lavoro sulla prima cantica, giacché si tratta di un edificio coevo alla stesura della stessa. Il Palazzo dei Papi della cittadina francese viene iniziato, infatti, nel 1335 e l'opera

dantesca viene conclusa nel 1321. Clemente V, primo papa francese, vissuto in quell'imponente fabbricato, viene situato da Dante proprio nell'inferno, e il poeta ne fa profetizzare la dannazione per simonia ad un altro pontefice, Niccolò II, posto anch'egli in quel girone di dannazione dove giace chi ha fatto commercio di cose sacre. Già questo è un elemento storico ben chiaro a Romeo Castellucci, secondo il quale ogni forma d'arte esprime sempre un pensiero. Dunque in quella parete di mattoni e in quelle finestre poste in maniera asimmetrica o nella grande trifora gotica c'è qualcosa che è già in relazione con la scrittura dantesca, e non si tratta soltanto di un generico spirito del tempo. Quel palazzo è stato la sede della cattività avignonese, sa di chiesa e di eresia, di religione e di politica, tutti temi presenti nell'analisi storica civile e religiosa compiuta da Dante attraverso il suo poema.

È noto che, sin dalla prima edizione della prestigiosa rassegna francese, qualunque artista venga invitato a misurarsi con quello spazio debba sottostare alla proibizione di montare scenografie. Questa regola, per il regista italiano, non rappresenta un'imposizione o, comunque, non costituisce un limite, ma viene avvertita come un'opportunità, essendo per lui quella dimensione un elemento vitale, già carica di tracce, già pronta per essere messa in gioco, per entrare a far parte in maniera viva e presente dell'intera costruzione scenica. Per questo, nella prima parte dello spettacolo, un acrobata si inerpica a mani nude su quella facciata, come a leggerne con le dita e con il suo intero corpo la fisionomia, facendoci percepire i tratti rugosi dei mattoni, le linee levigate degli stipiti e delle fioriture gotiche, accompagnando così il nostro sguardo su per la ripida superficie, fino quasi a scomparire in alto, ma in questo modo dando una chiara idea di quanto quel perimetro sia un luogo significativo, con il quale stabilire da subito un rapporto tangibile. Scrive lo stesso Castellucci in presentazione dello spettacolo: "Noi vogliamo immaginare una successione di eventi, un'occupazione dello spazio che sarà capace di incontrare questa architettura non come scenografia ma come *resto*, come un passato che reclama di essere ripreso e resuscitato".¹ E con il termine "resuscitato" Castellucci vuole indicare un procedimento teso a "suscitare di nuovo", a dare un nuovo alito di vita appunto a quelle pietre, attribuendo loro una funzione determinante all'interno del pensiero dal quale scaturisce la sua creazione. Un altro elemento rende allo stesso tempo concreto e fortemente indicativo l'impegno di cui l'artista si è fatto carico accettando questo ambizioso progetto. Castellucci assume su di sé tutta la responsabilità di questo compito, entrando direttamente in scena, presentandosi con nome e cognome davanti agli spettatori all'inizio dello spettacolo dedicato alla prima cantica, dichiarando davanti al pubblico "Je m'appelle Romeo Castellucci". Poi, indossata una tuta imbottita,

1. Si veda il programma nel sito del Festival D'Avignon: <https://festival-avignon.com/fr/edition-2008/programmation/inferno-24609>

