

Quasi una catabasi. *La Divina Commedia* nella danza degli ultimi 200 anni¹ Parte II

Roberto Fratini

Institut del Teatre

serafide@yahoo.it



Riassunto

Il saggio ripercorre due secoli di adattamenti coreografici della *Divina Commedia* (nell'ambito della danza classica, moderna e contemporanea), mettendoli in rapporto con la storia generale del ruolo di Dante nell'immaginario culturale d'Occidente, e sussumendone l'ipotesi di un uso generale di Dante come sintomo o catalizzatore di inquietudini epocali, paradossi formali e "vizi" poetici della danza degli ultimi duecento anni.

Parole chiave: Dante; *Commedia*; danza; balletto; coreografia.

Abstract

The essay retraces two centuries of choreographic adaptations of the *Divine Comedy* (in the sphere of classical, modern and contemporary dance), putting them in relation with the general history of Dante's role in the cultural imaginary of the West, and subsuming the hypothesis of a general use of Dante as a symptom or catalyst of contemporary concerns, formal paradoxes and poetic "vices" of the dance of the last two hundred years.

Keywords: Dante; *Comedy*; Dance; Ballet; Choreography.

1. Questo articolo nasce nell'ambito del progetto di ricerca «Heterotopías coréuticas: danza y performance en la cultura visual y literaria del Mediterráneo desde la Antigüedad tardía hasta la Edad Media» (HAR2017-85625-P).

“Questi sono gli inferi mi dico,
 gli inferi sono freddi, sono acquosi, sono molli,
 e anzi, tutto è già avvenuto.”
 Giorgio Manganelli

*A*utoaccreditati per una lettura dell'escatologia dantesca che interpella le inquietudini escatologiche occulte a loro volta nel paradigma della danza contemporanea, Emio Greco y Pieter Scholten sono anche, a tutti gli effetti, gli interpreti ultimi e probabilmente definitivi di una volontà di integrazione esegetica della Divina Commedia ai mezzi e formati tradizionali della danza d'arte. Per questo si chiudeva su un commento alla loro negoziazione pluriennale con la materia dantesca la prima parte di questo articolo.

A partire da ora si darà, nella storia degli adattamenti danteschi, una specie di distrofia strutturale: molteplici linee di fuga e riassetto esegetici (quasi sempre nell'ordine di un drastico rilascio delle tensioni ermeneutiche) il cui effetto più evidente è stato l'alleanza mistica (e ampiamente mistificata) della lettera dantesca con tutte le prassi residuali, con tutti i formati terminali che la danza ha corteggiato nel tratto più recente della postmodernità: metadiscorsivi, festivi, e a volte festosamente metadiscorsivi. Inflazione di un revival dantesco, quella degli ultimi anni, che come tutti i processi di banalizzazione segna una vittoria della quantità sulla qualità: il fatto di non saper dedurre dalla Commedia la benché minima prudenza o vertigine esegetica (coltivando anzi spesso l'arroganza di inscenarla tale e quale nello splendore medievaleggiante del *technicolor*), non cura la civiltà del revival del tic culturale di invocare Dante con ostinazione.

Pure, è proprio questa insistenza, così essenziale all'inermità poetica promossa quasi senza eccezioni dal revival che ho detto, ciò che rende la *Weltanschauung* dantesca particolarmente indicata per definire l'epopea della danza contemporanea (la sua apoteosi o, secondo i punti di vista, la sua catastrofe), ben al di là di quanto il discorso di quella danza su se stessa (e incidentalmente su Dante) voglia ammettere. La produzione degli ultimi anni è suo malgrado dantesca – e dantesca nonostante la smidollata convinzione di poter realizzare in maniera congruente, di poter totalizzare il senso della Commedia – perchè in fondo travisa Dante con la stessa forza con cui travisa se stessa, e perchè il suo errore fondamentale è di contemplare a conti fatti come un paradiso l'inferno che dispiega (di interpretare per esempio come un approccio estetico definitivo il suo disorientamento estetico radicale, come una cartografia deliberata il contesto di assoluto arbitrio poetico che è andata costituendo); o di non intendere che, se Dante può ormai giustificare ogni tipo di *impromptu* formale, è grazie a una stagnazione e deliquescenza delle poetiche (o ai “fermenti” funzionali che se ne producono) che non consente già più di distinguere l'alto e il basso: palude definitiva (direbbe Manganelli) in cui la maggior parte delle utopie e buone intenzioni di cui era lastricato il cammino della danza moderna, approdate a un compimento troppo completo, facile o lette-

rale, si derealizzano per saturazione – senza speranza. Che persino dopo l'avventura poetica di Emio Greco (o chissà a causa di essa) la danza attuale non sappia neanche dire l'Oltremondo che è, mentre pensa ancora di poterlo rappresentare, è la vera struttura della sua escatologia.

*Nell'intento un po' folle di ordinare l'effusività sospetta di questa tradizione recente, ho preso la decisione di inseguirne la deriva su più fronti, apparentemente molto diversi fra loro, ma accomunati dalla prerogativa di costituire, uno per uno, l'espressione di una liminarietà, di uno scorcio particolarmente idiosincratico o di un "caso limite" del protocollo di adattamento coreografico: minimalismo e massimalismo sono, in questo senso, parte di uno stesso problema, che è dare fondo alla lettura spettacolare della *Commedia* – e grattare i resti del suo giacimento di senso – solo in ossequio alla persuasione isterica e fallace che anche questo, come altri combustibili fossili della cultura d'Occidente, non conosca esaurimento possibile. Sottoposta al consumo indiscriminato che si è detto, allo stress di un vero e proprio overworking culturale, psico-sociale e spettacolare, la *Commedia* risulta, sulle scene d'Occidente, sempre più catatonica, sempre più tentata dall'insignificanza. Effettivamente esaurita.*

Sono essenzialmente tre le tipologie di spettacolo in cui si iscrive il saccheggio culturale recente della materia dantesca: la minimalista (o cameristica); la massimalista (o festivo-circense); la social-partecipativa (dove il minimalismo a grande scala incontra festosamente la pedagogia). Ci apprestiamo a visitarne le bolge anodine in questa seconda parte di Quasi una catabasi.

I. DANTE: QUASI UNA DANZA DA CAMERA

Sulla soglia degli anni '10 di questo secolo, l'impresa di Greco e Scholten sembra avere ipotecato la possibilità immediata di nuove trilogie: la danza contemporanea in generale si guarderà bene, oramai, dal comminare Dante a progetti di grande respiro. Ciò che al tempo stesso non poteva passare inosservato, dell'impresa di Greco/Scholten, era l'occasione di rintracciare nella *Commedia* i motivi di una resa dei conti tra la danza e se stessa; di trattare l'Oltremondo come un'ordalia metadiscorsiva.

Declinato spesso e volentieri in formati ridotti, quando non cameristici, il metadiscorso sarà una delle possibili risposte dei nuovi coreografi non solo alla *grandeur* del precedente di Emio Greco, ma anche all'inesorabile massimalizzazione dell'idea di Dante perpetrata dalle versioni *mainstream* degli stessi anni (le analizzerò più oltre), ricche in tutto, precisamente, fuorché in lucidità metadiscorsiva. Se Greco non ha dissacrato Dante, lo ha sicuramente "sconsacrato" per le generazioni a venire. Si tratterà dunque, da una parte, di ricondurre Dante a dimensioni più tenui, a spazi più contenuti, e in qualche caso a scorci più peregrini di quanto abbia finora consigliato un comprensibile pudore di

fronte all'enormità della fonte; dall'altra di rispondere all'*estremalismo* della trilogia olandese con una sintesi cangiante di visceralismo e intimismo, in cui torna a svolgere un ruolo, più aneddótico che in Greco e Scholten, il ripensamento in scorcio delle forme della danza e della loro possibile entropia.² Pertanto, benchè abbia adottato io stesso, nelle parti precedenti di questo studio, una tradizionale suddivisione della materia storica per stili, sarà opportuno d'ora in avanti, alla luce della distensione degli antagonismi stilistici e dell'ecllettismo delle recenti *Commedie* da camera (se si passa l'etichetta), rinunciare a ogni distinzione residua tra stile neoclassico e stile moderno-contemporaneo.

L'Oltremondo rimane pur sempre un'efficace allegoria del Dopo-Storia e delle sue saturazioni; l'allegoria, *si parva licet*, di quella dissoluzione di tutti i lacci (parentali, familiari e affettivi) grazie alla quale il presente può dirsi il compimento definitivo di un progetto antigenealogico che fu tra i moventi della modernità (Sloterdijk 2014). Così, se in un caso l'Oltremondo si presenterà come il sincronismo definitivo e penale di tutti gli stili storici (ciò che già fu nella lettura di Greco/Scholten), nel secondo assomiglierà piuttosto alla sede della vitalità residuale, impoverita, umbratile, di tutto quanto si è emozionalmente associato alla danza negli ultimi secoli: nevrotico gruppo di famiglia in un interno, dove la storia della danza e quella personale tendono a sovrapporsi. Se in un caso prevarranno i doveri della "cronaca" (e un'accentuata passione per l'attualità), nel secondo prevarranno i piaceri del "diario".

Versioni del secondo tipo, simili a ripiegamenti intimi su Dante o riduzioni della *Commedia* a parabola di frustrazioni domestiche o contemplazioni solipsistiche sono state, in anni recenti, *Paradis/Enfer* (2017)³ di Aurelien Richard, della compagnia Liminal, *Inferno-Dante's Variations* (*Peklo, Dantovské variace*, 2014) di Václav Kuneš, della compagnia cecoslovacca 420 People, o il solo *What about Dante* (2016) di Mounir Ali.⁴

Vanno invece annoverate tra le "riduzioni" del primo tipo, centrate casomai sull'entropia mimetica degli stili, sull'inferno come allegoria della confusione dei linguaggi e su una politica eteregena di adattamento del messaggio

2. Un trattamento precocemente minimalista dell'uso metalinguistico di Dante fatto da Greco/Scholten sarà, nel 2011, *Divine Comedy* del coreografo Edward Clug, attivo soprattutto sulla scena Serba e Slovena: nella sua versione danzata del poema, l'Oltremondo è rappresentato come una competizione di ballo, in cui a categorie di colpa o castigo corrispondono differenti "specialità" di danza sportiva, o differenti stili di danza contemporanea.
3. Cfr. Lelian 2016. *Paradis/Enfer* è di fatto l'evoluzione dell'idea originale di un trittico dal titolo *Après une lecture de Dante*, che includeva un lavoro collettivo ispirato al Purgatorio, di contro al carattere intimista delle Cantiche esterne, rispettivamente nelle forme di duo e solo, In *Paradis* (un solo con pianista dal vivo) appaiono sul fondo due bambini in proiezione, che danzano una lenta sarabanda.
4. Il pezzo di Mounir Ali era soprattutto una interpretazione solistica a tratti acrobatica (parzialmente ispirata alla tradizione mistica del sufismo) del viaggio ultramondano come esperienza del giro, della spirale, della rotazione e della caduta, cioè di valori dinamici che appartengono a vario titolo nella cinesiologia del poema, per cui cfr. Fratini 2014: 90-95.

dantesco agli *items* della cronaca, *Der zweifelhafte Wunsch nach Zärtlichkeit. Ein Tanzstück nach Dantes Göttlicher Komödie* (2007)⁵ di Graham Smith e Tom Schneider, o la trilogia dantesca che Richard Siegal, fondatore della piattaforma interdisciplinaria The Bakery a Monaco di Baviera (e dello *spin-off* “Ballet of Difference”), elabora in risposta all’incarico della Ruhrtriennale di realizzare alcuni lavori di ispirazione dantesca. In *Metric dozen* (2014), e in *Model* (2015), primo episodio ufficiale della serie, l’uso di effetti strobo, ad aumentare l’effetto tormentoso di intermittenza o interferenza tra forme contemporanee e classiche, e l’accumulazione anaerobica di stili divergenti e accelerati, sembra ripetere la diagnosi, che già fu di Emio Greco, del presente come tempo di congestioni visive e prestazionali.

Come è avvenuto nei lavori di Marie Chouinard o Édouard Lock⁶ del decennio precedente, Siegal sembra desumere dal trattamento parossistico della grammatica classica i sintomi di una perversione somatica paradossalmente iscritta nel balletto e nei suoi decaloghi di armonia e di bellezza: l’Inferno sarebbe dunque la somatizzazione patologica di un super-ego angelicale comminato per secoli alle logiche della danza teatrale d’Occidente. I costumi strappati, concepiti a imitazione dei travestimenti scheletrici di una Totentanz, sembrano un’allusione diretta all’anoressia e ai suoi moventi psichici (di qui il titolo *Model*). L’aspetto più profetico dell’approccio di Siegal è dopotutto attualizzare come scadimento metafisico e inferno *de facto* l’alleanza dei linguaggi storici con la nozione – estetica e teologica – di *Grazia*.⁷

A ribadire che, per l’ultima generazione di creatori, l’attualità – un *presente dannatamente povero di presenze reali* – sia un banchetto infernale in cui si soddisfano bulimicamente tutti gli appetiti della modernità, e si sfigurano tutte le sue prefigurazioni,⁸ la seconda coreografia del progetto, il Purgatorio di Siegal, *In Medias Res* (2016, Gondorf 2017), adotta di colpo, e in apparente contraddi-

5. La versione di Smith e Schneider (che mescola liberamente elementi di Show-dance, Butoh, jazz, flamenco, balli latini, ecc.) accosta al dettato della Commedia, nel proposito di sottolineare l’attualità di Dante, stralci da Sarah Kane, Tom Stoppard Ingeborg Bachmann. Cfr. Welzin 2007.
6. Penso principalmente a *bODY_rEMIX/gOLDBERG Variations* (2005) di Marie Chouinard, o *Amelia* (2002) e *AndreAuria* (2003) di Edouard Lock.
7. Sembra procedere in questa stessa direzione il recentissimo *Inferno* (2017) coreografato da Lincoln Jones per alcuni solisti dell’American Contemporary Ballet sulla partitura per due pianoforti di Charles Wuorinen (*The Mission of Virgil*), ed eseguito nello studio della compagnia ai piani alti di un grattacielo di Los Angeles, dal quale era possibile interpretare la vista della città come un’allusione minimalista al concetto di caduta. Cfr. Raczkiewicz 2017; Altunian 2017.
8. Negli anni ’60 si utilizzò la nozione di prefigurazione per descrivere il complesso di atteggiamenti micro-politici, esperimenti sociali e stili di vita che intendevano sostituire al “programma politico” di tipo tradizionale una performance diretta ed esistenziale del futuro preconizzato dal pensiero contestatario. Per un’analisi più dettagliato di questo concetto e delle sue ripercussioni sulla cultura performativa della postmodernità, Cfr. Gorz 1959; Graziano 2017; Fratini 2018b.

zione con la natura sostanzialmente astratta di *Model*, un tono smaccatamente teatrale: in un ambiente polveroso e lievemente apocalittico, pieno di bric-à-brac, si inscena il funzionamento di un “Restaurant am Ende der Welt”, le cui 7 portate, servite sulla via del Paradiso (schema di “degustazione” che ricorda l’architettura del *divertissement* ballettistico), abbondano in riferimenti acidi alla politica attuale. Il finale inscena una doccia purificatrice e la scritta “Tout est pardonné”, chiarissimo riferimento alla copertina del periodico satirico *Charlie Hebdo* dopo gli attentati del 2015.⁹

Diversamente intrigante era stata la produzione di *Inferno* (2012, cfr. Pecht 2012; Renner 2012) firmata da Pascal Touzeau (anch’egli ex interprete del Frankfurt Ballett) per il Ballett Mainz. A imitazione di quanto già fatto da Greco in *Hell*, gli alberi spogli tornano a svolgere, qui, una doppia funzione di rimpianto genealogico e citazione biblica. È chiaro che, nella lettura cameristica di Touzeau (il pubblico siede su gradinate disposte lungo i quattro lati dello spazio scenico) l’*Inferno* si iscrive in una storia della caduta dove la materia dantesca rimbalza mollemente sulla narrazione veterotestamentaria: dal Paradiso Terrestre (*Inferno 1*) della prima parte, scenario di una decostruzione corale dell’apologo di Adamo ed Eva – affidata agli ampi stralci declamatori di fonti bibliche e coraniche, e danzata da un collettivo di 5 uomini nella parte di Adamo e da una sola interprete in quella di Eva (anche Dio, in questa versione, sarà una donna) –, al Paradiso Terrestre (*Inferno 2*) della seconda parte, in cui la coppia Adamo-Eva riverbera, secondo uno schema già visto, nel duo Dante-Beatrice “visitatori dell’abisso” (un abbaglio esegetico duro a morire).

Di là dalla modestia del risultato estetico, che non sanno redimere né la modulazione dello spazio su differenti livelli collegati da rampe, né il ricorso eclettico alla musica sacra corale del XX secolo (il *Miserere* di Henryk Górecki, l’*Alleluja* di Sofia Gubaidulina, *The Immeasurable Space of Tones* di John Luther Adams), va riconosciuta a Touzeau un’astuzia di segno simile all’inversione storico-simbolica già realizzata da Siegal: un’ulteriore tergiversazione della polarità semantica inerente alla storia dello stile, che non sorprenderà se si considera che ambedue, Siegal e Touzeau, lavorano a partire dall’imprinting poetico di William Forsythe, di chi cioè ha contribuito con più forza a debellare le diagnosi facili sulla danza occidentale come dualismo irriducibile di classicità e modernità. Vestendo Eva di un tutù dallo stile aggressivo, Touzeau iscrive certo l’universo angelicato del balletto nel nucleo di un paradigma “diabolico” di caduta e punizione, di velleità e alienazione che è, a sua volta, un’eredità forsythiana. Ma la sua operazione è più sottile di quel che sembra.

9. Lo spettacolo che si occupa della terza cantica, *El Dorado*, ancora in preparazione nel momento in cui si scriveva quest’articolo, ha frattanto debuttato nell’agosto 2017, accompagnato da una maratona dei lavori precedenti.

La poetica di Forsythe tende a tematizzare, nel balletto e nei suoi “paradigmi di rigore”, un vero e proprio dispositivo di “tentazione”: quella del corpo danzante portato a transitare le astrazioni del linguaggio classico come un corpo transiterebbe le plaghe figurali del mondo dei morti, cercando di mantenersi in vita.¹⁰ L'espulsione dal Paradiso di Adamo ed Eva condannati alla Storia e alla mortalità, segnerebbe insomma l'inizio per l'umanità dell'incontrollabile, paradossale predisposizione a una danza che sa esprimere la nostalgia dell'eternità solo come compromesso costante con l'Oltremondo e i suoi rigori; una danza, in altri termini, che dice la nostalgia del Paradiso solo attraverso l'infernale dedizione di un corpo ancora vivo alle logiche della morte.

Tentazione/dannazione sarebbe dunque quella della carne mossa a cristallizzare, a tornare su sé stessa tutto il tempo come “figura”: un tema prossimo, negli stessi anni, al Dante *site-specific* di Lindy Annis. Nel programma simbolico di Touzeau le personificazioni di assoluti soprannaturali (Dio e L'angelo dell'Abisso) sono bendate: come se fosse la possibilità stessa di vedere e vedersi la radice di tutti i peccati umani; come se fosse propriamente la capacità di “sapersi immagine” – l'*Analytical Dance Eye*¹¹ su cui verte per Forsythe l'antropologia del balletto classico – ciò che riscrive metadiscorsivamente, come paradosso di tutta la danza occidentale, la “conoscenza del bene e del male”, il relativismo da cui prende le mosse il mito occidentale della caduta. Proprio su questo tema, della tirannia dell'immagine (figura danzata per Touzeau, apparenza sociale per Siegal) come fonte di ogni potenziale deriva infernale, l'impresa metadiscorsiva delle commedie di ispirazione forsythiana sembra combaciare con versioni intimiste – come quella di Kuneš, citata più sopra, incentrate anch'esse sulla discrasia irreversibile tra percezione e propriocezione, tra corpo privato e persona pubblica.¹²

10. È inoltre proprio di Forsythe aver riconosciuto che la vitalità e contemporaneità del linguaggio classico e dei suoi “paradigmi di rigore” potessero dipendere precisamente dal carattere strutturalmente *diabolico* del concetto di figura: dal fatto, cioè, che l'elemento strutturante di tutte le figure del balletto fosse una *félure*, rottura, separazione o crisi dei segmenti naturali, delle lungitudini del corpo e che questa rottura diagrafica fosse in molti aspetti la somatizzazione di un processo di auto-alienazione, di “separazione di sé da sé”, che era la condizione eccezionalmente tormentosa e feconda, del soggetto danzante occidentale (*Diabolos* significa appunto questo – colui che separa, il Nemico). Lavori come *Enemy in the Figure* (1989), *Eidos: Telos* (1995), o *Alien(a)ction* (1992) sviluppano a vario titolo questa dialettica. Cfr. Guatterini 1991; Fratini 2018.

11. Cfr. Forsythe y Kuchelmeister 2011; Siegmund 2006: 233-307.

12. Descritto come “a tragicomic parable on human fight with sorrow, boredom and lazyness that sneak into our lives with middle age” (Nota d'intenzioni della compagnia, in www.420people.org) il lavoro di Kuneš tratta di problemi come l'incomunicabilità o la preoccupazione per l'immagine, attorno alla situazione seminale di un agape familiare trascende in situazioni sempre più acrobatiche, con un ampio ricorso alla nudità. È di certo interesse il fatto che il segno dominante del montaggio siano i tacchi alti e, in generale, un diffuso affanno di ascensione (attraverso il lavoro semi-acrobatico sulle funi, o nella sequenza in cui due interpreti cercano di incontrarsi quasi all'altezza delle americane-luci arrampicandosi su torri molto precarie di sgabelli) a fronte della deriva “orizzontale” delle due figure

2. DANTE: QUASI UN KOLOSSAL

È logico che a questa avventura minoritaria di sconsecrazione nevrotica della materia dantesca (sempre più refrattaria alle totalizzazioni drammaturgiche o spaziali, sempre più dissociata in tutti i sensi), faccia fronte, nel settore opposto del mercato, una impresa rotondamente isterica di consacrazione: la restituzione drastica e malintenzionata di Dante alle mille ragioni di un uso semantico assai generalizzato, destinato ad affermarsi in mille generi, tutti progressivamente asserviti al turbolento magisterio estetico della TV (musical, neo-opera, festa di piazza, neo-circo, tra gli altri).

Oggetto di un consenso a priori che si pretende popolare perché è semplicemente volgare, e in perfetto sincronismo con lo smantellamento strategico degli studi di letteratura nella scuola dell'obbligo, la *Divina Commedia* assurge a referente tanto più diffuso quanto più confuso di un catalogo di valori nazional-popolari che, nel clima consensuale instaurato dal bacchanale mediatico e multimedia degli ultimi vent'anni, mettono d'accordo tutti quanti: uno stato sempre più servile alla politica spettacolo del signor Berlusconi; una chiesa sempre più proclive a squittire *urbi et orbi* i suoi *tweets* riconfortanti; una Accademia sempre più esposta all'equivoca tentazione di svecchiarsi con alleanza sinistre nel territorio dell'industria culturale.

La presunta universalità di Dante diventa il migliore dei nulla osta alla neutralizzazione spettacolare degli antagonismi sociali, politici, culturali. Il processo è strutturalmente inflazionario: il prezzo dell'estensione senza precedenti degli usi e abusi culturali di Dante è una rarefazione radicale della sua densità semantica in tutti i contesti dove, senza leggerlo, lo si cita, e in tutte le liturgie spettacolari dove, senza conoscerlo, lo si invoca. E come tutte le derive infallibilmente neo-ciniche, il suo primo sintomo è una disinibizione senza freno, un collasso multiplo dei pudori che potevano ancora circondare il trattamento di una materia considerata per secoli la più complessa, delicata, ardua della cosiddetta italianistica "seria".

Così, se da un parte vengono meno gli scrupoli di formato – per cui Dante può, nel suo nuovo status virale, eseguire acrobatici "salti di specie" (e

genitoriali incarnate, qui, da attori estranei alla compagnia, che all'inizio dello spettacolo si spingono verso i due estremi opposti della scena, mentre recitano versi danteschi in ceco, in una specie di deriva. La Trilogia di Kuneš risulta nondimeno un poco disomogenea (la parte ispirata al Purgatorio, *PhantomDanceOne*, del 2015, che non ha quasi lasciato segno, è essenzialmente creata approfittando una commissione coreografica del Hessisches Staatsballett di Wiesbaden; la terza parte, *Paradiso* (2016), concepita come un trio su modi molto intimisti, nasce durante una residenza all'Agora, la città internazionale della danza promossa dal Festival di Montpellier. Il carattere avventizio della realizzazione (nel caso di 420 People non può dirsi che una trilogia fosse negli intenti originari) è probabilmente il vero motivo della "distensione" di attriti semantici che può apprezzarsi tangibilmente nella seconda e terza parte (concepita un poco genericamente, quest'ultima, come un omaggio alla bellezza della danza e del canto). Cfr. Scallon 2014.

materializzarsi come videogioco,¹³ romanzo grafico,¹⁴ serial, one-man show, musical, circo, mascherata, performance aerea, festa in piazza, *evento*), cade dall'altra ogni prudenza ermeneutica – per cui un'esegesi sonnolenta convince i più che, con i grandi mezzi della postmodernità, sia finalmente possibile e raccomandabile restituire integralmente il vero contenuto della *Commedia*, emancipato infine dall'obbligo di affievolimenti, trasposizioni *snob* e decostruzioni *cool*. Con la stessa impudicizia non dissimulata si dà circolazione al messaggio sinistro che queste spettacolari “neo-vulgate” festive e mediatiche, lungi dal rappresentare una crassa tergiversazione della sostanza poetica del poema e del suo potenziale civilizzatore, siano il miglior mezzo di avvicinare le masse cittadine alla “verità più profonda” di Dante (divina e non già teologica; sentimentale e non già morale; sensazionale e non già allegorica), e che data l'assoluta “attualità” del poema (una fregnaccia di massima audienza) ne sia più che giustificato un trattamento violentamente sincretico, con tutti i mezzi, stili e linguaggi storicamente disponibili, citabili e plagiabili: Dante diventa un precursore del semio-capitalismo spettacolare e del suo *kitsch* polimorfo, quando non un antidoto agli eccessi delle avanguardie artistiche.

È emblematico che, ai due estremi della tribolazione danzistica della *Commedia* nell'ultimo decennio si trovino, rispettivamente, un musical e uno spettacolo di danza aerea: perchè se il musical, figlio prediletto dell'era dell'assolutismo televisivo, è per definizione il punto più basso (e per dirla tutta il momento fecale, di riagglutinazione confusa e liquidazione) del metabolismo culturale dei *grands récents* e delle narrazioni di ogni tipo – che si musicalizzano a effetto dell'estenuazione, in esse, di ogni nutriente culturale –, e disbriga la sua deiezione con mezzi pesanti, rispondendo con mille saturazioni, segniche ed emotive, alla “ricchezza” del suo referente, lo spettacolo di danza aerea, figlio prediletto dell'assolutismo delle tecnologie leggere, svolge questa stessa funzione di “deposizione” dei referenti sovrani con tecniche e retoriche “ascensionali”, sottolineandone semmai, a forza di acrobazie, la definitiva assenza di peso o deficit di gravità, la consolante inconsistenza, la volatilità. La saturazione (e i grassi saturi della gastronomia di massa) da una parte, la desaturazione (e i succedanei light delle stesse pietanze) dall'altra, deiezione e vaporizzazione, sono facce della stessa moneta: configurano, in maniera del tutto paradossale, l'equilibrio di una vera e propria dieta culturale a colpi di *kolossal*.

Ne è una sintesi precoce e bombastica *La Divina Commedia* (2002, cfr. Settembrini 2003) che la Fura dels Baus (sotto la direzione di Jürgen Müller

13. *Dante's Inferno* (2010) sviluppato da Visceral Games su disegno di Wayne Barlowe è un videogioco d'azione del filone *hack and slash*.

14. Per esempio il *Dante Alighieri* (romanzo a fumetti, 2015) di Alessio d'Uva e Filippo Rossi, illustrato da Astrid; *Dante's Divine Comedy* (2014) di Seymour Chwast; *Dante Shinkyoku* (1924) di Go Nagai, *Adventures in Paradise, Jimbo in Purgatory* e *Jimbo's Inferno* (2006) di Gary Panter, *L'Inferno di Dante una storia naturale* (2010) di Patrick Waterhouse.

e Pere Tantiña) inscena sullo sfondo altamente significativo della facciata di Palazzo Pitti. Definito *macroespectáculo* dal sito web della compagnia, Il Dante della Fura è una specie di kermesse multimediale (nella linea di altri eventi perpetrati dalla stessa compagine in contesti festivi) di 30 minuti, articolata in 6 quadri (2 per ogni Cantica) generalmente incongruenti e assai flebilmente aderenti alla materia effettiva del poema, come *La caída del arcángel* (che non ha riscontro in nessun accadimento proemiale di *Inferno*, e per dirla tutta, in nessuna fonte biblica), *Los pecados capitales* (in forza del consueto errore dottrinario di trattarli come materia dell'*Inferno* mentre sono la tassonomia specifica del Purgatorio), *La resurrección del alma* (che è una maniera quantomeno goffa di descrivere ciò che occorre ai penitenti tra Purgatorio e Paradiso).

Fedeli a un'inveterato gusto per la classe di sublime isterico che infiamma le folle ai grandi eventi, gli artisti della Fura non lesinano in nessuna delle scorciatoie cinetiche (macchinisteria *high-tech* e taumaturgie multimediali) che costituiscono da sempre il loro vocabolario; e giacché si tratta di sintetizzare la *Commedia* in poche immagini di forte impatto, optano a colpo sicuro per titanizzare alcune delle forme dinamiche connaturate al cliché dantesco: la circolazione (in questo caso un'enorme ruota semi-panoramica nella cui raggera si muovono, a volte in controluce, le masse degli atleti contrattati dalla Fura per le convulsioni del caso) e l'ascensione (dalla caduta iniziale del famoso arcangelo alle maglie degli alti pannelli reticolati verticali in cui i beati muovono in sincrono le loro torce elettriche).

Acrobazia circense, tecniche di danza aerea e forme rudimentali (data la epoca) di *mapping* e pirotecnia integrano il mastodontico *Massenspiel* (cui potrà almeno riconoscersi il merito della brevità). I fuochi d'artificio del finale de *La Divina Commedia* sono a tutt'oggi una risposta di insuperata volgarità alla sfida "luminica" degli ultimi canti del *Paradiso* – la maniera più esplicita di dichiarare che la *Festa di Paradiso* è appunto questo: un consensuale sciupio di piazzate tecnologiche e estetica "Mad-Max".

Operazioni di segno analogo avvengono tutte, significativamente, nel contesto della danza *mainstream* americana dell'ultimo decennio. E se ribadisco la disinvoltura esegetica dell'evento di piazza della Fura (tutta orientata a ottimizzare il potenziale pittoresco del poema), dove più combaciano con l'estetica festiva della compagnia catalana è nell'uso delle masse, nella passione un poco turpe per i *grooves* di corpi guizzanti, nello sfruttamento delle possibilità atletiche della Prima Cantica: tendenza di cui si era avuto un accenno assai precoce e relativamente discreto in *Dante Variations* (2004, Cfr. Rockwell 2005; Abrams 2007) di Paul Taylor.

Di là dal contenuto specifico delle 11 brevi sezioni (su musiche per piano di Gyorgy Ligeti) che componevano il balletto (per lo più assoli e duetti in

uno stile astratto prossimo al formalismo orchestico di cui Taylor fu esponente di spicco già negli anni '60), colpisce soprattutto in *Dante Variations*, grazie anche ai costumi scintillanti di Santo Loquasto, il trattamento dell'Inferno (detinato a fare tendenza nelle letture future di Dante) meno come il pozzo di oscurità e sudiciume che vuole l'immaginario collettivo, che come una specie di club notturno la cui clientela sembri dedita al seducente stress della promiscuità. L'aspetto più interessante di questa curiosa convergenza *glam* (sulle cui implicazioni tornerò) tra *topoi* infernali e celestiali è il fatto che lo stesso Taylor ne segnalasse la motivazione implicita nell'intento di rappresentare, più che le colpe connotate e gli inerenti castighi dell'Inferno, lo stato di quegli individui "nearly soulless whose lives concluded neither blame nor praise" (Paul Taylor, cit. in La Rocco 2007)

È indicativa e, a suo modo, acuta l'intuizione che l'amoralità, l'inanità spirituale delle moltitudini "iper-stimolate" dell'Antinferno dantesco, sede di quegli ignavi che non seppero in vita motivare sé stessi né in bene né in male, ben possa rieditarsi nel disperato edonismo di una umanità alla disperata ricerca di stimoli estremi in tutte le eterotopie (dal parco tematico alla discoteca) che ancora sapessero offrirne. L'unica *trouvaillie* coreografica che, nella libera lettura di Taylor, presenti un certo brio esegetico è, all'inizio di *Dante Variations*, lo scintillante groviglio di corpi da cui si staccano i solisti dei numeri successivi.

Per il fatto di ritrarre l'atto di dissipazione carnale che assimila l'*Inferno* agli scenari, fisici e figurati, del bacchanale techno, discotecaro e sessuale, o di sintetizzare i paradossi di un secolo la cui passione più suicida e omicida erano stati l'esaltazione somatica collettiva e ogni classe di *sensazionalismo*, il *groove* di *Dante Variations* non rimandava propriamente – come si è creduto – alla celeberrima *Porte de l'Enfer* (1880-1890 ca.) di Auguste Rodin. La danza europea recente offriva precedenti illustri. Ma laddove i carnai coreografici del vecchio mondo non possono evitare di assimilare qualunque termitaio di corpi vivi alle montagne di cadaveri spuntate dagli inferni della Seconda Guerra Mondiale, poteva essere solo americano questo strano episodio *pop* nella storia della carne collettiva, che del formato-ammucchiata fa una zona terminale ed erotica di confluenza o indistinzione tra Inferno e Paradiso, un ultimo fronte di eccitatissima ignavia somatica. Dai *Moshpits* e dalle *Walls of Death* di corpi in *collisione* della musica *punk* (cfr. Ambrose 2010; Fratini 2018b), all'ammucchiata *glam* di corpi in *collusione* di *Dante Variations*, la traiettoria *all american* di questi oltremondi sudati, ambivalenti e danzanti potrà dirsi completa solo quando, nel 2010, MTV diffonderà il clip *All the Lovers* della vedette electro-pop Kylie Minogue.¹⁵

15. In *All the Lovers* un'orda di modelli e ballerini seminudi d'ambosessi dà letteralmente la scalata al cielo, tra i grattacieli di una metropoli statunitense, con una tempestosa piramide

A quasi vent'anni dall'esperimento di *Dante Variations*, la danza americana torna su temi danteschi solo per elevare le intuizioni di Paul Taylor a quote inedite di massimalismo. Vale la pena citare di passaggio almeno *Fireweather* (2013, cfr. Seibert 2013; Rizzuto 2013) di Seán Curran sulla partitura atonale di Charles Wuorinen (che illustra i gironi dell'Oltremondo organizzando anch'esso i ballerini in *combos* o congiunti mostruosi); il breve ma intenso – nel peggior senso della parola – *The Inferno* (2014)¹⁶ coreografato da Ronn Tice e Jennifer Porter per il Ballet Bellevue su una partitura originale di Glenna Burmer (che si distingue per il gusto schiettamente carnevalesco delle maschere – tra il Carnevale di Venezia e *Il Re Leone* – e dei grandi fantocci grotteschi di estetica a dir poco viareggina); e *Dante's Inferno* (2016) diretto da Irina e Paata Tsikurishvili per la compagine statunitense Synetic Theater, con coreografie di Alex Mill, che scandaglieremo invece con più attenzione.

Parte di un progetto pluriennale intitolato *The art of silence*, legato a una celebre serie di letture mute e cinetiche di classici shakespeariani, *Dante's Inferno* è un contributo *camp*, sospeso tra estetica punk-rock e immaginario *fantasy*, al *trend* di spettacolarizzazione brevettato con successo dalla Fura, di cui condivide la predilezione fascistoide per la decorazione di massa (secondo un'espressione cara a Siegfried Kracauer, cfr. Kracauer 1927: 123-156) e dunque una spiccata tendenza a usare il corpo di ballo per ricreare situazioni di forte carisma plastico: “Instead of elaborate set pieces, Synetic's *Inferno* frequently uses the dancers themselves, as when the gates of hell first open to reveal a devil with horns formed from another dancer's pointed feet and legs. In this production, the dancers present not only tormented souls and prancing devils, but also the setting—the flames and waves of the hellish landscape itself” (Mundahl 2016).¹⁷

di corpi amoreggianti e ondeggianti: candida Babele dell'agape *glam* universale sovrastata, come da un totem, dagli svolazzamenti aerostatici di un colossale elefante gonfiabile (ultimo di una serie di rassicuranti simboli di purezza che fanno atto di presenza nello stesso videoclip: colombe, cavalli bianchi, ecc.). L'irresistibile ascensione delle inneggianti *pin-ups* beatificate dalla musica di Minogue è in un certo senso il reverso della resistibile caduta di corpi inscenata da Sasha Waltz quasi negli stessi anni (*Körper*, 2000).