si lascia assalire da alcuni cani rabbiosi che cominciano a mordere con ferocia il regista protetto dal suo involucro. Castellucci in questo modo si pone rispetto alla sua ideazione e alla sua elaborazione, per sua esplicita ammissione, in un atteggiamento simile a quello di Dante riguardo alla *Commedia*. Il suo vuole essere un racconto nel quale lui stesso, così come aveva fatto il Poeta, entra direttamente con il suo essere, con la sua figura, con il suo corpo. Lo spettacolo, così come era stato per la scrittura dantesca, diventa esperienza fisica, è l'occasione per attraversare quel confine sottile che in genere separa il creatore di un'opera dal mondo da lui stesso inventato e del quale non fa parte. Dichiarò Castellucci "Per la prima volta nella storia dell'Occidente, un artista è capace di inventare un universo immaginario a partire dalla sua stessa vita. Dante crea questa struttura molto moderna che è quella dell'immaginazione. Egli espande dunque il potere dell'artista salvaguardandone il suo lato fragile, impotente, perduto nell'immensità del mondo, e sotto l'autorità di Dio. Dante è allo stesso tempo impotente e sopraffatto".² Così come aveva deciso di fare Dante, quindi, Castellucci si mette in gioco in prima persona, sapendo di accettare così un altissimo margine di rischio, proprio perchè è la sua presenza corporale ad essere inserita nel suo stesso universo immaginativo, e questo dà luogo ad una partecipazione tutta particolare dell'artista al mondo da lui generato. E il rischio implica il pericolo, il pericolo suscita la paura: per questo il regista si sottopone all'aggressione di quei cani violenti e famelici. E non è certo cosa da poco che questo accada davanti a noi, ovvero che questo porsi in una situazione in cui viene minacciata l'incolumità personale, avvenga davanti ad un pubblico, diventi appunto gesto artistico. Già da questi primi momenti si definisce anche in questa operazione l'idealità creativa dello stesso Castellucci, intenzionato a distruggere tutto l'armamentario ideologico della messa in scena, dei suoi ruoli, dei suoi oggetti, persino dei suoi scopi per come abbiamo inteso tutto questo fino ad oggi, anche nelle forme più estreme della ricerca teatrale. Ogni spettacolo è per lui una continua ridefinizione di tutti gli elementi abituali della creazione. Il regista, deciso a non voler svelare il senso profondo del gioco visivo da lui impostato, ci tiene però a chiarire i punti più rilevanti del suo pensiero, a partire da quella che lui definisce la "presa di coscienza dello sguardo", secondo la quale l'osservazione dello spettatore definisce uno spazio di responsabilità: "Guardare non è innocente, soprattutto oggi: è un'azione fortemente carica di un senso politico, poiché la nostra società non sa più guardare. Il potere politico passa sempre di più attraverso le immagini ma non attraverso lo sguardo, o allora è uno sguardo vuoto, senza attività, passivo, un puro sguardo di comunicazione. Il teatro gioca un ruolo importante per lottare contro questo, ed è un ruolo profondamente