16. *The Inferno* è parte di una trilogia *à soirée* della stessa Burmer, concepita come *benefit* per finanziare il Ballet Bellevue (le maschere create per il balletto sono state successivamente poste in vendita) e dedicata a temi utramondani: il programma è completato da due brevi coreografie intitolate *Demeter and Persephone* e *Sacred and Profane*. A parte un succinto transito per il Paradiso terrestre – occasione per Dante di ballare (sic) con le 3 Grazie, e un breve epilogo angelicale ispirato alla terza Cantica, l'allestimento di Burmer esalta tutti gli aspetti dell'*Inferno* di Dante che la autorizzano a diffondersi in multiproiezioni policrome, uso di maschere ed effetti di macchina, con una speciale predilezione per il repertorio dei mostri danteschi (le tre fiere di If. I, Cerbero, il Minotauro, Lucifero – due enormi ali di pipistrello che emergono dalla fossa d'orchestra –, le Furie ecc.). Cfr. Lubinski 2014.
17. Sullo stesso motivo: “Everything from souls to flames, the core ensemble of performers... are the building blocks of the production's foundation.” (Gunther 2016).

A ulteriore conferma del fascino virale che l'Inferno esercita sull'immaginario erotico-eroico dei pubblici postmoderni, e nel chiaro intento di fare giustizia a entrambi i versanti, gli autori sembrano ispirarsi più a una lettura domenicale del mito di Orfeo e Euridice (l'eroe scende all'Inferno per salvare l'amata dopo il di lei suicidio [sic]) o a un videogioco dello stesso titolo¹⁸ che alla lettera della *Commedia*; e accordare una preminenza del tutto inedita al personaggio di Virgilio, che sarebbe un'eccezione interessante in materia di *remake* danteschi, se la riscoperta del personaggio e del suo ruolo non fosse qui un pretesto per vederlo fare a botte con Satana verso la fine dello spettacolo (Synetic Theater è noto per l'uso dell'Hard Contact e per la fusione di svariate discipline marziali di corpo a corpo).

Tra spasmodiche personificazioni, nuovamente, dei *Seven Deadly Sins*, colpi di frusta, lingue di fuoco viventi, e intensità un po' vane, la lettura di Synetic ricorda irresistibilmente la goffissima *extravaganza* su temi infernali, piena di diavoli cornuti, diavolesse seduttrici e corpi atleticamente in pena, del musical di Broadway danzato con successo da Tony Manero nel prescindibile sequel de *La febbre del sabato sera* (1977), diretto da Sylvester Stallone. Il musical in questione, *Satan's Alley* (il vicolo di Satana), astuta invenzione degli sceneggiatori di *Staying Alive* (1983), non sfigurerebbe in questa rassegna di Oltremondi tonici. L'analogia con Synetic è in realtà tutto fuorchè peregrina: come già il personaggio interpretato da Finola Hughes in *Satan's Alley* (demonia redenta dall'amore che Travolta trasporta verso il cielo in un apposito montacarichi), anche la Beatrice di Synetic, prima di riapparire in versione angelicale, tenta Dante col *look* e i modi di una diavolessa perversa nel passo a due marzial-erotico che è l'ombelico dello spettacolo. Tolti i pochi residui di narrazione, *Dante's Inferno* dissimula a malapena la sua anima festaiola. Non è un caso che il 28 ottobre dell'anno di creazione fosse abbinata allo specifico Vampire Ball (il tipico ballo in maschera di Halloween su temi gotici), con snacks, giochi, competizione di travestimenti e consumazione libera.¹⁹

In una provincia inopinata della teatralità anglosassone, la coreografia in tre parti *Divina* (2014) è dal canto suo un'operazione multidisciplinare della compagine maltese Naupaca, diretta dalla coreografa Joeline Tabone, misuratasi in passato con temi sacri,²⁰ e decisa a ottimizzare il risultato del lavoro su Dante rielaborando il Purgatorio in un ulteriore dittico danzistico, intitolato *After* (2014). *Divina* conferma la tendenza anglosassone ad avvicinare il

18. Difatti nel videogioco *Dante's Inferno* il protagonista, cavaliere dei templari, scopre, al ritorno da una crociata, che Beatrice è morta, e scende all'Inferno per salvarla da Lucifero.

19. È perfettamente coerente con il suo programma di massimalizzazione (o di liberalizzazione del consumo del referente) che, per la ripresa del 2016, Synetic abbia espunto completamente i lacerti di testo ancora utilizzati con fini di contestualizzazione nella versione più antica dello stesso adattamento, *Dante*, del 2009. Cfr. Treanor 2016.

20. Più precisamente nella coreografia anteriore, *Immaculate* (2013), ispirata a motivi mariani.

mondo dantesco per scorciatoie coloriste, coreogrammi sensazionalisti (nel registro acrobatico-smanioso, soprattutto in merito alla prima Cantica), inserti aneddotici (gli immancabili Paolo e Francesca, chiamati per l'ennesima volta a benedire l'inserzione di un passo a due lirico) e interludi declamatori a guisa di sinossi *live*, specialmente propizi alla comprensione della seconda parte, che Tabone ambienta in un motel, prima dell'ascensus di Dante alle perfezioni di un'agghindatissima Beatrice. I generici richiami all'attualità di Dante (nella nota d'intenzione della compagnia) – poeta della “claustrofobia sociale” e della “ricerca della perfezione” –, privi come sono di riscontri drammaturgici nello spettacolo reale, confermano semmai il sospetto che, in un periodo in cui Dante diviene il disturbo ossessivo compulsivo di una danza in deficit di sensazioni forti, nessuno resista alla necessità imperiosa di sottolinearne i benefici sociali, morali e civili. Invocata prudenzialmente, l'intemporalità di Dante è l'attenuante migliore al delitto di allestirlo con spregiudicata grossolanità, e di avallare lo stesso mito di generalità semantica, che soprattutto nei formati ibridi o multimediali gli assegna il dubbio privilegio di “represent *states of emotion* rather than specific characters with identities” (Reljic 2014, il corsivo è mio).

Ciò che la dicotomia, in tutti questi allestimenti, tra decorazione emozionale e incarnazione drammatica impedisce di scorgere è la possibilità – la più pertinente, trattandosi di Dante e della *Commedia* – di impiegare la danza per concretizzare e traslitterare strutturalmente qualcosa di più che le semplici contorsioni dei dannati o il piroettare smanioso di un Dante innamorato. Syntetic e Naupaca provano oltre ogni dubbio che, se nel contesto nazionale Dante assurge energicamente, in questi anni, a significante-padrone di temi identitari sempre più flebili (e sempre più consoni alla liquidazione impietosa della società italiana e di ogni residuo della sua tonicità politica), nel contesto internazionale vale piuttosto come un referente nebuloso e universalista (si vedano gli straordinari svarioni esegetici del Ballet Bellevue o di Syntetic) nei cui fumi la massa adora rappresentarsi febbrilmente i suoi sabati sera come sexy-mascherate dell'altro mondo.²¹

Che questa evidente rilassatezza quanto alla fonte contenga una balsamica promessa di disinvoltura per i pubblici che verranno (tratterò i formati partecipativi nell'ultima parte della mia riflessione); che insomma dal “nome di Dante” come inibitore poetico-morale (una variante, a modo suo, del “nome del padre” di memoria lacaniana) si passi alla disinibizione collettiva “nel nome di Dante”; che sia insomma parte della terapia postmoderna emendare il

21. Vale forse la pena ricordare che in uno dei più recenti western-horror del marchio tarantiniano, *From Dusk till Dawn* (1996, dir. Robert Rodríguez), nello stripper bar, sito sul vertice di una piramide Maya in gran parte sepolta e che fa da copertura a un covo di vampiri quando non direttamente alla porta dell'Inferno, la stripper più sexy (interpretata da Salma Hayek), e la prima a offrire una spettacolare metamorfosi da pin up a vampiro si chiama Satanico Pandemonium.

panico ermeneutico al più universale dei poeti per difendere sotto la sua egida un'idea della poesia come professione universale, esercizio collettivo, fitness spirituale e pazza gioia di tutti lo dimostra con eloquenza, per il settore *pop* di questa rassegna, *Ombra* (2014), performance multimedia ispirata alla terza Cantica, disegnata espressamente dalla coreografa Cristina Jasen della compagnia SAWTOOTH Dancers per eseguirsi nel quadro di discoteche e dance-parties: con movimenti ispirati al Butoh, su un accompagnamento di basi elettroniche, ottenute a loro volta dal remix eclettico di percussioni contemporanee e *dance-hits* degli anni '90, il materiale pubblicitario la descrive come: "...an apocalyptic, highly stylized, highly rhythmic Butoh-based nightclubbing experience" (Jasen 2013).

Lo stile estatico del Butoh dovrebbe insomma sposare le sensazioni psicotropiche di pace o felicità proprie del clubbing estremo, con la sua economia neuronale di tensioni e distensioni. Ecco scoperto il potenziale *chill-out* dell'Oltremondo e della poesia che lo racconta. L'ultimo dei Paradisi possibili si annida nell'ombra nottivaga del clubbing e dei suoi antri tecnologici, dove la performance si mescola astutamente, come un intermezzo in senso proprio (cioè come un diversivo onnipresente, articolato sui differenti spazi di una discoteca gremita), all'iperattività della clientela danzante: "With humor, *Ombra*... is a piece that hopes to offer a re-evaluation of the dark, and it seeks to relocate the site of true human ascendance within the shadows."²²

Ma se è vero che questa celestiale riconciliazione tra le accelerazioni sensoriali dell'inframundo discotecaro e la norma (e)statica del Paradiso dantesco interpella valori dinamici già iscritti nel testo di Dante (cfr. Fratini 2014: 106-108), non è un caso che l'inglese *high* descriva lo stato di eccitazione, euforia o beato stordimento che accompagna il consumo di droghe), è anche innegabile che nella lettura di SAWTOOTH Dancers questa poetica elettro-celestiale e narcotica, mettendo Dante al servizio di una psico-politica imperniata su valori assoluti di sfogo e relax attivo (cfr. Sloterdijk 2005: 253), svolge di fatto una funzione abbastanza oscurantista. Lo conferma involontariamente la pervicacia con cui la coreografa insiste, quasi più che su Dante, sull'importanza per la poetica di *Ombra* del mito platonico della caverna²³ (non esattamente in un'ottica illuminata, ma nel senso di un'estrema difesa della caverna e delle sue allucinazioni come ultima frontiera di tutte le libertà, liberalità e liberazioni postmoderne).

Compenstrate di un dantismo salace e *prêt-à-porter* di cui le poetiche punk, hard-core e heavy metal avevano abusato a profusione sin dagli anni '70, ma anche paradossalmente coerenti con le suggestioni demoniache ed

22. Dossier online dello spettacolo, in dixonplace.org/performances/ombra/

23. In *Repubblica*, 514 a – 517 a.

erotiche che avevano alimentato il settore neoclassico degli adattamenti inglesi di Dante, le letture anglosassoni recenti hanno se non altro il merito di evidenziare a quante contraddizioni dà luogo lo spirito del poema quando se ne ipotizza l'applicazione al panorama dei consumi; per quale strano giro la promessa di paradiso attinente a mille sensazionalismi, a mille "esperienze" (sessuali, chimiche, musicali, commerciali, turistiche) conduce agli inferni organizzati della dissolutezza e della nevrosi metropolitana.

È emblematico, per questo, che in epilogo a questa serie di adattamenti punk, *Inferno* (2014) del James Sewell Ballet (cfr. Palmer 2014) mescoli gli elementi hard-core (che fanno dell'*Inferno* un festival di erotismi sudaticci) e i riferimenti diretti a nemici politici sempre di moda (come Ayn Rand) con allusioni plastiche alle scenografie di Nicholas Roerich per il *Sacre* di Stravinsky-Nijinsky del 1913: l'opera d'arte in cui più che in ogni altra, a inizio secolo, era affiorata la atroce propensione della modernità a interpretare le regressioni barbare, le auto-ipnosi violente e gli entusiasmi gregari come forme papabili di purificazione collettiva, palingenesi e asceti.

Tra i *raves* peccaminosi di Syntetic o Sawtooth (atteggiati a *underground*) e la olimpica festa di piazza della Fura (atteggiato a *mainstream*) vi è la stessa differenza che tra *Inferno* e *Paradiso* secondo le comode dicotomie del consumismo spettacolare: tutta, in apparenza, e in sostanza e nessuna. Il peccato dell'eccesso fa democraticamente le veci di ogni possibile redenzione, a maggior gloria dei mercati.

L'*Ersatz* definitivo di una versione nostrana e unilaterale di questo sposalizio mistico tra l'esperienza del consumo di Dante e Dante come *consumo d'esperienza*, che baratta gli sconti spirituali con un poderoso dispendio di mezzi materiali non senza ungere l'operazione di mille crismi istituzionali, curiali e finanche pedagogici, è il *kolossal* (tra opera, musical, spettacolo multimediale, diretta televisiva e teatro totale) *La Divina Commedia. L'opera. L'uomo che cerca l'Amore* (2007, cfr. La Rocca 2007) di Monsignor Marco Frisina – qui nelle vesti di compositore e art director –, già noto per le frequenti collaborazioni con il Vaticano e per la realizzazione della colonna sonora di oltre 30 film (soprattutto televisivi) su soggetti agiografici o biblici.

Lo spirito di quelle innumerevoli catto-fictions, che l'era berlusconiana produsse a man bassa, e al cui kitsch assoluto indulse imperdonabilmente, nel fervore del millennio recente, una Curia assetata di aggiornamenti mediatici,²⁴ torna con prepotenza nel *kolossal* di Frisina, che si allestisce nel monumentale

24. Frisina è anche il più recente dei compositori contemporanei a essersi arrischiato con il temario della *Commedia* (tra gli altri figurano Michael Mautner, Boris Tischtschenko, Johannes Kalitzke e Esther Hilsberg). Quasi perfettamente contemporaneo dell'opera musical di Frisina è quella di Thomas Jelen Jelinek, e Michael Mautner, *Rasend im Stillstand – Dantes Inferno*. Salzburg: Mozarteum, 1997. / *Dantes Purgatorio*. Salzburg: Mozarteum, 1999. / *Dantes Paradiso*. Salzburg: Mozarteum, 2001. Cfr. Kretschmann 2011.

e un po' circense *Teatro Tenda Divina Commedia* di Roma (con un palcoscenico circolare), finanziato da una joint venture di istituzioni dello Stato e *holdings* dell'industria spettacolare, con un entusiasmo e con un gusto per la monumentalizzazione dell'effimero, con una passione per i grandi numeri, che non si vedevano dai tempi del conato di *Thingspiel* all'italiana, o *teatro di massa*, di Mussolini (cfr. Berghaus, 1996; Pedullà 1994). *La Divina Commedia. L'opera* si pretende in ogni senso la versione definitiva di uno spettacolo nazionale su Dante (e di Dante come spettacolo nazionale): tutt'altro che schizzinosa, dunque, in materia di coerenza formale, e anzi figlia della convinzione che solo un munificente intruglio di generi musicali, stili di danza e referenti plastici farà giustizia alla ricchezza del poema.

Così Frisina si compiace di mescolare melodramma, canto gregoriano, blues, pop e rock; la danza, perpetrata decorativamente da un plotone di ballerini, è un eccellente esempio di sincretismo in salsa jazz, degno rampollo estetico dei *talent shows* coevi (da *Amici*, a *Ballando con le Stelle*, a *Fama*). Quando non si avvale dei ballerini per comporre belle masse di sofferenti, o ancora belle teorie di inneggianti, la scenografia è un'apoteosi di piani inclinati, macchinisteria computerizzate e *mappings* animati delle incisioni di Gustavo Doré. Il canto sgolato delle vedettes ultramondane non si appoggia che raramente sulla lettera del dettato dantesco (sono gli anni delle versioni in prosa e delle cose "spiegate a mio figlio"): lo spirito di Andrew Lloyd Webber aleggia – probabilmente corrucciato – su tutta l'impresa canora dello spettacolo.

Poco importa – ed è anzi organico – che tutto questo eclettismo da varietà televisivo, intriso di estetica MTV per fare presa su un pubblico studentesco cooptato in nome dell'elevato valore pedagogico dell'operazione, abbia come unico fine la bamboleggiante, evangelica semplicità del messaggio di Frisina: la ricerca dell'amore; o meglio, in nome dell'amore e per amor di Dio, il reclutamento definitivo di Dante nelle file del cattolicesimo light, dove cultura letteraria, catechismo e consenso istituzionale, *identici* e *concentrici* come nella visione finale di *Pd. XXXIII*, compongono una Trinità abbagliante.

3. DANTE: QUASI UN CIRCO

Il copioso banchetto ammannito da Frisina al popolo italiano in pieno surmenage berlusconiano, è solo una delle risposte possibili all'ingiunzione commerciale e sociale di *fare la festa a Dante* facendo di Dante una festa. Merita un capitolo a parte, in questa sezione di *Commedie mainstream*, il versante acrobatico-circense. Il passaggio dall'artiglieria pesante del kolossal musicale all'ambigua leggerezza delle versioni *aeree* di Dante può leggersi come il sintomo di un'anamorfofi generale nell'agenda dell'industria culturale a cavallo tra il primo e il secondo decennio del nuovo secolo. Frisina e la Fura potevano

ancora strappare effetti hollywoodiani al *merchandising* apocalittico e alla propaganda emozionale del cambio di millennio.

A quella festosità consensuale ed estenuante come un Capodanno a Times Square subentra un possente riflusso dell'immaginario verso zone più attenuate, levità tecnologiche, tenerezze biodinamiche e nuove versioni glamour di minimalismo. Il cambio è dannatamente superficiale, e innervato dalla crescente volontà di mettere a profitto il prestigio di facciata dei referenti culturali con gesti studiati di astrazione più che di concretizzazione, di alleggerimento, più che di riempimento: evacuandoli e riqualificandoli, come sta accadendo dei centri storici nelle principali città europee, in ottemperanza a un imperativo di *gentrificazione* spinta del patrimonio culturale e della memoria collettiva. In nome della squisitezza riscoperta di tutto ciò che è locale e popolare, a levitare spettacolarmente sono soprattutto i prezzi, i corpi, e il *prezzo dei corpi*. Siamo al giro *hipster* e *slow food* di Dante.

L'auge del Nuovo Circo, la sua astuta promozione a cultura alta (e a snodo fondamentale di una riconciliazione "squisita" tra spirito e commercio, tra profondità e portabilità) rimanda a questa poliedrica impresa di *merchandising* spirituale. Se si tiene conto dell'inopinato assoggettamento di Dante al nuovo diktat di leggerezza fisica e simbolica, non stupisce che, dopo decenni di fedeltà alle suggestioni iconografiche di Gustavo Doré (buono ancora a insaporire i timballi scenici di Frisina o della Fura), la danza degli ultimi anni, soprattutto le sue ibridazioni neo-circensi, preferisca rimettersi allo straordinario ciclo delle illustrazioni botticelliane della *Commedia*,²⁵ con la loro leggerezza e serialità, con le loro figurine ingravide, con i loro tormenti quasi indolori, e con il loro spazio squisitamente grafico, scevro di profondità, compassatamente estraneo a ogni idea di abisso. Riferimenti espliciti a Sandro Botticelli si moltiplicano, passati gli anni '10, nel lavoro di Aurélien Richard, di Emiliano Pellisari (v. oltre) e altri.

Che Dante ispiri le poetiche circensi, è paradossale ma non peregrino: vi concorrono l'omogeneità simbolica tra il sistema di cerchi/gironi/cornici/carole delle tre Cantiche e l'essenza del Circo come dromologia di circolazione per eccellenza; e vi concorrono gli aspetti *slapstick* di certe bolge infernali; e vi concorre l'antropologia stessa dello spettacolo circense che, come paradigma di animalità governato da rapporti primari di "doma" e obbedienza, di

25. I 92 disegni incompiuti (attualmente conservati presso il Kupferstichkabinett di Berlino e La Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma) furono commissionati a Botticelli da Pierfrancesco de' Medici e realizzati tra 1480 e 1495. È altresì significativo che anche il commento di Bernard Berenson, nella sua storia monumentale del disegno fiorentino, censurasse la levità incongruente delle illustrazioni botticelliane, presuntamente inadeguate alla resa della drammaticità dantesca: "Nella sua mano la linea acquista una purezza alata... Riducendosi a ciò che offriva, o non offriva, spunti a rapsodie di linee pure, alate, il mondo di Botticelli era dei più semplici." (Berenson 1961: 146-147)

ridicolaggine e vanità, è un'allegoria piuttosto efficace di tutti gli inframondi pulsionali che insidiano la modernità; l'idea insomma, già sposata da Emilio Greco, della pena come grottesco divertimento profferito alle tribune dei beati; e ancora l'omologia tra la sintassi empirica del circo in quanto *montaggio d'attrazioni*, e la struttura a stazioni del poema. A questo catalogo di suggestioni possono aggiungersi la parentela immaginaria tra il mondo alternativo del circo, di cui proprio negli ultimi decenni si sono rispolverate le fascinazioni "nomadiche", e l'alterità dell'universo altamente erratico descritto da Dante come nomade dell'aldilà; il paradisiaco enunciato di verticalità implicito nelle destrezze e agilità di tutto il settore acrobatico del Neo-Circo; e, più in generale, la forte spinta – complice l'apoteosi impresariale del *Cirque du Soleil* – a additare proprio nel circo e nella sua varietà di assaggi artistici l'edizione definitiva, politicamente corretta e spiritualmente ecumenica, di spettacolo totale.

Nonviolento, multietnico, tollerante, pieno zeppo di farmacopee New Age, l'auge del *Nouveau Cirque* contribuisce non poco alla disperata questua dei pubblici occidentali per nuovi fronti di candore, scenari di autoindulgenza magico-nostalgica e redenzioni a buon mercato. Sull'onda della metafisica circense di Wim Wenders, e in acconto sulla peste intellettuale che sarà l'esistenzialismo *soft* di *Amélie Poulain*,²⁶ incontri precoci ma significativi tra Dante e il circo si erano già prodotti in *Die Göttliche Komödie nach Dante Alighieri* (1995) diretto da Herbert Fischer per la compagine tedesca Zelttheater Comodia Mundi, o *La Divina Commedia. The Show for the Circus, for four hardly seen Bodies and for the crowd of Spirits* (2002)²⁷ di Anton Adasinski per la compagine russa Teatr Derevo.

A conferma ulteriore che le letture circensi della *Commedia* ottemperano meno all'intento di "desublimare" la materia dantesca che a *sublimare* la materia circense, riformulandola come un miraggio spernzosamente regressivo, *Die Göttliche Komödie* di Zelttheater, nonostante la sua aria di parodia clownesca o prodezza slapstick, legge il movente didattico della catabasi di Dante (conoscere l'altro mondo per redimersi a tempo) secondo gli schemi edificanti di un Frank Capra o di un Charles Dickens:²⁸ la *Commedia* diventa

26. Mi riferisco ovviamente ai film *Der Himmel über Berlin* (Wim Wenders, 1987) e *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jeunet, 2001).

27. Mentre la lettura di Zelttheater sposa in chiave dantesca soprattutto, del circo, gli aspetti comico-malinconici (clowneria, giocoleria, acrobazia di base, ecc.), quella di Derevo sembra soprattutto interessata a tracciare una sintesi inquietanti tra il poema dantesco (cui si ispira molto liberamente) e le forme circensi del *Freak Show* d'inizio secolo, le specialità estreme come il contorsionismo, le forme più grottesche di clownerie e una qualità di movimento assai condizionata dal Butoh. L'altra particolarità della versione di Adasinski, è quella di riprodurre in un certo senso le strutture di circolazione dell'estetica circense con un palcoscenico piattaforma che, in *La Divina Commedia* gira incessantemente su sé stesso. Cfr. Thompson 2002; Brennan 2002.

28. La propensione ad adattare il plot dantesco a narrazioni "esemplari" di redenzione o castigo personale sembra essere in generale un vizio della tradizione cinematografica fuori dall'Italia,

l'iter iniziatico di un Dante-pagliaccio che ha in uggia la vita, e che nel corso di una giornata astiosa è trascinato a un viaggio istruttivo per l'Aldilà e per i suoi mondi sottosopra, da cui trarrà nuovi incentivi di un consenso *happy* all'esistenza e alle sue meraviglie.

La minaccia dell'avvenire ultraterreno sposa senza stridore apparente la dimensione *vintage* e analogica del circo (associato pertanto a una specie di innocenza estetica, felicemente refrattaria a perversioni concettuali o decostruzioni ciniche). La danza moderna aveva in fondo statuito sin dai tempi di Marta Graham che ogni anima può concepirsi come un circo,²⁹ che le acrobazie e i capitomboli, gli eroismi e le pagliacciate sono un'eccellente trascrizione dinamica dei moti di quell'anima – e che persino uno spettacolo plurale come il circo ben può concepirsi come un "monodramma" allegorico di sapore medievale, la morality costruita attorno alla tenera figura di un *Everyman* clown e acrobata. Dopotutto, esiste un forte rischio che il circo diventi la Sacra Rappresentazione di una Post-modernità in brodo di giuggiole. Che la funzione primaria di questo "circo dell'anima" sia rafforzare lo spettacolo ideologico della conciliazione universale (di ciascuno con lo status quo, e dello status quo con se stesso) sembra invece uno squisito effetto psichico della vibrazione New Age che scuote il Neo-Circo dai tempi di *Saltimbanco* (1991), *Alegria* (1994) o *Quidam* (1996) del Cirque du Soleil. Fedele a questo programma implicito, il Dante-clown di Zeltheater si sorprenderà di incontrare in Paradiso i fondatori delle maggiori religioni, uniti in un'ecumene paradossale, che ricorda le parate circensi di certi finali felliniani.

Ma è probabilmente nell'esperienza della compagine greca Ki Omos Kineitai (Eppur si muove) diretta da Christina Sougioultzi, Camilo Bentancor e Antigoni Linardou e nel suo ciclo di adattamenti danteschi tra performance e Neo-Circo, che va cercata l'interpretazione più poetica – e probabilmente la più restia all'effettismo spirituale – di una possibile confluenza tra i paesaggi dinamici della *Commedia* e i valori dinamici delle specialità circensi. Il Dante di Ki Omos Kineitai si presenta come un trittico: *InferRno tov Dante Alighieri* (2006), *PURGATORIO tov Dante Alighieri* (2010), *Il PaЯRaiso tov Dante Alighieri* (2011). Pensate in partenza come teatro di strada, e realizzate con gran economia di mezzi materiali, le tre Cantiche (soprattutto *Purgatorio* e *PaЯRaiso*, a fronte di un Inferno ancora povero in soluzioni poetiche di rilievo) sono dettate da una intrigante serie di analogie tra i formati dinamici-geometrici suggeriti dal poema, e l'universo di geometrie semplici che si esprime nell'attrezzatura propriamente circense (cerchi, anelli, piloni, travi, ruote, ecc.).

come nel fil muto *Dante's Inferno* (1924, prod. Fox Film Corporation) di Henry Otto, o *Dante's Inferno* (1935, prod. Fox Film Corporation) di Harry Lachman.

29. Nello spettacolo *Every Soul is a Circus* (1939), il cui titolo è ispirato al primo verso di una nota poesia di Vachel Lindsay.

È per esempio notevole l'uso acrobatico che gli artisti fanno, in *Purgatorio tou Dante Alighieri*, di un grande bilanciante come allegoria della giustizia divina. Vi è una qualche franchezza poetica nella maniera in cui Linardou, alle prese con una materia avara come quella della seconda Cantica, sfrutta tutti gli effetti di vacillazione, disequilibrio e suspense intrinseci alle specialità equilibristiche (funambulismo, verticalismo, ecc.), per trasmettere la sensazione di precarietà, di sospensione trepidante e di attesa confacenti al clima psichico del Purgatorio. E si apprezza la sua prudenza nell'evitare ogni effetto facile di corallità, offrendo una lettura della *Commedia* sorprendentemente lirica per uno spettacolo destinato alle piazze.

Il lavoro di Souigioultzi e Linardou verte, semmai, su una strategia poetica di agglutinazione progressiva degli elementi, di sincronizzazione crescente delle parti che costituiscono il loro Oltremondo. Così, in *Il PaïRaiso tou Dante Alighieri*, dopo avere evocato i differenti "modi" antigravitazionali dei Cieli con altrettante specialità aeree e con l'attrezzatura relativa (nastri, globi, trapezi, corde, cerchi sospesi) lascia per il finale dello spettacolo la prodezza tecnica di connettere tutta questa attrezzatura e l'ensemble al completo degli artisti-acrobati in un'unica grande "giostra" aerea, dove tutti gli elementi, sospesi uno all'altro, ruotano attorno a un asse unico, come parti di un gigantesco astrolabio. Ki Omos Kineitai costruisce d'intuito un'immagine stranamente fedele all'impianto narrativo della terza Cantica, dove l'empireo con le sue ridondanze radiali (anfiteatro, Rosa dei beati, Circoli della Trinità, ecc.) davvero rappresenta la confluenza, la concentrazione, la sintesi e la sincronizzazione di tutto il contenuto dei cieli inferiori: la *summa* sospesa dei formati di beatitudine che l'hanno preceduta.³⁰

Di segno completamente distinto, e avallato da una diffusione mediatica ben altrimenti incisiva è, in questo lignaggio di letture sospese e terminali, l'adattamento della *Commedia* da Emiliano Pellisari per la No Gravity Dance Company in 3 parti, realizzate tra il 2007 e il 2011: *Inferno, Cantica* (che fa le veci del Purgatorio – Pellisari non è esente da un annoso imbarazzo rispetto alla Cantica di mezzo) e *Paradiso*.

Presentata per programmi separati o in una specie di *suite* di highlights,³¹ la *Commedia* di No Gravity, più che in scene, sembra articolata in "visioni" ciascuna con un titolo di lavoro proprio e con una dichiarazione d'intento specifica: minuziosamente esposto sul sito web della compagnia e sui pro-

30. Fratini 2014: 99-108.

31. La sequenza degli spettacoli è stata presentata successivamente come un progetto unico, dal titolo *De l'enfer au paradis* (per la versione a serata di una sintesi delle tre parti, in repertorio dal 2014) o *Trilogia Divina Commedia* (per la presentazione dei tre spettacoli separatamente). Una produzione di segno simile, con ampi stralci di teatro fisico e danza aerea, è il *Dante* (2012) prodotto dalla School of Theater della Louisiana University, diretto e coreografato da Nick Erickson. Cfr. Henderson 2012.

dotti editoriali inerenti al progetto,³² questo ricettario di ingegnose teodicee poetiche rafforza la sensazione che, se pure è innegabile il fiuto di Pellisari nell'applicare i numeri già collaudati altrove dalla stessa compagnia ai gironi, cornici o cieli più popolari della *Commedia*, per molti dei quadri vale piuttosto la necessità di estorcere al poema qualunque pretesto, anche il più esile, a sostegno delle prodezze plastiche e acrobatiche di cui è capace una compagnia composta quasi esclusivamente di ex atleti.

Vi è insomma un contrasto intermittente tra il programma drammaturgico (che non disdegna né le referenze vertiginose né i valori aggiunti dell'attualizzazione, come nei riferimenti alla situazione politica italiana che Pellisari associa alla scena 6 di *Cantica*), e l'inesorabile tendenza dello spettacolo a dissolvere o evacuare festosamente tutta la tensione dialettica di una possibile drammaturgia. Le chiavi di lettura e parafrasi un po' candide apposte a ciascuno dei quadri tradiscono, casomai, una incertezza strategica (o un approccio falsamente spregiudicato) quanto al punto di vista ermeneutico dell'operazione, che fluttua letteralmente tra trasposizione, astrazione, personificazione e figurazione; o che fissa la scansione dei quadri secondo parametri anch'essi variabili (presentandoli come episodi, luoghi, sensazioni, o semplicemente allegorie). Questa scioltezza ha un correlativo oggettivo nell'impressionante varietà del paesaggio musicale impiegato (da Mozart a Xenakis a Satie a Stravinskij) e dell'antologia degli estratti danteschi che opportune voci fuori campo declamano alla stregua di didascalie sonore. Una narrazione sparuta e un'assenza quasi totale di personaggi, al servizio dell'intento di restituire la *Commedia* come un palinsesto di intensità cangianti, sintesi visive, texture dinamiche e qualità ponderali, possono senza dubbio apprezzarsi in riferimento allo spettro espressivo della danza aerea, che precisamente della tergiversazione del peso, dello stile di caduta e delle qualità di fluttuazione fa i suoi ingredienti poetici principali. Pellisari non lesina in soluzioni brillanti, come quella di rappresentare la sospensione morale degli abitanti del Limbo (nella scena 4 di *Inferno*) facendo "nuotare" i ballerini da un lato all'altro del quadro scenico.

Ma laddove Ki Omos Kineitai sceglieva di non dissimulare la trasparenza del dispositivo, e di iscrivere in un uso scoperto dell'attrezzatura circense la franchezza poetica dell'operazione, Pellisari desume dalla sua personale competenza in materia di macchinisteria rinascimentale e barocca una vera e propria poetica della meraviglia, una taumaturgia il cui primo requisito è giustappunto la dissimulazione di tutte le astuzie tecnologiche dello spettacolo (fili, cavi, e finanche corpi laddove gli interpreti manipolano forme fluorescenti nell'oscurità): l'esecuzione di uno *squint* strategico su tutte le *cause* la cui pa-

32. Cfr il sito web della compañía. <http://www.nogravitydance.com/home-fr/>.

tenza rischierebbe di compromettere la magia estetica (o l'estetismo "magico") degli *effetti* che configurano questa lettura aerostatica di Dante.³³

A questa trasformazione del quadro scenico in uno schermo o diaframma di apparizione e sparizione rimanda altresì l'impiego generoso del *black theatre*, di props e costumi deformabili (in uno stile che ricorda *Mummenschanz*) così come dei più svariati filtri materici – tulle, pvc, cellophane, garza – passibili di modulare l'aspetto dell'azione *live* testurizzandola come una visione pura.

È comprensibile che, nel fare sua la tendenza ossessiva, consolidata da innumerevoli versioni à *grand spectacle* della *Commedia*, a trasformare i corpi anonimi in paesaggio ultramondano (e nell'impossibilità di mobilitare all'uopo grandi masse di ballerini o figuranti), Pellisari insista sul concetto di *vuoto*: "L'Inferno è un luogo metafisico, uno spazio vuoto, così lo abbiamo immaginato: costruito dall'interno, "costituito dai corpi dei dannati". I danzatori sono i mattoni dell'universo vuoto ultramondano." (Pellisari 2007).

Così, se nel trattamento della prima Cantica Pellisari subisce ancora la lieve pressione di un certo debito con la drammaticità e con il *peso* del castigo, prerogative che alla maggior parte dei coreografi avevano fatto prediligere l'Inferno tra tutti gli oltremondi; e se nel trattamento della seconda si vede obbligato a materializzare una certa gamma di referenti oggettuali (sedie e scale, simboli di attesa e di ascesa), è nella rappresentazione dinamica della terza Cantica che l'immaginario del coreografo può letteralmente "spaziare", prendendo l'abbrivo da una lettura intuitiva del Paradiso come sede di transumanazioni aeree, certamente, ma anche di paradossi spaziali e ottici; del Paradiso come sospensione o inversione di tutte le norme di prospettiva o profondità.

E poichè tutte queste tergiversazioni delle regole terrene sono applicate, già in Dante, alla caratterizzazione del Paradiso come dispositivo immane di gloria e acclamazione (cfr. Agamben 2008: 185-216), Pellisari riprende a suo modo l'economia pittorica della *gloria* barocca: quello dell'irruzione di uno spazio "altro", nucleare, radiale, – abisso e superficie insieme – nello spazio prospettico, nella geometria pedestre della realtà.³⁴ Il Paradiso assurge a campo di epifanie astratte, ipersimmetrie e vere e proprie topologie: "lo spazio dantesco è geometrico, costruito per simmetrie e canoni" (Pellisari 2009).