2. Dichiarazioni ricavate da varie interviste di Romeo Castellucci in occasione del ciclo di spettacoli ad Avignone.

politico. Il teatro è certo divenuto molto minoritario, perché non rappresenta più niente: una piccolissima isola nell'oceano delle immagini. Ma è una delle isole in cui ciò resiste. Il palcoscenico è uno degli ultimi spazi contemporanei nel quale possiamo condividere questo sguardo di resistenza verso le immagini, verso la comunicazione, il potere, il liberalismo. Guardare è divenuto un atto politico, perché questo gesto collega tutte le solitudini in una comunità critica".³ Proprio questo pensiero rende unici e particolarmente potenti i lavori di Castellucci. Lo spettatore viene ingaggiato in una dimensione del tutto nuova di percezione e di partecipazione allo spettacolo, deve rinunciare alla sua passività, al suo essere termine ultimo di un oggetto artistico già perfettamente compiuto in sé, deve, appunto, mettere in gioco, anche lui, sé stesso, col suo corpo e con la sua mente, così come fa questo creatore, definendo dentro di sé il senso di quello che accade. Per questo non è facile essere spettatori (tantomeno osservatori professionali o critici) delle elaborazioni proposte da questo artista. Castellucci demanda ad ognuno di noi il compimento ultimo della sua elaborazione. Non esiste uno spettacolo a sé stante, non esiste soprattutto una formulazione scenica da decifrare per svelare le intenzioni dell'autore. Lo spettacolo deve fluire all'interno dello spettatore, della sua mente, dei tessuti cerebrali subcorticali (così afferma il regista), e divenire qualcos'altro persino rispetto alle intenzioni originarie di chi lo ha costruito. Così è anche per gli appuntamenti di questa trilogia dantesca. Rinunciamo quindi, come abbiamo già detto, ad un'esposizione dettagliata e ad un'analisi di quanto è accaduto in scena. Vale la pena, semmai, di riportare soltanto qualche spunto, con l'ovvia premessa che un possibile racconto non può e non vuole essere esaustivo né criticamente risolutivo. Si può senz'altro individuare, però, per quanto riguarda l'*Inferno*, una traccia relativa ad un'idea di comunità e di collettività. In scena appaiono molti uomini e molte donne di differenti età, con abiti comuni di oggi. Camminano, cadono, procedono smarriti su quel palcoscenico vuoto. Non c'è una relazione immediata tra di loro se non il fatto di ritrovarsi lì in quel momento. Ma tra loro prende lentamente forma una dimensione affettiva, si abbracciano, si accarezzano, si prendono per mano, e ad un certo punto sussurrano tutti insieme la frase "Je t'aime". Quello che si concretizza in scena è, quindi, "Una topologia dell'affezione" come leggiamo sul programma di sala, dove si specifica "Su tutte domina una figura centrale: la folla. Singolarità senza volto definiscono un'entità complessa che guarda ed è guardata. L'inferno è un grande ritratto della gente" (Di Matteo, 2008). C'è qualcosa di fortemente impressionante nell'idea che una singola persona si possa trovare a far parte, anche involontariamente, di un gruppo esteso di suoi simili. E forse uno dei momenti più inquietanti dello spettacolo

3. Dichiarazioni ricavate da varie interviste di Romeo Castellucci in occasione del ciclo di spettacoli ad Avignone.

è proprio quando un immenso telo bianco procede grazie alle stesse mani degli spettatori dalla ribalta alla sommità dell'immensa gradinata, occultando il cielo notturno e coprendo in pochi minuti l'intera platea della Corte d'Onore, contenente ben duemila spettatori. Il telo passava sulle nostre teste definendo uno spazio nuovo, più asfittico e costrittivo, ma di colpo ci faceva assumere la precisa consapevolezza di essere all'interno di una moltitudine, di trovarci accanto ad esseri sconosciuti, migliaia di sconosciuti, costretti, tutti noi, a vivere insieme quell'esperienza.

Di colpo la sensazione di appartenere ad una folla immobile appariva angosciosamente evidente. Una folla senza possibilità di reazione, obbligata a subire quella condizione imposta, non soltanto relativa a quel velario ma riguardante tutta la rappresentazione. Con la constatazione di non essere, ognuno di noi, nulla se non un numero di quella aggregazione umana, accomunati gli uni agli altri per qualche generica definizione (quella di spettatori?), certo per una nostra volontà, e, ancor di più, per una nostra responsabilità, come accadrebbe anche per una colpa. E l'inferno, ci rendiamo conto, proprio per come lo immagina Dante, è tutto questo, ritrovarsi ad essere moltitudine, per l'eternità, l'uno accanto all'altro, condividendo una pena con una radice comune del male, incarnata, però, in vite completamente diverse, senza alcuna possibilità di salvezza, con un'infinità di anime costrette in eterno a strisciare, a camminare l'una accanto all'altra, a subire una sofferenza tutta individuale e personale insieme a milioni di altri individui, gravati anch'essi dagli stessi delitti e dalla stessa condanna. Qualcosa di simile accadeva anche per quel limbo disposto in scena come un box di vetro all'interno del quale si vedevano dei bambini presi in un loro attonito mondo di giochi, con, in quel caso, una maggiore carica di inconsapevolezza da parte loro. L'inferno, dunque, non è un luogo di macerazione interiore individuale, di presa di coscienza del proprio errore, è un destino carcerario di pena senza fine e senza vie di fuga. L'inferno sono gli altri? Non c'è dubbio, e non è detto che il sopportare lo stesso strazio crei empatia, solidarietà, compassione, e senz'altro non predispona alla formazione di alcuna coscienza collettiva. E' uno stato subito passivamente da tutti, è un tempo assoluto e immutabile imposto da un volere superiore. E allora si trasforma in un isolamento nella propria dimensione tragica, con l'ulteriore gravità di doverla condividere con una folla di persone segnate da un destino simile. Nella ardita e complessa costruzione di questo Inferno castellucciano si susseguivano poi molte altre immagini. Ricorrente quella di uno o più palloni da basket con qualche azione di quel gioco, o quella di un pianoforte in fiamme, ad esempio, e, potente e oscura, si manifestava anche l'apparizione di Andy Warhol, uscito da un'automobile ammaccata e combusta come dopo un tragico incidente. Certo, si sarebbe tentati dall'elaborare mille congetture rispetto all'evocazione di questo protagonista dell'arte

contemporanea, proprio perché Andy Warhol potrebbe rappresentare una sorta di anello di congiunzione fra Dante e Castellucci nell'aver assunto anch'egli una posizione di assoluto coinvolgimento personale nella realizzazione della sua opera, seppur in modi diversi da quelli del poeta e del regista italiano. In Warhol c'è, di diverso, la volontà di manifestare sé stesso e la sua opera all'interno di una dimensione volutamente e decisamente pop, allontanandosi quindi dalle sfere sacrali di un'estetica idealizzata e sublime, ponendosi quindi tra i primi artefici di una creatività a stretto contatto con il mondo reale e i suoi segni, sia pure quelli più popolari e degradati dall'uso. Quindi Warhol è il primo a porsi in relazione con un universo collettivo di presenze quotidiane e comuni, tenendo ben presenti le tracce della comunicazione e dei consumi di queste, e l'individuazione di un segno o di un gesto artistico. Warhol è il primo, potremmo dire per semplificare, ad accettare l'inferno quotidiano della massificazione e della banalizzazione del vivere comune, decidendo di entrare direttamente in quella foresta immaginativa, rendendocene poi una qualche visione rielaborata e concettualizzata. Ma seguiamo anche in questo caso il suggerimento di Castellucci riguardo al non cedere alla tentazione di inerpicarci in ipotesi interpretative chiarificanti. Semmai ricorriamo ancora una volta alle sue stesse parole riprendendo il discorso sulle immagini, e sull'uso di queste nei nostri tempi, cosa che, indubbiamente, può collegare, per affinità o per distanza, Castellucci a Warhol. "Evidentemente non sono contro l'immagine, poiché il mio lavoro consiste nel far passare delle immagini che sono già in me, in ciascuno di noi, verso la scena del teatro. Mi vedo come una sorta di collettore d'immagini piuttosto che come un inventore di queste, le ricreo sul palcoscenico con i miei attrezzi, con i corpi e le sensazioni. Tutte queste immagini esistono già, si tratta di disporle in una certa forma di scrittura drammatica affinché lo spettatore, all'improvviso, le guardi".⁴ Riproponendo così una delle sue affermazioni più significative: "Lo spettatore non è un orizzonte ma, piuttosto, un destino", indicazione ripresa da uno scritto teorico di Claudia Castellucci, sorella del regista e cofondatrice della Societas Raffaello Sanzio, la compagnia con la quale il regista da sempre produce i suoi lavori. Afferma Claudia Castellucci "Lo spettatore è presente e precedente la creazione drammatica soltanto quando non abbia né un volto né un nome" specificando poi "La prospettiva si rovescia, perché è lo spettatore che mi pensa quando io creo. Egli pensa a me, creante, *quando*, sì, a lui manca qualcosa" (Castellucci C., 2001, 301).