33. Un buon esempio di questo trattamento neobarocco della macchinisteria (meccanica e biologica) della trilogia di Pellisari – ma anche della disinvoltura esegetica che intercede a avallarne le taumaturgie visive – è la nota d'intenzione inerente alla scena 10 di *Cantica*: "Quando Dante varca la soglia dell'Eden incontra una fanciulla misteriosa che viene interpretata dai più come l'incarnazione della Natura. Sembra che questa scena abbia ispirato la Primavera del Botticelli e noi le rendiamo omaggio. Le mani e le braccia dei danzatori moltiplicati da specchi si trasformano in fiori viventi da cui sbocciano teste umane. Entra la Primavera che cammina tra i fiori. Le teste umane si richiudono ed i fiori svaniscono. Appare un albero vivente composto dai corpi dei danzatori..." (Pellisari 2009).

34. Per l'analisi dello stesso motivo nella tradizione pittorica cfr. Stoichita 1996.

Tutti questi fenomeni plastici o lineari si leggono sulla superficie ottica della scena come se si osservassero zenitalmente, su una superficie piana. L'autore stesso definisce questa prodezza di trasformazione delle figure d'insieme in altre figure, "un gioco di scatole cinesi"; e chiama "totems", a volte, gli incastri o impilamenti di corpi sospesi che ne producono l'elevato tono decorativo. Il risultato è un'impressionante anamorfoso aerea di quadrati, triangoli, esagoni, stelle, arabeschi o caratteri alfabetici.³⁵ Nelle parole di Sandro Cappelletto, direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana, non vi è interpretazione più corretta del senso della *Commedia*: "Femmes et hommes, terrestres et Divins, Mortels et Immortels, dont Dante nous parle dans la *Divine Comédie* né sont pas des corps mais des intellects, des mémoires, des visions, des désirs, des idées: des âmes. Et les âmes n'ont pas de poids." (Cappelletto 2013)

Ciò che Cappelletto non sembra comprendere è che, nel caso specifico della trilogia di Pellisari, l'assenza di peso consustanziale allo statuto delle anime nell'Aldilà dantesco è propriamente meno metafisica che meta-tecnica: lo spazio di visione creato da No Gravity ricorda meno un orizzonte siderale che uno schermo di computer. La descrizione del viaggio di Dante come "percorso a ostacoli" tradisce involontariamente questa prossimità della trilogia all'universo *pixelato* di un videogioco o uno screensaver.

E le supersimmetrie radiali di corpi possono ben richiamare alla mente i grandi fiori "meccanici", le *candide rose* che, a partire dagli anni '30, Busby Berkeley otteneva filmando con cineprese zenitali possenti insieme sincronici di corpi danzanti (cfr. Rubin 1993; Spivak 2011; Franko 2002: 30-32). L'operazione di Pellisari è molto simile: se i paradisi di cloniche ballerine bionde e *rockettes* sincronizzate erano, nei musicals di Berkeley, una trasfigurazione consensuale e gloriosa del macchinismo industriale e della taumaturgia capitalista da cui emanavano, la versione fordista di un "ornamento della massa" che i coevi regimi totalitari stavano applicando in Europa alla spettacolarizzazione del militarismo, la *Commedia* di Pellisari, superficiale come uno schermo, astratta come uno *screensaver*, è la trasfigurazione consensuale e la messinscena *sub specie aeternitatis* della taumaturgia ipnotica che promana dalle tecnologie leggere di oggi, fatta di virtualizzazione o automazione, di *computer art* e astrazioni a buon mercato.³⁶

35. In questo, Pellisari sembra particolarmente sensibile alle parti del poema in cui Dante riferisce di vere e proprie performance plastiche – quando non "geroglifiche" – delle schiere dei beati (in *Pd.* XIV, XVIII, XIX, XXI e altrove): la loro capacità acquisita di confluire automaticamente in configurazioni d'insieme di assoluta bellezza geometrica o di inconfondibile trasparenza simbolica (aquile, croci, scale, cerchi, rosoni, caratteri). Cfr. Fratini 2014: 104-105.

36. In questo senso, non sembra casuale che uno dei quadri del Paradiso sia la manipolazione, nel vuoto, di grandi pannelli che riproducono i settori quadrangolari dipinti a colori primari di un quadro di Mondrian, cioè dell'artista che con più determinazione ha difeso il principio di autogravitazione delle forme semplici. Leggerezza e semplicità sono analogamente i concetti che Sandro Cappelletto pone nel centro della lettura di Pellisari: "E nello

Parte dello straordinario successo dell'operazione si deve in fondo al fatto che i No Gravity eseguano dal vivo (a volte plagiandoli) i paradossi acrobatici e le architetture di corpi (torri, scale, reticolati, bolge, ruote) che, nella storia recente della coreografia europea sono stati sinora possibili solo in videodanza grazie ai miracoli della post-edizione;³⁷ o al fatto che molte di queste configurazioni risultano alla fine più *pop* che tragiche: "...i dannati stessi formano gli scalini e l'apparente normalità di una camminata contro le leggi della fisica ci ricorda che stiamo vivendo in un mondo in cui queste regole sono abolite in un solo istante, magicamente, ironicamente, come in un fumetto".³⁸

Che appunto tutta l'operazione dantesca di No Gravity tenda a spacciare per acribia esegetica il suo debito con formati tradizionalmente commerciali come il fumetto, il videoclip o il *tableau vivant*, è il sintomo più eloquente di uno scadimento generale della tensione estetica in materia di adattamenti danteschi; vera o simulata, l'assenza di "gravità", qui, è molto più che un effetto dinamico. Lo conferma l'entusiasmo un po' affrettato del direttore della Società Dante Alighieri di Roma, Alessandro Masi: "Tentare la scalata impossibile alla descrizione della Divina Commedia non è solo un errore strategico estetico, è un errore logico... Serve dunque un'operazione che salti a piè pari il dilemma estetico (ovvero come poter descrivere la Divina Commedia). Emiliano Pellisari effettua uno scarto logico-estetico creando un mondo immaginifico, dove le leggi della fisica sono annullate, come in un grande, incredibile, quadro pittorico vivente." (Masi 2015: 2).

stesso tempo, sempre più a fuoco è il cuore visivo dello spettacolo (...) nel prevalere di uno stupefatto sentire spirituale, di una sospesa e candida leggerezza" (Cappelletto 2015).

37. alcune delle torri umane inscenate da Pellissari ricordano prepotentemente le torri paradossali degli acrobati-ballerini *fin de siècle* del video *Abracadabra* (1998) di Philippe Découflé.
38. Pellisari 2009. Questa insistenza sui valori di composizione e assemblaggio di figure umane ingravide giustifica il fatto che, nel tentativo di cercare referenti iconografici, Pellisari faccia appello a regimi dell'immagine chiaramente pop, quando non ai disegni di Botticelli: "...è un percorso a ostacoli, quasi un videogame. È un mondo cartoonesco, ispirato ai famosi disegni botticelliani." (Pellisari 2009)

“Ma chi è dannato, chi è beato
in questo duplice spazio grigio e umidiccio,
in questo palese errore che mi racchiude?”
(Giorgio Manganelli)

All'ultima parte di questa rassegna si dovrà premettere un breve excursus. Sullo sfondo di una propensione generale a debilitare in termini più o meno programmatici lo iato metafisico tra Oltremondi, e a rappresentare l'Inferno come la distopia sottesa ai troppi paradisi (parafrasando Walter Siti) del consumismo d'Occidente, vi sono coreografi che, prendendo le mosse dalla lettura di Emilio Greco per discostarsene, o per ampliarne i corollari in materia di genere e linguaggio, preparano dal primo decennio di questo secolo la svolta o l'anamorfose che porterà, nel secondo decennio, a una specie di stadio terminale dell'ammortizzazione della materia dantesca. La cronaca di quest'ultima fase si scriverà nei formati socializzanti o festosi della danza di partecipazione e delle esperienze di immersione.

Affinché se ne diano le condizioni poetiche bisogna che la Commedia, letteralmente, si orizzontalizzi: che alla sfida formale di dispiegare il costruito verticale, di trasporre dinamicamente e moralmente i motivi dell'ascensus o della descensus subentri la sottile abulia di rappresentare l'Oltremondo come una erranza modulare, un cammino fatto di mozioni (commozioni, forse) ma non più di pro-mozioni, una dilagante equivalenza di tutto con tutto. La superficie – erranza, divagazione e disorientamento – è l'ultimo degli abissi possibili. Nel settore del formalismo orchestico recente, plateaux di questo tipo (mi rifaccio alla concettualizzazione di Gilles Deleuze e Félix Guattari, cfr. Deleuze e Guattari 1980), oltremondi in cui a ritmare la sopravvivenza o per-vivenza della danza è un'inedita negoziazione con la precarietà, l'esplorazione e l'adattamento, sono per esempio le mille varianti di Forsythe su Die Befragung des Robert Scott (2000) e sul dispositivo modulare di One Flat Thing, reproduced (2000), dove l'indicibile parentela tra danza e morte, già declinata in Alie/na(c)tion (1992) si ripropone allegoricamente come analogia tra la forma danzata e l'impresa antartica di Ernest Shackleton: l'avventura adattativa di un corpo sopravvissuto nel pianoro sterminato, privo di connotazione, frammentario e altamente instabile di un continente di ghiaccio (cfr. Fratini 2018: 45-46). Visti dantescamente, i tavoli rettangolari di One Flat Thing sono l'ultimo Cocito della storia della danza occidentale, e probabilmente la rappresentazione più acuta delle sue catabasi, della sua erranza “di là da se stessa”, nei territori di indifferenza terminale della post-modernità.

Laddove invece il compromesso tra coreografia e ispirazione dantesca è dichiarato, in quegli spettacoli o dispositivi che invocano esplicitamente il patronato poetico della Commedia, la dialettica tra orizzontalità e verticalità incorrerà piuttosto in un sottile processo di scadimento, dalla nozione di viaggio a quella di visita: verranno meno, insomma, i termini in cui Lindy Annis e Miranda Regina avevano impostato le loro visite-performances del '91 sul contrasto tra protocolli

verticali di apparizione (un circuito chiuso di salite e discese) e di visione (la libera circolazione degli spettatori lungo le superfici dei distinti piani dell'edificio); verrà meno, per così dire, l'analogia profetica tra Oltremondo e museo (nel caso di Regina) o tra Oltremondo e burocrazia (nel caso di Annis).

A fronte di un'impressionante numero di adattamenti danteschi che si sforzavano di porre in scena il Dante-personaggio o una figura che ne fosse succedanea, Annis e Miranda avevano già obbedito all'intuizione che la sola dramatis persona, il solo corpo passibile di occupare la posizione morale del poeta nelle ultime catabasi fosse quello dello spettatore. E che il dispositivo dovesse in un certo senso inscenarne la relazione erratica con Poteri e Saperi trascendenti. A venti anni di distanza, lo spettatore erratico per definizione è il cittadino di un sistema tiranneggiato dalle norme falsamente indulgenti del capitalismo autoritario o del totalitarismo spettacolare: la struttura della sua esperienza dell'Aldilà tenderà a riprodurre il più possibile le forme della sua esperienza quotidiana – che è sua volta una prestazione performativa – di consumo commerciale e culturale (shopping, visita, parco tematico). La Commedia può approdare ai formati, acidi o irriverenti, di una specie di turismo metafisico: il tipo di circostanza (o di "dispositivo", secondo la memorabile definizione di Giorgio Agamben, cfr. Agamben 2006) in cui, credendo di consumare liberamente generose razioni di realtà à la carte, è il corpo stesso del cittadino a divenire la materia prima di un ciclo di crescita basato sullo sfruttamento del potenziale di circolazione di ciascuno: obbedienza sotto forma di liberalità; repressione sotto forma di jouissance.

Paradossalmente in linea con l'analogia, brevettata dalla teoria critica, tra consumismo e Paradiso, le ultime letture di Dante sembrano riandare la nozione tecnica, elaborata da Walter Benjamin nel Passagenwerk, del consumismo come inferno abitato da dannati che, della loro condanna, non apprendono politicamente nulla (cfr. Benjamin 1990: 558-559); e del "passaggio", radice di una famiglia di dispositivi architettonici modellati su un paradigma di circuitazione – che va dalla galleria commerciale ottocentesca al centro commerciale moderno – come la più succinta allegoria ultramondana di un attualità neoliberale infernalmente paradisiaca.

Per questo, a fronte di innumerevoli Commedie che accordano un certo prestigio simbolico alle fenomenologie della spirale, non è mai venuta meno una tendenza minoritaria a spiegare – o dispiegare – la ripidezza impensabile dell'universo dantesco in costrutti orizzontali e seriali: dromologie che, quando non mimano direttamente il formato dello shopping, affiorano significativamente nel contesto impensabile del défilé o catwalk d'alta moda (cfr. Fratini 2012: 205-250). Nel 1996 l'eccentrico stilista Alexander McQueen presenta nella chiesa londinese di Spitalfields, senza lesinare in espedienti scenografici, la collezione d'haute couture 'Dante'.³⁹ Ma se la sfilata (dantesca o meno) è espressione genuina dello Zeitgeist

39. "McQueen's theatrical 'Dante' was staged at a church in Spitalfields in 1996. The show

spettacolare degli anni '80 e '90, rappresenta anche, in molti aspetti, il presentimento di un riassetto generale delle poetiche performative di fine secolo attorno alle estasi minimaliste del camminare, come entelechia e grado zero del movimento, come compimento e proscioglimento della storia della danza moderna (cfr. Fratini 2012: 165-204; Careri 2002).

Contestualmente a queste mutazioni si produrrà anche una trasformazione radicale nel modo d'interpretare la Commedia (concepita sempre meno come una progressione e sempre più come una precessione o una paratassi). A questo cambio contribuirà in una certa misura la sensazione che qualunque lettura dell'attualità come Oltremondo debba ormai necessariamente rifarsi alle forme estensive, di diffusione rizomatica e appiattimento referenziale, assegnate alla postmodernità dalla maggior parte della filosofia post-deleuziana; e in una certa misura la tesi intuitiva che, se la Divina Commedia è davvero una macchina allegorica, il suo congruo equivalente moderno non può darsi che nella forma dinamica della flânerie, del passeggio urbano e protoconsumista: l'esperienza (uno sperdersi dannatamente orizzontale) che, a partire da Baudelaire a dalle successive forme di walkscape o arte dell'erranza (dalla déambulation simbolista alla dérive situazionista e oltre) consegna alla post-modernità il protocollo di un'allegoresi definitiva e profondamente ambigua. Il suo senso sarà, secondo i punti di vista, terminale o redentore: produttore di consumo o produttore di senso; produttore, chissà, dell'allarmante rivelazione che il consumo è l'ultimo dei sensi possibili.

I. DANTE: QUASI UNA PASSEGGIATA

Tra “passaggio” e “deriva”, tra attraversamento obbligato e smarrimento (e in un certo senso tra pessimismo esegetico moderno e ottimismo esegetico post-moderno), si sdipana tutta l'avventura “andante”, la cronaca delle “camminate attraverso Dante” nelle *Commedie* danzate (o quasi) del nuovo millennio.

La redditizia ambivalenza delle prassi (teatrali e non solo) d'immersione o partecipazione – frequenze poetiche su cui si sintonizzano quasi tutti i recenti usi culturali del poema – è di compaginare in un'unica dromologia le figure dell'azione e quelle della passione, e di mascherare gioiosamente il rimosso doloroso di ambedue: in questo modo saranno sovrapposte una volta per tutte, nello spettatore/consumatore, immerso nella *Commedia* come in un'elettrizzante esperienza culturale e somatica, le figure del dannato-che-patisce, del penitente-che-apprende, del beato-che-inneggia, del pellegrino-che-visita.

È questa la ragion pratica che, in armonia con il dogma partecipativo caro alle politiche culturali recenti, permetterà di volta in volta piegare Dante

opened with organ music filling the church that was soon drowned out by gunfire. Models walked the runway looking wearing wore crucifix masks, denim splashed with bleach and lots of lace. McQueen commented that the collection was 'not so much about death, but the awareness that it's there.' (Conceptoff 2011): Cfr. O'Flaherty 2013; Bethune 2015.

ai formati della visita guidata, dell'esperienza interattiva, dell'immersione e dell'immedesimazione collettiva, quando non della liturgia (cfr. Fratini 2015d; Fratini y Bernat 2015). Segnali deboli ma significativi di questo nuovo approccio si danno nel progetto *Seuil* (2006 segg.) della francese Ghislaine Avan⁴⁰ e nell'evento coreografico *Fliegt Alles Auf* (2007) dell'altoatesina Veronika Riz: parte dispositivo, parte installazione, in cui il pubblico può, spostandosi liberamente, transitare per un repertorio esteso di azioni brevi in ambienti differenti e modulari (containers industriali riciclati – i pronipoti delle cabine d'ascensore di Annis).

Ispirate a differenti tipologie fisiche di caduta, le *short actions* di Riz si propongono, stando alle dichiarazioni della coreografa, di “smascherare la cospirazione della normalità”. In linea con la prassi di ricerca di Riz, che negli stessi anni verte sulla psico-genesi della gestualità individuale in quanto indice di appartenenza o di alienazione, *Fliegt Alles Auf*, attraverso le suggestioni del *sound live* di Christof Dienz, compositore dedito allo *zither* (la cetra da tavolo tirolese), offre ai visitatori dei differenti containers un vero e proprio spaccato di psicopatologia della vita quotidiana. In un atto di distensione o de(com)pressione esegetica, si riadattano le categorie del mondo dantesco e della sua sintassi poetica alla paratassi che fa la prosa del nostro. Tra i creatori che in questo scorcio di secolo si sono più o meno legittimamente rifatti all'autorità poetica di Dante, Veronika Riz, nel suo candore (e nella modestia dei valori coreografici espressi), è chi formula più cristallinamente l'ipotesi non solo di adattare il *topos* della catabasi al formato postmoderno della “visita”, ma anche di insinuare un parallelismo sinistro tra le logiche del periplo infernale come rassegna di crudeltà gratuite o tormentose bizzarrie, e le logiche del consumo culturale di stretta attualità, in cui il rito intellettuale della visita al museo d'arte contemporanea si risolve sempre più nella sconcertante esperienza di categorie critiche e *intorni* creativi altamente arbitrari quando non smaccatamente patologici, quasi sempre espressivi della demiurgia di un *curator* che è, di quegli intorni, l'*alto fattore*, l'artista principale e il nume tutelare.