Torniamo, però, ancora a leggere le considerazioni di Piersandra Di Matteo per cercare di dare qualche altro segno del senso dell'operazione complessiva: "L'inferno sfugge alla nostra comprensione, ma ci persuade della sua

4. Dichiarazioni ricavate da varie interviste di Romeo Castellucci in occasione del ciclo di spettacoli ad Avignone.

enigmatica pertinenza, del suo potenziale di senso, anche laddove il senso ci manchi per intendere. Il mondo infernale ci appare allora, come lo sfondo di un determinato tessuto esperienziale, intimamente temporalizzato, un mondo percorso da storie potenziali, tracce di eventi, eccedenze e resistenze del dato reale, configurate in tracciato visivo. Un tracciato che mostra un andamento drammatico fatto di vibrazioni e di scarti di intensità impaginati come a ricordarci che si è di fronte ad una rappresentazione fatta apposta per noi” (Di Matteo, 2008). E questo accade sia nell’opera dantesca che nella creazione di Castellucci.

La parte più controversa della creazione del regista italiano ispirata alla *Divina Commedia* è senza dubbio il *Purgatorio*, forse proprio perché in questo secondo spettacolo una gran parte di quanto accade assume la forma di una narrazione di taglio realistico. E questo per una ben precisa volontà dell’artista che ha elaborato questo secondo momento in una forma per lui inconsueta. “Il purgatorio” leggiamo sul libretto di sala “vive nell’intervallo espiatorio delle anime purganti colte di volta in volta nell’attesa febbrile di esibire un legame, ancora non disciolto, con il mondo dei vivi. Se il *Purgatorio* dantesco presenta legami inscindibili con la dimensione terrena, il secondo spettacolo della trilogia si colloca esattamente sul crinale di questa presunta specularità tra l’interregno oltremondano e la terra” (Di Matteo, 2008). Quello che vediamo è infatti l’interno di una casa borghese, piuttosto asettica e razionale con arredi curati, un *living room* con una cucina nella quale una madre prepara la cena per sé e per il figlio, il quale, entrando dirà di aver male alla testa. Poi il bambino si ritroverà nella sua stanza dei giochi a guardare dei cartoni animati su un piccolo televisore portatile. Nella scena successiva un enorme Mazinga entrerà nella casa e il bambino lo osserverà con una torcia elettrica. Il punto nodale è però il ritorno a casa del padre, stanco dopo un lungo viaggio di affari. L’uomo parla con la moglie, chiede di un suo cappello da *cow boy* e la donna scoppia a piangere. Apparirà poi il bambino e il padre accompagnerà il piccolo al piano di sopra in una stanza. Si sentiranno voci e grida che fanno pensare a uno stupro del figlio, sentiremo il bambino continuare a implorare il padre di fermarsi, mentre il genitore gli indirizza frasi come “apri la bocca” o imprecazioni come “Puttana”. Poi padre e figlio scenderanno, con gli abiti scomposti e laceri, l’adulto suonerà il piano e il figlio si avvicinerà a lui con una sorta di vaga tenerezza. Essendo, come dicevamo, la prima volta in cui Castellucci costruisce un’azione in termini realistici gli interrogativi si moltiplicano, e inoltre, trattando la scena di una delle violenze più aberranti che possano accadere, si rimane attoniti, stupefatti, profondamente turbati. E, certo, appare difficile ricavare da quella scena un qualche pensiero relativo alla seconda cantica dantesca, seppur in termini generici, allusivi, metaforici, anche se evidentemente qualcosa ci fa pensare che quello a cui assistiamo

possa alludere alla possibilità di perdono da parte di chi ha subito una violenza nei confronti del suo carnefice. Lo stesso Castellucci chiariva in un'intervista televisiva una possibile interpretazione in tal senso di quella scena.⁵ Quel padre potrebbe indicare un dio con la precisa volontà di dare la vita ad una creatura da lui generata, ma dare la vita, secondo il regista, è sempre un atto di violenza, un'imposizione dalla quale deriva la nascita di un essere che non ha chiesto di venire al mondo. Il padre grida al figlio di aprire la bocca, e questo potrebbe quindi indicare il desiderio di insufflargli un alito vitale, cosa che avviene, appunto, con un'imposizione, con un gesto non richiesto da quell'essere. Forse è questo uno dei momenti più criptici e più difficili da affrontare della produzione castellucciana, e certamente, se questa è l'intenzione dell'artista e se da qui si genera il processo compositivo, vero è che lo spettatore non riesce ad avvicinarsi in alcun modo a questo senso così profondo e così occulto. Seguono poi altre scene. In una di queste il bambino si avvicina nel buio a un grande cerchio attraverso il quale si vedono mostruose e gigantesche piante colorate, e tra queste avanza ad un certo punto lo stesso padre, riconoscibile per quel cappello da *cow boy*. Ma anche qui risulta difficile ricavare da quanto accade una qualche suggestione che si trasformi in pensiero. C'è da considerare, però, che anche questo smarrimento dello spettatore rientra in qualche modo nel disegno di Castellucci. Tornando ad aprire il programma di sala leggiamo che "il realismo della scena, pian piano, assume risonanze psico-oniriche. Lo spettatore è impossibilitato ad orientarsi. In lui si insinua il dubbio circa l'attendibilità del proprio aver visto" (Di Matteo, 2008). Nel quarto quadro, poi, siamo all'interno della stessa casa dell'inizio dello spettacolo, e ritroviamo il padre ormai invecchiato insieme al figlio adulto. L'anziano genitore è preso da violente convulsioni che lo fanno agitare sul pavimento, e l'altro interviene a salvarlo. Un gesto di pietà del figlio, ma sarà poi proprio lui, successivamente, a contorcersi in convulsioni simili a quelle del padre. Fino all'ingresso di una grande ruota metallica al centro della scena. Anche in questo caso vale la pena di riferire cosa ha affermato il regista. La sua ipotesi rovescia completamente l'idea su cui si regge il purgatorio, quella di una nostra preghiera attraverso la quale chiediamo il perdono e di un nostro percorso di espiazione per essere nuovamente graditi al nostro creatore. Siamo noi, invece, secondo la riflessione del regista, a dover perdonare il nostro genitore per quella violenza attraverso la quale ci ha messo al mondo, o meglio ci ha messo nel mondo, facendo sì che ci ritroviamo continuamente a contatto col peccato e con la nostra debolezza. Siamo noi a dover trovare la forza per compiere un gesto di pietà nei confronti di chi ha generato tutta la nostra sofferenza terrena.

5. Dichiarazioni ricavate da varie interviste di Romeo Castellucci in occasione del ciclo di spettacoli ad Avignone.

Il *Paradiso* dantesco per Castellucci si riassume in un'azione di pochi minuti. Un momento di una potenza espressiva assoluta. Perché la visione di Dio avuta da Dante è appunto una percezione istantanea, e in quel momento si condensa tutto il senso del lungo viaggio nell'aldilà del poeta fiorentino, quello dell'artista romagnolo rispetto al suo percorso immaginativo, nonché quello del nostro itinerario attraverso i tre episodi avignonesi. Il rapporto non può che essere singolare in questo caso, se l'inferno e il purgatorio sono per Dante condizioni personali condivise con una moltitudine, la visione di Dio, invece, non può non essere un'esperienza individuale, la traiettoria dello sguardo dev'essere unica, senza condivisione né partecipazione da parte di nessun altro. La disposizione dell'Altissimo a farsi riconoscere non può non consistere in un atto di infinito amore donato ad ogni soggetto specifico, quindi ad ognuno di noi, in considerazione del nostro essere, del nostro operato, del nostro personale rapporto con la fede. Castellucci decide allora, per il terzo momento della trilogia, di costruire la sua azione in modo che possa essere fruita soltanto da uno spettatore alla volta. Si arrivava, quindi, all'ingresso in una chiesa gotica, e poi si entrava da soli, fermandosi nel vestibolo ancor prima di poter accedere alla navata. Qui tutta la vista era occlusa da una parete di pannelli neri, nei quali restava aperto un vasto foro circolare attraverso il quale si poteva guardare per pochi minuti all'interno dell'edificio sacro.