Un ragionamento analogo farà sì che, solo un anno dopo, Castellucci assegni a Andy Warhol, nella versione avignonese del suo *Inferno*, l'inedito ruolo

40. Ghislaine Avan, tap-dancer, coreografa e videasta, creatrice della compagine Tempo Cantabile, è impegnata dal 2006 in un progetto pluriennale di divulgazione della *Divina Commedia* e di restituzione performativa di alcuni highlights del poema (soprattutto gli episodi incentrati su personaggi femminili di rilievo). Il progetto, *Seuil* (soglia) include altresì la produzione di un ampio archivio video (*Le LA du monde*, 2015, v. oltre). Tra le performances d'ispirazione dantesca che compongono la decalogia *Seuil* già realizzate vi sono *Préambule* (2006); *Ange. Qui, si je criais?* (2007); *J'ai parcouru seule, le cercle du ciel* (2012); *UN instant entre deux instants* (2015); *Sur la balance des étoiles* (2018). Titoli in preparazione dello stesso ciclo: *La chute des anges au milieu des forêts*; *Les vents quelques fois se saluent d'un signe*; *Voyageur de l'infini, que de temps nous avons*; *Ange, je te le montre encore LÂ!*; *La vie est un éclat de rire de la mort*. Cfr Avan 2017.

di “signore dell’abisso”, quasi volesse affermare che lo smantellamento, la de-costruzione, la delegittimazione dell’idea di originalità e del concetto stesso di creazione perpetrati dal padre della *Pop Art*, carichi come sono di inimmaginabili conseguenze per il paradigma poetico della postmodernità, non sono che la versione aggiornata del gran tradimento – un ammutinamento contro il Creatore e contro il Creato tutto – che costituisce l’ossatura teologica dell’Inferno dantesco.

Poiché parte di quell’ammutinamento fu la rimozione definitiva della barriera tra oggetto d’arte e oggetto di consumo, la visita randomica al campionario di malesseri inscenata da Veronika Riz rappresenta anche, a modo suo, l’ultima metamorfosi della camminata angosciosa per gli scenari delle patologie consumiste e cognitive che Pier Paolo Pasolini narrò in un memorabile capitolo di *Petrolio*, il suo romanzo postumo. La passeggiata del Merda e della sua fidanzata lungo un’arteria cittadina sulla quale si affacciano differenti vicoli-gironi, ciascuno rappresentativo di un differente aspetto del collasso di civiltà, riformula l’iter infernale come una specie di inquietante constatazione dell’ortogonalità del peggio: la catabasi orizzontale e senza orizzonte dell’ultimo Dante e dell’ultima Beatrice d’Occidente, attoniti spettatori di una precesione di derive postmoderne (fr. Pasolini 1992: appunti 71-74).

Dispositivo analogo di constatazione, o “*Walk on the dark side*”, è anche, se si vuole, l’impresa del Prof. Robin Kirkpatrick di Cambridge, curatore di un progetto su temi danteschi intitolato *Performance 2010* (che consta di una pannotia di esibizioni, performances e conferenze, cfr. Miglior Acque, blogspot, 2010). Ne fa parte l’esposizione del 2010 *Hell’s Half Acre*, organizzata dalla Lazarides Gallery presso gli Old Vic Tunnels, sotto la Waterloo Station, in cui le installazioni di 16 artisti ricreano l’*Inferno* dantesco in un allestimento altamente immersivo (il pubblico vi è accolto dalla proiezione di un cane che abbaia – chiara allusione a Cerbero; o accenno ai cani lupo dell’allora recente *Inferno* di Castellucci). Molte delle opere rimettono all’estetica del *body horror* e quasi tutte sono presentate con scorci violenti ed *escamotages* anamorfici, che vincolano l’osservazione a un oculato spostamento del corpo dello spettatore nello spazio ridotto dei cunicoli della mostra, e trasformano la visita in un’esperienza altamente interattiva.

Un dispositivo più radicale si dà, nello stesso anno, in *Dante’s Inferno: Living Hell* (2010, cfr. Miscioscia 2010) del regista Stephen Atkins, in collaborazione con lo Zen Zen Zi Physical Theatre e il Brisbane Historic Old Museum, che se ancora si sviluppa come una visita guidata soggetta a velleità didattiche, già suggerisce, embrionalmente, il modello dromologico del parco tematico o del tunnel del terrore.

Cinque anni dopo, lo stesso stile itinerante di presentazione avrà oramai assunto un carattere disinvoltamente interattivo, educatamente pedagogico

o schiettamente consumista. Sarà un buon esempio del primo gruppo, quello degli adattamenti performativi ispirati a una idea *detox* di interattività, il progetto *Spazieren mit Dante* (2015), del collettivo performativo estemporaneo *an-dante performances* presso il parco dell'Ermitage di Arlesheim (nella regione di Basilea), diretto da Beatrice Mahler (cfr. Kaps 2015). Articolato in distinti itinerari tematici per gruppi ridotti di spettatori scortati a loro volta da volenterosi *chaperons* che vestono i panni di Virgilio, Dante o Beatrice, il percorso di *Spazieren mit Dante* (letteralmente "a passeggio con Dante") prevede molteplici stazioni, animate da interpreti di formazione differente, e comprende la declamazione di stralci danteschi in tedesco, *actions* succinte o brevi improvvisazioni danzate.

Nel candore dei mezzi (costumi medievalescenti da fiera storica, effetti percussivi dal vivo, declamazione amatoriale ecc.), il progetto *Spazieren* ha, se non altro, l'astuzia poetica di mescolare i suoi siparietti performativi all'aria aperta con le attività tipiche di un parco cittadino (jogging, picnics, etc.); di suggerire, a conti fatti, che la *flânerie* d'Oltremondo non sa più prescindere da un'interferenza randomica e "sportiva" con le figure, gli scenari, i gesti della vita di tutti i giorni. Restituito a una dimensione letteraria che si vuole soprattutto innocua ed edificante (è un altro dei flebili meriti di *Spazieren mit Dante*), l'Oltremondo ridiventa un luogo diurno e vagamente senile, come certe sessioni di Tai Chi, in cui ossigenarsi a botte di escursionismo, aria fresca e terzine. L'esempio più estremo di questa poetica benevolmente immersiva, servita a pubblici sitibondi di esperienze d'Altro Mondo e di mondi "altri", è il lungo progetto sull'*Inferno* (cfr. Hodara 2010 – un volenteroso *cluster* biennale di workshops, conferenze, performances) condotto dal dipartimento di teatro della Wesleyan University (diretto dal dr. Ron Jenkins) con le detenute della New York Correctional Institution, in cui le performances, anch'esse modulari e visitabili, stavolta in circuiti doverosamente controllati dall'autorità carceraria, finivano tutte con il verso "E quindi uscimmo a riveder le stelle".

Con ben altra grandiloquenza pedagogica si presenta l'analogo progetto della Carla Rossi Academy-INITS, di un *Museo e Giardino Psico-educazionale e multisensoriale della Divina Commedia* per la città di Pistoia, cristallizzazione a sua volta (nel senso di una trasformazione istituzionale in "servizio culturale") dell'anteriore progetto *Evocazioni Dantesche: un viaggio nella Divina Commedia* (2007) il cui catalizzatore era stata la pubblicazione della *Commedia* in italiano corrente del dantista Marino Alberto Balducci (cfr. Balducci 2011).

Il "giardino psico-educazionale" pistoiese è l'entelechia interattiva (o la metamorfosi in parco tematico) di un nutrito programma performativo che a suo tempo si era articolato per tappe (una per ogni canto), concepite come micro-spettacoli comprensivi di *lecturae dantis*, proiezioni, conferenze, drammatizzazioni spicce ed episodi coreutici. Le spiegazioni del professor Balducci

dei differenti Canti erano il *plat de résistance* di ogni esibizione. L'idillio della CRA-INITS pistoiese con Dante rappresenta eloquentemente la trasformazione generale dell'immaginario pedagogico italiano ed europeo dal primo al secondo decennio del secolo: dal culto della multimedialità a quello dell'interattività; dall'autoritarismo dell'idea classica di docenza alla tirannide surrettizia dell'idea di esperienza; dall'iniziazione alla divulgazione (cfr. Fratini 2015c). In quel che concerne la specifica evoluzione delle idee su Dante e sulla sua funzione pedagogica, le rapsodie televisive del signor Roberto Benigni svolsero un ruolo tristemente epocale.⁴¹

Non può pertanto stupire che, anche qui, come nelle prediche cattoliche (e nel *TuttoDante* del comico fiorentino), i passaggi della Scrittura dantesca, resa agibile da un'astuta riduzione in prosa, valessero come "spunto" per riflessioni generali su temi di massima audienza (dall'anoressia alla chirurgia estetica, alla corruzione politica); e che alla danza si assegnasse una funzione nuovamente numerica e ambientale, per non dire "climatica": "ballerine e ballerini che, spogliati di ogni orpello materiale, incarnano le anime dannate... creando una sorta di specchio con gli attori... ballerini che con movimenti mimici o posizioni statiche accompagnano l'intero canto".⁴² Trasformata per l'ennesima volta in paesaggio corporeo e linguaggio di un *pathos* della moltitudine, la danza tornava a servire gli scopi di una riconciliazione festiva e cripto-fascista tra educazione collettiva (o ri-educazione) e velleità creativa. Veniva insomma ad avallare una continuità, inimmaginabile fino a pochi anni prima, tra ermeneutica e psicagogia: si pretendeva che desse corpo a una "sensazione" del testo abbastanza forte e condivisa da poter sostituire qualunque c dei suoi significati; e che nel suo spazio segnico si consumasse una consolante quadratura tra le esigenze dell'omaggio storico e gli incentivi della "riattualizzazione".⁴³

In quest'aspetto, l'orgia italica di collettivizzazione dello spirito di Dante, benedetta da un modello politico sempre più regressivo, sempre più trasparente ai retaggi ideologici del fascismo, non faceva che aggiornare una fantasia formalizzata a suo tempo nelle prime versioni à *grand spectacle* della *Commedia*, quelle cinematografiche d'inizio secolo. Non era già stato *Inferno* (1911) di

41. Tutto Dante nasce da un monologo teatrale di Benigni al teatro romano di Patrasso in Grecia, divenuto poi una serie di one-man shows in Piazza Santa Croce a Firenze, ritrasmessa da Rai 1 nel periodo dicembre 2007-marzo 2008. Del 2012 è la serie televisiva *Tutto Dante 2012*, che comprende nuovi 12 Canti dell'*If*. La prima Cantica è stata completata da un ultimo ciclo di puntate, su Rai 1, nel periodo maggio 2015 – luglio 2015.

42. Dossier (2009) "expo-Evocazioni dantesche & Divine Comedy Project – Un viaggio nella Divina Commedia": www.Mixinart.it/cms/index.php/expo-maurizio-pini/58-2009-expo-evocazioni-dantesche.

43. Il risultato di questo concorso di buone (o pessime intenzioni) si esprimeva nel colorito molto specifico dei titoli dati alla presentazione dei singoli Canti con spiegazione inclusa, come per esempio "Attualizzazione del simbolismo della Divina Commedia. Inferno XXXII, XXXIII, XXXIV: *Mangiare il futuro o mangiare pensando al futuro. Il rischio del Conte Ugolino* (che intendeva leggere l'episodio di Ugolino alla luce dell'idea di consumo sostenibile!).

Francesco Bertolini⁴⁴ una precoce, impressionante esibizione di corpi seminudi riuniti a conformare paesaggi dinamici di grande potere suggestivo? E non poteva dirsi che, in quest'uso climatico dei figuranti, che anticipava l'uso ornamentale delle masse discinte della scuola Denishawn nell'americano *Intolerance* (1916) di David Wark Griffith (cfr. Foulkes 2003: 10-12), la danza valesse già come viva immagine di un silenzio-assenso delle moltitudini, di quell'appassionata, disinibita assenza di personalità politica collettiva destinata, di lì a poco, a maturare in un'oceanica adesione all'autoipnosi dei fascismi storici?

Gli ondeggiamenti collettivi delle performances dantesche del nuovo millennio ripetono in fondo un vecchio schema retorico di nazionalizzazione della poesia di Dante. E lo fanno con la stessa ambiguità: in armonia con l'invito generalizzato alla disinibizione fisica e morale – ingrediente irrinunciabile di qualunque fascismo –, nelle imprese cine-dantesche d'inizio secolo ben poteva tollerarsi, con il beneplacito del maggior poeta nostrano, il nudo integrale. I suoi possibili usi erotici erano a malapena dissimulati: gli spettatori di Bertolini potevano deliziarsi con il seno nudo della Francesca del secondo *Inferno* cinematografico (quello di Berardi e Busnengo),⁴⁵ senza rinunciare un solo istante all'incentivo di un entusiasmo patriottico e letterario senza macchia.

Anche alla luce di questa deriva subliminale del Dante nostrano e psico-educativo verso lidi sudaticci, risulta particolarmente rivelatore della segreta oscenità di tutto il dogma culturale della partecipazione il caso di quelle *Commedie* interattive che, fuori dal contesto italiano, possono fare a meno di ogni ipocrisia pedagogica, di ogni catechismo nazional-popolare: Dante può trasformarsi senz'altro nell'oggetto di un consumo d'esperienza a tutto tondo. Ne è un esempio precoce la formula di teatro immersivo o *escape room Paradise Chapter I* (2016), del regista Michael Counts (che era stato a suo tempo un pioniere del teatro interattivo e della performance itinerante). *Paradise Chapter I* è un percorso a ostacoli per spettatori disposti a risolvere i *quiz* che danno accesso ai differenti livelli e ambienti dell'esperienza. L'indirizzo del punto d'inizio della performance-percorso è indicato solo al momento della prenotazione, e i differenti ambienti che la compongono sono allestiti sintomaticamente in edifici in disuso della Korea Town di New York:⁴⁶ il capitalismo del giro neoliberale adora escogitare false comparazioni tra il suo paradiso di tecnologie leggere e l'inferno che presuntamente fu il precedente capitalismo

44. Prod. Milano Films, dir. Francesco Bertolini, Giuseppe de Liguoro, Adolfo Padovani. Cfr. Bernardi 2007.

45. *Inferno* (1911), Prod. Helios Film, dir. Giuseppe Berardi, Arturo Busnengo.

46. *Paradise Chapter I* sviluppa a sua volta una idea di teatro tematico-interattivo già collaudata dallo stesso artista in *So long I Can't Remember – A Divine Comedy*, o nella più famosa delle *escape experiences* da lui disegnatte, la *Walking Dead Experience* (2015). Cfr. Collins-Hughes 2016.

di produzione. *Paradiso Chapter I* non si sottrae al vizio posmoderno di usare ideologicamente i segni *vintage* o *high-tech* della modernità industriale.

Questa breve rassegna di inframondi interattivi assai sportivamente danteschi sarebbe incompleta senza menzionare la *Hell in the Armory Space Experience* (2014) della Black Out Society (impresa celebre per i suoi tunnel del terrore e *haunted houses*): disponibile sia nella versione “escape room” (*Escape Hell in the Armory*, dove il visitante dispone di un tempo limitato per accedere alle chiavi che gli permetteranno di sfuggire all’Inferno e ai suoi orrori) che nella variante per adulti *Kink.com’s Hell in the Armory*, percorso immersivo prodotto in collaborazione con Kink.com (celebre casa di produzione di pornografia del filone BDSM o Horror-Porn) e con la Vau de Vire Society, compagine specializzata in forme circensi estreme. Il nutrito equipaggio di demonesse dominatrici e arcidiavoli *bondage* fingono qui di assediare fisicamente, come in una versione erotica di tunnel del terrore, uno spettatore-Dante che paga per sentirsi minacciato ed eccitato fino – è il caso di dire – alla “liberazione” finale. Se non è insensato analizzare in generale l’auge del formato *escape room* o *experience* tematica come la liquazione postmoderna di una certa idea di *descensus* o catabasi, nel caso specifico di *Hell in the Armory* il catalogo dei tormenti sessuali non fa che adattare alla norma postmoderna del brivido programmato – o del turismo d’avventura – un’associazione *horror porn* tra inferno e tortura sessuale vecchia almeno come *Le 120 giornate di Sodoma* del marchese De Sade,⁴⁷ in cui l’inferno assurgeva a scenario di un immane abuso di corpi nudi. Nell’intenzione di De Sade, l’autore d’*ancien régime* che più si avvicinò all’ipotesi di una letteratura oscenamente interattiva, l’*enfer* che chiude *Les 120 journées* non doveva già quasi più nulla all’esegesi; offriva anzi, paradossalmente, la forma più “distesa”, la meno esegeticamente impegnativa di una possibile trasposizione degli oltremondi danteschi. Nella sua forma di abbozzo o ricetta abietta era concepito per sfidare i limiti rassicuranti della finzione poetica, e offrire sarcasticamente un doppio patrocino, escatologico e letterario, alla messinscena assai diretta e letterale di passioni criminali. La vera libido che soggiace alla folle sete di esperienza del consumatore postmoderno è in fondo sempre quella di una letteralità “protetta” dall’infinito potere di de-realizzazione del denaro che la acquista. Quanto più il mercato la trasforma in prodotto, tanto più l’esperienza si pretenderà istericamente estrema.

Né letteraria, né letterale (perché protetta da un possente spiegamento di garanzie d’incolumità), la peripezia somatica del visitante della Old Armory di San Francisco (l’ubicazione più credibilmente “medievale” della città califor-

47. Per la trasposizione filmica del 1975 Pasolini, nel chiaro intento di accentuare gli aspetti pulsionali del fascismo, o viceversa di sottolineare i sottintesi biopolitici del sadomasochismo, estese lo schema infernale al congiunto della narrazione sadiana, articolando per questo come “gironi” i tre cicli tematici di narrazione e pratiche perverse che conformano la struttura di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

niana) è completamente degna del suo nome: *escape experience*. In essa la fuga fisica da un pericolo inesistente ed eccitante valgono quasi meno che gli “scappamenti” somatici che la masturbazione procaccia ai consumatori di sesso virtuale o le “scappatoie” mentali che l’uso e abuso di una letteratura senza letteratura procaccia ai consumatori di “esperienze culturali” e “parchi letterari”. Piegato com’è al diktat mercantile di offrire cornici spettacolari sempre nuove alla necessità del pubblico di sfogarsi in tutta sicurezza, la pornografia degli ultimi 30 anni, riconfigurata in base allo schema interattivo e sedante del video domestico, è un’eterotopia micidialmente veridica del paradigma che governa i consumi culturali del tempo presente: cerimonia di realizzazione (Cfr Barba y Montes 2007), liturgia di una “lettera della carne” che cura spicciamente gli stress occidentali circa l’*Incarnazione del Verbo*, il porno esibisce con assoluta franchezza le strutture di una “Passione per il Reale” – secondo la formulazione di Slavoj Žižek (cfr. Žižek 2002) – che respira in tutte le attuali retoriche dell’esperienza, della partecipazione, dell’immersione. Precisamente in virtù del suo significato terminale, dell’entelechia che rappresenta, non potrà dirsi che il porno non abbia intuitivamente reso giustizia all’idea di un Oltremondo tanto più letteralmente somatico quanto meno è reale, o tanto più letterale quanto meno è letterario: la parola “inferno” è coerentemente parte del titolo di vari *franchising hard-core*, soprattutto nel prolifico settore del *gay BDSM*.