Va tenuto conto che la stessa istallazione ha subito alcune varianti nel corso dei giorni avignonesi. La versione da me osservata lasciava vedere soltanto l'abside dell'edificio completamente vuota e il pavimento allagato d'acqua. Prendeva forma, così, una superficie specchiante, e in questa si rovesciavano le linee a sesto acuto, raddoppiandosi e mostrando così una grande ogiva, come la mandorla di certe pitture antiche nelle quali si mostra il Creatore, o come una immensa vagina. Per un incanto (previsto o no?) in una giornata di nuvole che si rincorrevano nel cielo della cittadina, ci fu un improvviso squarcio di sole, la luce entrò dalle due finestre ai lati dell'abside, divisa in due nitidi raggi, e questi andavano a toccarsi e ad unirsi seguendo una traiettoria obliqua sul pavimento. Il rispecchiamento nell'acqua dava luogo, a quel punto, ad una croce luminosa folgorante, durata appena qualche secondo. L'istallazione subì poi, nei giorni successivi una modifica, e al centro dell'abside fu posto il pianoforte combusto, lo stesso che aveva preso fuoco in uno dei passaggi dell'*Inferno*. E anche in questo caso l'istinto ermeneutico è costretto a tacere. Perché questa visione non può non essere assoluta e deve restare conchiusa per sempre nell'esperienza di chi l'ha vissuta. "Alla condizione di radicale saturazione luminosa a cui è soggetto l'occhio mobile del contemplante" leggiamo sul programma di sala "non corrisponde forse una definitiva interdizione della visione e del verbo? Non si verifica una cessazione del racconto per inadegua-

mento memoriale del testimone? Non si genera una paralisi dello sguardo in Dio, per lasciare posto alla sua trionfante glorificazione?” (Di Matteo, 2008).

E così si chiude anche il percorso circolare dell'avventura dantesca, quello della nostra esperienza di partecipanti all'evento creativo e soprattutto quello dell'artefice di questo complesso universo di segni. “Il paradiso” Conclude Piersandra di Matteo “ci mette di fronte allo sguardo impossibile della Cosa e quindi alla visione irraccontabile di ciò che sta al di là della parete del simbolico, su un bordo catastrofico. Si ha un cambiamento repentino che comporta l'annichilimento di tutte le posizioni soggettive possibili. Messa fuoriluogo dell'artista?” (Di Matteo, 2008).

BIBLIOGRAFIA E VIDEOGRAFIA

- Castellucci C. (2001). Gli spettatori sono un destino, non un orizzonte. In Castellucci R. et al. (Edd.). *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Milano: Ubulibri.
- Castellucci R. et al. (Edd.) (2001). *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Milano: Ubulibri.
- Castellucci R. & Societas Raffaello Sanzio (2003). *Epitaph*. Milano: Ubulibri.
- Castellucci R. (2007). *Tragedia endogonia*. Regia di R. Castellucci. Video di C. Carloni e S. Franceschini. Roma: Rarovideo.
- Di Matteo, P. (2008). Inferno, Purgatorio, Paradiso. Di fronte al capolavoro. In: *Programma di sala degli spettacoli Inferno, Purgatorio e Paradiso* (Festival di Avignone).
- Di Matteo, P. (Ed.) (2015). *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*. Napoli: Cronopio.
- Papa, V. (Ed.) (2021). *Attore, il nome non è esatto. Il teatro di Romeo Castellucci nelle foto di Luca Dal Pia*. Napoli: Cronopio.