2. DANTE: QUASI UN *MASSENSPIEL*

C’è da chiedersi se vi sia uno iato così sostanziale tra lo spirito balsamico delle passeggiate dantesche all’aria aperta e la schiettezza *hard* dei budelli e bordelli tematici or ora descritti; se precisamente in forza della loro lealtà al poderoso fantasma del vissuto reale, non ossequino in fondo entrambi uno stesso paradigma porno-farmacologico (cfr. Preciado 2008), che tratta la disinibizione come la più miracolosa delle medicine sociali ed esistenziali. A questo punto della Postmodernità l’universalità dell’opera-mondo che fu la *Divina Commedia* si presta, come la World Wide Web, a usi sufficientemente erratici e contraddittori da legittimare il paragone tra il paradigma del passeggio dantesco, erotico o esotico che sia, e la peculiare “catabasi di superficie” cui ci ha frattanto abituati l’uso quotidiano della Rete.⁴⁸ Le somatizzazioni della

48. A sua volta, il prototipo d’immersione che le *escape experiences* e i parchi letterari su Dante declinano come esperienze fisiche dei visitatori, si era dato da tempo in Internet come nel contesto ispiratore di tutte le versioni di interattività successive. È il caso di *Internet & Inferno. Spettacolo in interazione fra la scena e la rete internet* (Rag Doll Produzioni, 1995) di Francesco Verdinelli. Varrebbe altresì la pena osservare in che misura l’attuale universo dei costumi telematici configuri una cinesiologia suggestivamente simile alla dialettica di cui si alimenta frastornatamente la lettura di Dante nei decenni stessi di affermazione e popolarizzazione della Rete. A fronte di una Web di superficie, visibile e accessibile attraverso i motori di ricerca normali e correnti e oggetto per questo della cosiddetta navigazione, l’economia

materia dantesca, soprattutto quando interpellano a vario titolo il coinvolgimento fisico del pubblico, oscillano scioltamente tra istanze di normalizzazione pedagogica (le stesse che fanno della navigazione in Rete l'esercizio di una partecipazione virtuale con prerogative altamente didattiche) e l'espressione spregiudicata di una *privacy* illimitata e assai poco didattica (la stessa che fa della Rete un sotterraneo traboccante di disinvoltura sessuale, sociale e morale). Articolata nell'oscuro splendore dei suoi gironi sotterranei, la World Wide Web è il succedaneo d'inferno le cui mille figure di pena, crudeltà e nudità possiamo, percorrendolo quotidianamente, indossare senza rischi. Non si discosta poi molto da questo schema l'invito nazionale-popolare a una frequentazione più assidua di Dante il cui universo è stato frattanto adattato all'impazienza ermeneutica d'oggi e alla legge dell'alta velocità di erogazione e scarica: una dose quotidiana d'inferno a *haut débit* è il migliore dei coadiuvanti al consenso.

Così, come accade della navigazione in Rete (in tutte le sue modalità e finalità), gli usi recenti di Dante perseguono un obiettivo quasi unilaterale di sedazione culturale: il trattamento *easy going* della *Commedia*, il suo terapeutico porsi al servizio della vita quotidiana di ognuno e delle gioie di una socializzazione sempre più light (e sempre meno politica), in una parola la "decompressione" di Dante, è senz'altro una reazione all'usura semantica e allo stress da teatralizzazione che la *Commedia* aveva sofferto nei roboanti adattamenti del decennio anteriore; ma è anche un'efficace profilassi all'uso semantico e a tutti i possibili stress ermeneutici che un rapporto meno mediato e meno mediatizzato – e al tempo stesso meno falsamente "immediato" – con il poema dantesco potrebbe ancora provocare. Va in questa direzione l'oceanico progetto videoartistico di Ghislaine Avant (*Le LA du monde*), iniziato nel 2006 e presentato nel 2015 (benché se ne preveda l'edizione definitiva per il 2021, il 700° anniversario della morte di Dante), basato sull'idea di ricostituire la totalità del poema attraverso le video-letture di frammenti del poema eseguite randomicamente da oltre 2000 persone in 40 lingue e dialetti dei cinque continenti.⁴⁹

sommersa e l'immaginario che alimenta hanno strutturato da tempo la fantasia di una *Deep Web* dispiegata verticalmente su distinti livelli la cui profondità dipenderebbe dalla gravità dei commerci penalmente perseguibili che vi si svolgono e la inerente difficoltà dell'accesso a ciascuno di essi. *Voronia* del coreografo Marcos Morau (prod. La Veronal, Mercat de les Flors, Festival Grec, creaz. 30 Giugno 2015, Teatre Grec, Barcelona), che è a suo modo una riflessione sul male e che si articola come una catabasi ("Krubera Voronia" è il nome della grotta georgiana che vanta il record assoluto di profondità tra le cavità naturali), dipinge efficacemente l'idea, ispirata alla *Deep Web*, di un'automazione della *descensus* verso il peggio ponendo a sua volta nel centro dell'impianto scenografico un ascensore.

49. A ulteriore conferma del fervore ecumenico che innerva tutto il progetto (e a conferma del fatto che la sindrome universalistica affligge di preferenza il settore della danza) l'intenzione di Ghislaine Avant sarebbe presentare il *final cut* de *Le LA du monde* in una videoinstallazione su scala planetaria (i 100 canti della *Commedia* progettati su 100 schermi in 100 piazze del

Apoteosi di questa depressurizzazione poetica, e ultima *Commedia* della nostra rassegna, è l'evento corale *La Divina Commedia – ballo 1265* (2015), oceanico *one shot* dell'italiano Virgilio Sieni (allora e tuttora direttore della Biennale Danza di Venezia), celebrato nel Salone dei 500 di Palazzo Vecchio con 138 cittadini di Firenze e 12 danzatori professionisti a coronamento delle solennità culturali per i 750 anni dalla nascita di Dante.

Già nella presentazione che ne fa Sieni al descriverlo come una “Coreografia totale” (Sieni 2013), *Ballo 1265* si presenta come l'edizione ingentilita, umanizzata, inclusiva e socievole del buon vecchio *Gesamtkunstwerk* (la patologia estetica che appassionò quasi senza eccezione i fascismi del secolo scorso). Frutto di un laboratorio di otto mesi con volontari di ogni età (torna alla mente l'inclusione di masse di volontari voluta da Castellucci per il suo *Inferno* di alcuni anni prima), *Ballo 1265* è una performance collettiva di lunga durata, articolata in quadri, composta da azioni coreografiche di grande semplicità e corredata di “migrazioni” da una parte all'altra della sala di una folla camminante e pensosa, i cui membri, dando collettivamente forma al paesaggio gestuale ed energetico dell'Oltremondo, incarnano anche individualmente l'erranza di Dante come visitante di quell'Oltremondo.

Non vi sono scenografie; l'abbigliamento è quotidiano e di proprietà dei partecipanti; si può supporre che appartengano loro anche i tappetini, le coperte e le stuoie usati per il lavoro a terra, che in certi momenti di *Ballo 1265* compongono una specie di *patchwork*. Ovviamente non si prevede nessuna separazione spaziale tra performers e pubblico, affinché gli attori-danzatori spontanei sentano che sono “comunque” spettatori dell'azione che producono, e affinché gli spettatori sentano che sono “comunque” attori dell'azione cui assistono, nel rispetto di una mitica simmetria che è il mantra di quasi tutto il teatro partecipativo recente.⁵⁰

Il clima di *Ballo 1265* potrebbe insomma definirsi “sacrale casual”: risponde per esempio a un'estetica casual il fatto che così come confida nel gusto di ciascuno per le questioni di *look*, Sieni eviti di censurare i *tic* o le memorie

mondo intero), intitolata *Divine Babel* (il film sarà disponibile in tre montaggi: 24h per l'installazione, 50' per la TV, 90' per il cinema). Valgano altresì le note inerenti all'etica del progetto: “Mettre en lumière le message d'unité, d'amour et de paix que Dante porte sur la Terre. Recomposer en images le poème universel de Dante dans une fresque humaine. Réfléter la diversité des êtres, des Cultures, des patrimoines. Donner accès aux connaissances, enseignements... Contenus dans cette oeuvre fondamentale.” Attorno alla realizzazione de *Le LA du monde* è stato realizzato da Ravenna Festival con il patronato dell'Unesco il documentario *Les visages de la Comédie* (2015) e l'installazione fotografica *Les visages de la comédie*. Tra le altre iniziative che corredano il progetto di Avan, è il caso di menzionare il la recentissima *Immersion Dante*, installazione 3D (Festival “Sphere Numérique Valencienne, 24-25 Maggio 2018), il previsto sito web interattivo *Le Mappemonde de Dante*, e *Les sens de la Comédie*, progetto consistente in una serie di performances sensoriali “permettant d'appréhender le poème par nos cinq sens”. Cfr. Avan 2017; Avan 2018; Macchiavelli 2018.

50. Per un'analisi più dettagliata di questo aspetto delle poetiche partecipative, cfr. Fratini Serafide y Bernat 2016: 88-97.

muscolari dei singoli partecipanti, e usi anzi queste idiosincrasie gestuali come determinazioni “figurali” dei distinti meriti o peccati, castighi o beatitudini. *Casual* è anche il ricorso alla corallità cinetica, all'unisono imperfetto o sincronismo alla bell'e meglio delle tecniche di *flocking*, cioè al tipo di lavoro collettivo che vuole essere, sin da quando se ne brevettò il protocollo, nei lontani anni '60, la risposta demo-dinamica all'esigenza di un unisono *soft*, che lasci percepire le peculiarità individuali pur nella volontà cinetica del corpo comune (e comunitario) che è il gruppo come stormo o gregge (cfr. Fratini 2018b). “Colombe dal disio chiamate” diventano appunto gli incantati cittadini di Firenze nel gran *flocking* ultramondano del salone dei 500: raduno gestuale della cittadinanza in una specie di camping metafisico assai benintenzionato, dove prende forma il sogno consensuale che Dante parli a tutti attraverso il corpo di tutti.

L'approccio di Sieni, nel bene o nel male, è tutt'altro che innocente: il lavoro fisico verte su temi come “il corpo in sospensione” e su un'ipotesi di scansione gestuale e respiratoria della terzina dantesca (aiutata dalle tessiture ritmiche *live* del percussionista Michele Rabbia), cui non sembra del tutto aliena un'allarmante intenzione di “somatizzare Dante” o meglio ancora di spiegarne le strutture ritmiche, la tonicità, la figuralità, con miti di appartenenza dalle risonanze velatamente razziste: “Virgilio Sieni racconta del suo incontro con Dante, avvenuto nella sua famiglia contadina con ‘strofe cantate lavorando nei campi.’ In questo modo i suoni diventarono una ‘cadenza che andava a collegare la lingua con tutto quello che afferiva al sistema motorio.” (Joppolo 2017)

Che questo uso di Dante come referente ed equilibratore psicofisico delle energie popolari sia altamente consensuale, festivo e celebrativo lo dimostrano l'eccezionale sostegno delle istituzioni italiane, toscane e fiorentine al progetto (Virgilio Sieni è frattanto assunto al gotha degli artisti accreditati per rappresentare ufficialmente la cultura del paese), e il fatto che *Ballo 1265* sia scelto per chiudere il fitto calendario di solennità dantesche previsto per il 2015: come se l'omaggio definitivo, la trascrizione più esatta e gioiosa del senso di Dante, fosse quest'ultimo atto di somatizzazione popolare, che al convertire la *Commedia* in una specie di liturgia socio-culturale, interclassista e intergenerazionale, estingue ogni tipo di antagonismo, finanche la vecchia discrasia tra individuo e gruppo. Invitando i partecipanti a agire ciascuno nel suo proprio idioletto gestuale, che non è scevro da tics o difetti, Sieni compone grandi testure comunitarie di movimento in cui vige, come nell'idea di stato postmoderna, il consolante pregiudizio che a una dimensione politica per la quale era ancora necessario elaborare un codice comune di azione e di discorso possa finalmente subentrare una dimensione sociale e socializzatrice in cui è

garantito il *comfort* di ciascuno, e in cui il primo (e probabilmente l'unico) diritto essenziale e universale, è l'"autoespressione", preferibilmente corporea.

Ritroviamo qui tutti gli ingredienti del consenso, tutte le parole magiche dell'omelia culturale di due decenni: il plusvalore della partecipazione, la auto-santificazione vibrante del volontariato e dell'impegno del cittadino come soggetto poetico-*perché*-cittadino, la rivitalizzazione dei "luoghi di memoria", la gentrificazione dei classici, la colonizzazione performativa di spazi alternativi, la coesione quasi trinitaria dei valori sociali, culturali ed ecologici (il laboratorio di 8 mesi si tiene presso il Tepidarium del Giardino dell'Orticoltura), la vigenza del mito della Comunità come performance e della performance come comunità, la schietta celebrazione dei valori municipal-nazionali.⁵¹ E l'ineffabile nostalgia criptofascista per i formati del *Festspiel*. L'Aldilà è più vivibile che mai.

L'analogia tra i paradigmi spaziali del teatro totalitario e i formati che a loro volta aspirano a totalizzare la performance della *Commedia* nelle esperienze sceniche degli ultimi anni sono tutto fuorché casuali. La meno candida delle risposte al problema di un'impensabile riproduzione dell'Oltremondo dantesco come topografia è optare per un protocollo performativo che ne riproduca piuttosto la struttura circolare e circolante o le grandi simmetrie radiali: ripensare l'Aldilà meno come una scenografia statica che come una *circostanza* dinamica. Il nuovo atteggiamento poetico che ha incentivato o addirittura istituzionalizzato la tendenza a leggere Dante secondo valori di immersione, partecipazione e mobilitazione; a enfatizzare il ruolo simbolico del pubblico, e dunque a trasformare la *Commedia* in "evento" ed esperienza; a porre gli spettatori nel centro di una vera e propria "autorappresentazione della collettività come Oltremondo", non potrebbe essere compreso senza accennare all'emergenza inopinata di un vero e proprio schema ultramondano e, a conti fatti, paradisiaco dalle negoziazioni dell'ultimo secolo – politiche o religiose – tra la danza e la collettività. Enfatizzare maniacalmente una missione che si pretendeva contraddittoriamente religiosa e/o politica fu la miglior maniera, per le avanguardie danzistiche dell'inizio del XX secolo, di motivare

51. Negli ultimi anni gli esperimenti ocnici di partecipazione sono diventati per Virgilio Sieni una specie di filone artistico autonomo e culturalmente redditizio: sue sono le idee di una *Accademia sull'arte del Gesto* e di un *Atlante del Gesto*; suo un progetto di performance comunitaria sul concetto di Altissima Povertà – il valore implicato nella forma di vita comune di vita o *koïnòs bios* degli ordini monastici medievali (secondo l'analisi di Giorgio Agamben, che ha occasionalmente collaborato con la compagnia Sieni – cfr. Agamben 2016); sua sarà anche la coordinazione dell'imminente cantiere collettivo *Arte del gesto nel Mediterraneo* (2017), tra Marsiglia e Palermo, volto alla creazione di una "comunità del gesto", e articolata come un ampio programma di rivisitazioni del testo evangelico e visite a differenti luoghi santi della città di Palermo). O il *Cammino Popolare* previsto per l'11 maggio 2017 a Milano (con il patrocinio dell'editore Feltrinelli e della Triennale), che aspira a trasformare la tradizionale marcia dei lavoratori in una *performance* collettiva festiva e partecipativa. Cfr. Sieni 2017.

con argomenti inoppugnabili e universali l'agognato reclutamento della nuova danza nei ranghi dell'alta cultura. La mania di assegnare alla danza poteri di redenzione, compensazione e palingenesi, divenne insomma una delle compulsioni primitive della coreografia moderna. Di più, l'escatologia travestita che è spacciare la temporalità della danza per una forma di "presente eterno", trasforma tutte le ossessioni di immanenza della danza moderna in una goffa riedizione di metafisiche presuntamente superate (cfr. Fratini Serafide 2015: 37-93), e ha a sua volta parentele sinistre con le forme paranoiche di sempiternità performativa che compongono la fantasia, la "hauntologia", il necromaterialismo dei fascismi storici.⁵²

Riferita all'oggetto di questo studio, l'escatologia surrettizia che ho descritto presiede sia alle ipotesi "dichiarate" di messinscena danzata del mondo dei morti, che ai prodotti performativi o teorici in cui è, inversamente, la prestazione danzata della collettività viva a plasmarsi, gestualmente e spazialmente, secondo logiche ultramondane. Benché in nessuna delle tappe storiche di questo chiasmo (*Aldilà come Danza e Danza come Aldilà*) si dia un riferimento dichiarato alla *Divina Commedia*, sono persuaso che, per le forme in cui si esprime, la voga dantesca della Postmodernità avanzata sia solo la versione terminale, l'entelechia esplicita di un commercio somatico, che fu squisitamente moderno, tra questo e l'altro mondo; di una hauntologia strutturale destinata nel corso di un secolo a declinarsi in tutte le direzioni, esistenziali o politiche, dissidenti o consensuali. Molto prima che la danza moderna si degnasse di lavorare su Dante, l'Oltremondo ne lavorava già il subcosciente poetico. Lo fece sin dai tempi in cui Mary Wigman, in una catabasi non sospetta (o sospetta per altre ragioni) ricorse a una versione "immersiva" di *Sprachchor* per l'inizio di *Das Totenmal* (1929), monumentale apologo funebre sugli eroi tedeschi della Grande Guerra, che iniziava sommergendo il pubblico nell'oscurità, e accerchiandolo stereofonicamente con il tenebroso frastuono di una declamazione collettiva che voleva essere la "voce dei morti" (cfr. Guilbert 2000). In chiara opposizione ai vaporosi candori delle eternità che sciorinava il balletto classico, il succedaneo di *Gesamtkunstwerk* approntato da Wigman già rappresentava l'Oltremondo come un luogo al tempo stesso smaterializzato e avvolgente, concentrico e "immersivo". Costituiti in un vero e proprio anfiteatro di voci "minerali", gli stessi morti, chiamati in tutto lo spettacolo a comporre solenni gruppi statuari, rafforzavano il progetto ideologico di fare di questo Walhalla stereofonico la concrezione letterale, finanche la monumentalizzazione di una fantasia collettiva, che catturava la comunità dei vivi nel dispositivo sincronico e concentrico della comunità dei morti, in tetra ottemperanza all'idea che la missione dei primi fosse di agire sul mandato dei

52. Sul concetto di Hauntologia cfr. Fratini 2018b; Derrida 1993. Su quello di necromaterialismo cfr. Richard 2006; Michaud 2009.

secondi (e dunque di riscattarne la memoria, rinnovarne l'eroismo, vendicarne il sacrificio sacrificandosi a loro volta), e in perfetta armonia con le ossessioni necromaterialiste del nazismo incombente.

Gli umori mistici dell'estetica totalitaria e il programma di attribuire alla totalità immanente dell'azione collettiva (militare, civile e artistica) le trascendenze oniroidi di un'eternità vissuta nell'*hic et nunc*, svolsero un ruolo di prima grandezza nei formati di danza comunitaria destinati ad affollare il capitolo utopico delle poetiche moderne, nell'enorme confusione che vi imperversava tra istanze politiche e istanze religiose. Afferisce alla stessa sindrome ideologica il *revival*, durissimo a morire, di una delirante (almeno in Occidente) analogia tra danza e rituale.⁵³ Antica come le smanie ispirate di Isadora Duncan,⁵⁴ la velleità di ricondurre la danza alla sua funzione cerimoniale arcaica nasconde sempre un programma mal dissimulato di inscenare come danza la stessa quiescenza paradisiaca o sedazione del conflitto tra teoria (il contemplare) e prassi (il fare) che spiega a conti fatti il carattere partecipativo del rito: la falsa convergenza di contemplazione e azione è da sempre l'effetto più strutturalmente *consolatorio* del culto. Falsamente secolarizzato come "rito culturale", il Dante partecipativo di Virgilio Sieni rinnova in pieno questo programma consolatorio.

Ma agli stessi schemi ultramondani afferiscono soprattutto le facili teurgie della danza collettiva come auto-attualizzazione e auto-realizzazione, che, se incontrarono un'espressione esantematica nei modi del *Thingspiel* nazista, non si cronicizzarono con meno efficienza nella peripezia ideologica del concetto di danza comunitaria.⁵⁵ È la vera differenza tra l'Oltremondo delle rappresentazioni romantiche – la cui forza motrice è il desiderio, la carenza, la nostalgia, ecc. – e il paradiso in terra delle coreografie ritmiche, delle adunate oceaniche così care ai regimi di ogni colore (dal *Thingspiel* tedesco,⁵⁶ al teatro di massa fascista, allo *šet* balcanico, al *Tai Chi* di stato) – la cui forza motrice, come nel *Paradiso* di Dante, è una forma di appagamento assoluto e sincronico, profondamente iscritto in tutti i valori dinamici che di questo, e di tutti i suoi succedanei politici, fanno un'espressione dromologica dell'amore divino

53. I contributi più recenti e significativi alla sterminata letteratura responsabile di questo revival sono La Mothe 2005; Thompson 1996; Highwater 1996; Stewart 2000.

54. E non solo sue. Persino la danza meno sospetta (quella americana) aveva avanzato, proprio nella fase pionieristica di consolidamento delle poetiche moderne, proposte positive di restaurazione della danza liturgica: Ruth St. Denis e Ted Shawn celebrarono il primo servizio divino danzato alla Interdenominational Church (probabilmente un tempio sincretico ed ecumenico) di San Francisco, evento che condusse nel tempo alla fondazione della Sacred Dance Guild (1958). Alla voga di revival rituale si unirono negli anni seguenti, tra gli altri, Doris Humphrey, Martha Graham, José Limón. Per un'analisi della traiettoria ideologica dello stesso motivo nelle comunità mistico-pedagogiche della danza moderna europea tra gli anni '10 e '40, cfr. Guilbert 2000: 40-49; Toepfer 1997.

55. Cfr. Karina e Kant 2004: 88-92; Fratini 2018b; Elswit 2014.

56. Cfr. Guilbert 2000: 50-65; Byrne 1993; Fischer-Lichte 2007: 159-206.

e, in ultima analisi, un “dispositivo di gloria” (cfr. Agamben 2007: 185-213). Il catalogo della teatralità totalitaria offre così un'incomparabile schiatta mecatronica di costrutti circolari e volenterosi girotondi collettivi che realizzano tutti, a vario titolo, il programma di una comunità mistica che è a conti fatti la mistificazione di un'idea di comunità, perché il suo motore è meno il pensiero cosciente dell'immanenza propria del collettivo agente che la pulsione incosciente di realizzare, incarnandolo, il fantasma di un altro collettivo sincronizzato e felice: pienamente vivo perché mai nato o perché assolutamente morto; millenarista, paradisiaco e sostanzialmente allucinatorio.

Ma poiché il Paradiso è allegoria gloriosa e gioiosa di un consenso assoluto, persino quando se ne invoca l'utopia con finalità di dissidenza, non sa rispondere alle asimmetrie dolorose della civiltà e ai suoi antagonismi che con slanci collettivi di disinibizione (fu il caso, nel 1968, del già citato *Paradise Now*) o con slanci collettivi di auto-motivazione, che sogliono esprimersi in simmetrie monastiche e circolazioni⁵⁷ di tutti i tipi, fatte per esorcizzare con il loro stesso formato l'affanno intrinseco all'idea di progresso: vero antidoto gestaltico ai veleni della storia. Dal “tempio di danza” di Laban,⁵⁸ a *Ten Circles Dances* (1970) o *Grand Dance* (1976, cfr. Hay 1975; 1982; 1994) di Deborah Hay e a *Circle the Mountain* (1985), *Circle the Earth* (1986) e *Planetary Dance* (1987)⁵⁹ di Anna Halprin (per citare solo i più famosi tra i formati ipnotici di aggruppamento immunologico⁶⁰ e disinibizione gregaria) la sete di rituali

57. Ottimismo della circolazione, vecchio come l'ideologia espansionista in cui si iscrive tutta l'impresa globalizzatrice della società industriale, e che si traveste “arrotondando” letteralmente l'immagine de mondo. Il cosmismo implicito nelle iniziative coreutiche citate è in realtà nientemeno che un trattamento “cosmetico” dell'ideologia di circolazione incondizionale che governa l'età religiosa del consumo. Un esempio espressivo di questa cosmetizzazione sono le parole di Emerson, involontariamente profetiche della logica inflazionaria che governerà la fase avanzata della società consumista: “Toda nuestra vida somos aprendices de la verdad de que siempre puede trazarse un círculo en torno a otro; de que en la naturaleza no hay final alguno, sino que todo final es un inicio... Un ser humano puede terminar su historia: ... él llena el horizonte hasta la línea más extrema. Pero mira, por el otro lado se levanta de nuevo un ser humano y dibuja un círculo en torno al círculo que acababa de ser anunciado como límite exterior de la esfera.” (Emerson 1845: 228-230). Di qui che, tra le altre cose, molte delle pratiche redentrici e riequilibratrici figlie di una sua sincretica ideologia dominata dall'ossessione del flusso (sottoprodotto duncaniano), si ritrovino nell'attualità ampiamente utilizzate in un'articolato e altrettanto eclettico ricettario zen di ottimizzazione del rendimento d'impresa e di addestramento del personale di marketing.
58. Non si sarà mai fatto notare sufficienza che tutta la teoria labaniana dello sforzo (a anche tutta la Euritmica), con le loro insistenze empiriche, appuntavano di fatto più a una specie di azzeramento dell'esperienza corporea: un'eliminazione delle sue resistenze al *pattern* (cinetico per Laban, musicale per Dalcroze) che doveva irraggiarlo.
59. *Circle the Earth* è di fatto un ciclo di realizzazioni performative di carattere rituale al che afferisce buona parte del lavoro coreografico collettivo svolto da Halprin negli anni '80. Cfr. Halprin 1984; ROSS 2007: 300-331; Halprin y Kaplan 1995; Halprin y Schechner 1989.
60. Immunologica in senso proprio fu, una volta di più, l'operazione mistica inscenata da Hanna Halprin e dal suo gruppo di adepti in occasione di *In and On the Mountain* (1981), che concepito per curare il monte Tamalpais dell'influsso maligno degli omicidi seriali che vi si producevano: per curare la comunità del trauma causato da quegli omicidi, un gruppo

collettivi, scorciatoie cosmiche e panacee sferologiche non si è mai estinta del tutto.⁶¹ Finanche la nozione eterotopica di spazio che serpeggia negli interstizi del pensiero della danza postmoderna continua ad alimentare imperterrita il pregiudizio che la spazialità espressa dalla danza non sia in fondo che l'ipostasi della spazialità del mondo; che la danza istituisca, letteralmente, una dimensione allo stesso tempo esogena e ubiqua, un'immanenza carica di trascendenze sempre salvifiche.⁶²

Se questa epopea sferologica ha esibito gli stessi entusiasmi didattici che ne hanno fatto il movente fantastico di tante avventure post-moderne di popolarizzazione della prassi, di estensione della danza al popolo, è perché prometteva sin dall'inizio di essere l'applicazione letterale del cambio gnoseologico più caratteristico, secondo Sloterdijk, della modernizzazione: "... si intende l'Età Moderna, conseguentemente, come il passaggio dalla speculazione meditativa sulla sfera alla prassi del suo apprendimento" (Sloterdijk 2007: 46; trad. mia). Un apprendistato di questo tipo (aptico, sperimentale, immanente, pratico, cognitivo e fedele al *turning point* trascendentale) fu anche, all'inizio del secolo, il vero significato della "cinesfera" labaniana: il luogo in cui il corpo immanente poteva accedere all'inaudita rivelazione del suo potenziale di trascendenza e farsi nuovamente "corpo glorioso" (cfr. Billingham 2009: 68-75). Era sufficiente che il corpo ne percorresse l'intorno spaziale e simbolico "mo sù, mo giù e mo recirculando" (*Pd.* XXXI, 48), esplorandone le gamme geometriche e dinamiche, vivendone l'eterotopia a scala somatica, "indossandone" la sferologia. Se insomma per il Dante del finale di *Pd.* il libero spaziare della contemplazione sulle schiere dei beati, grazie all'assoluta trasparenza del "mezzo" poteva fare ormai le veci di uno spostamento fisico (perché l'atmosfera cristallina del Paradiso annullava ogni effetto di distanza), nell'utopia labaniana lo spostamento del corpo lungo tutti gli assi di un dispositivo spaziale "cristallino" come la cinesfera poteva a sua volta essere succedaneo di un'atto mistico di contemplazione, intellezione, visione, "veggenza".

La cinesfera fu per questo l'estremo tentativo, nel cuore della danza occidentale, e in perfetta sincronia con la paranoia d'inizio secolo (dapprima igienista, e presto eugenetista), di ricostituire quella periferia cristallina – un chiuso involucro sferico che ci rassicura sulla nostra centralità teleologica – la cui perdita era stata, secondo Sloterdijk, il vero disastro *immunologico*, l'*Anti-vangelo* della modernità: "concentramento" del soggetto in un diafano

di interpreti spontanei svolse un rituale performativo di purificazione.

61. Questa sferologia, che si ripropone come un sogno ricorrente all'immaginario utopico della danza novecentesca, potrebbe a sua volta studiarsi come un sussidio alla straordinaria fantasia sugli stessi temi già intonata da Oswald Spengler nell'introduzione del 1923, "Cosmo e microcosmo", al secondo volume del *Crepuscolo d'Occidente*. Cfr. Spengler 1923: 15-36.
62. "A living place that is not locatable or tangible in space, however has influence on the workings of the world" (Walter e Smith, 2014).

microcosmo nel quale elaborare performativamente la propria perfettibilità, coltivandosi come in una serra piena di cinetismi simbolici, falsi movimenti, e false mobilitazioni (Peter Sloterdijk 2005: 47).

Elevate a fantasia generale, le sfere di condivisione dinamica in cui si giocava l'auto-performance della collettività, non puntavano che a smaltire l'angoscia della modernità come "traffico", "indorandola" con fantasie nuovamente cosmiche e sostanzialmente antimoderne di un eterno ritorno (con buona pace di Nietzsche): quello della comunità che non sa conservare la sua topologia o identità se non girando su se stessa tutto il tempo, se non danzando il suo segreto immobilismo identitario, e il suo non andare propriamente da nessuna parte.

Non si insisterà mai abbastanza sul fatto che il progetto ideologico della danza moderna, se da una parte realizza il dogma di mobilitazione universale che Lepecki mette al centro del suo paradigma analitico (Cfr. Lepecki 2008: 13-44; Sloterdijk 2006), dall'altro non ha mai smesso di ossequiare un progetto implicito di ammenda superstiziosa ed emendamento rituale a quello stesso dogma di mobilitazione; non ha mai smesso, cioè, di officiare una ri-consacrazione statica del movimento, la conversione forzata del "traffico" (la forma di movimento più interessata, e la più necessariamente superficiale) a un'idea armonica e vivibile di rotondità, ciclicità, regolarità. Poiché insomma la redenzione del movimento sequestrato dal commercio o dal desiderio può avvenire solo per abreazione o obliterazione dei suoi "futili motivi", è abbastanza ovvio che la generazione labaniana finisse in ultima analisi per ristabilire il dogma di un movimento "disinteressato", "autodeterminato" e "(e)statico": *Motio Gratia Motionis* (parte dei piaceri paradisiaci, stando a Tommaso d'Aquino e alla terza Cantica della *Divina Commedia*). Perseguire con tanta insistenza queste patenti ontologiche, è ciò che più ha esposto il formalismo orchestico ai mille usi hauntologici che ne ha fatto il XX secolo.

Visto in questa luce, il dispositivo auto-consensuale dispiegato da Dante nel *Paradiso* può leggersi altresì come un'allegoria straordinariamente efficace del processo di autoinganno chiamato "soggettività": la complicità parzialmente auto-illusoria, se non addirittura l'auto-ipnotica, dell'individuo con l'istanza autorizzata a dargli ordini⁶³ o la sua adesione attiva alla passività cui si sa relegato.

In questa operazione, la disinibizione e l'auto-motivazione (per non dire l'auto-mobilitazione performativa, che è al centro dell'improvvisazione a grande scala chiamata Danza Moderna) assumono un ruolo incalcolabilmente più eloquente, nella costruzione o nell'auto-modellamento del soggetto, che l'auto-repressione su cui insiste la Teoria Critica. E giacché in questa lettura

63. Per un'analisi dettagliato di questo schema nei fenomeni di adorcismo o possessione rituale, cfr. De Heusch 2009.

maliziosa delle pratiche di plasmazione del soggetto torna con prepotenza la retorica classica del *ponos* (come sforzo e ostinazione), persino la *Effort Theory* di Laban – vera *Summa Teologica* della danza moderna – può essere reinterpretata come il capitolo più elusivo di una storia della soggettività in cui la passione si traveste da azione; e in cui l'acquiescenza favoleggia sé stessa come opposizione.

Su questa ambivalenza (e sulle ipocrisie teoriche che ha generato) si costruisce tutta l'avventura delle poetiche tersicoree del XX secolo, sempre oscillante, non a caso, tra questi due poli retorici: passione e azione. Il ballerino moderno, autopersuasivo e addestrato alla teodicea del fare, tradizionalmente ostile ai poteri "ritardanti" del pensiero, è l'anti-amleto per definizione. L'intersoggettività e "dividualità" celebrate con toni salvifici dal discorso della danza recente sono solo ulteriori piroette di questa economia dell'auto-motivazione o auto-genesi condivisa, che Sloterdijk descrive magistralmente: "...come se molte persone, che non sanno che fare, fossero più forti stando insieme" (Sloterdijk 2005: 84, trad. mia): rappresentano non già, come si vuole credere, un'attenuazione delle arroganze del soggetto, ma una pratica di esternalizzazione e redistribuzione delle strategie di auto-motivazione di quel soggetto; un coadiuvante collettivo alla disinibizione, o la versione aptico-ginnica del *bluff* consultivo che istituzioni e ministeri mettono in scena ogni volta che invitano una collettività sempre più volenterosamente auto-alienata a "esprimere se stessa".

Con tutti i suoi ardori beatifici la danza moderna, in un momento in cui le sue poetiche si videro radicalmente compromesse dalla doccia fredda del secondo conflitto mondiale, e in cui soffrì, almeno in Europa, di una marginalità che adorava retrodatare ad antichi traumi di esclusione culturale, si sia ostinata a offrire un'illustrazione convincente di quell'"autoentusiasmo" o di quella "mania autogena" che consiste, secondo Sloterdijk, nel principio semplice e sublime di "cercare la salvezza propria correndo a salvare gli altri". Nessun linguaggio artistico è stato, nell'ultimo secolo, più istericamente disposto a promettere redenzioni e liberazioni, o più immotivatamente ottimista. Lo stesso auto-entusiasmo impregna l'esperienza didattica e aptica del Paradiso-in-terra di incalcolabili umori positivi e festivi, gli stessi che costituiscono attualmente il *thymos* ufficiale delle poetiche partecipative.

Si può pensare alla diagnosi di Jaime Semprun sull'assolutismo capitalista (o semiocapitalismo, en la definición di Franco "Bifo" Berardi, cfr. Berardi 2009), inteso come "mundo donde el tiempo es reversible y el pasado siempre se puede borrar" (Semprun 2016:51): millenarismo istituzionalizzato, dunque, o – parafrasando nuovamente Semprun – "tempo invertibrato". La letizia del paradiso medievale verrebbe a essere, in questo senso, la terribile profezia del neo-festivismo stigmatizzato da una parte, ahimé minoritaria, della critica culturale (cfr. Muray 2005), e delle rappresentazioni compensatorie mediante

cui lo smidollamento del tempo sviluppa necessità aggiunte, come il gioco e la festa (“Los hombres pueden gozar *al instante de su irresponsabilidad*” (Semprun 2016: 51; Il corsivo è mio). Agli antipodi del catechismo trans-moderno, la postmodernità è un incubo paradisiaco di consumi e consunzioni liquide, di annichilimento dell’individualità, di entusiastica auto-riduzione del soggetto a fascio di stimoli e, in fondo, a fenomeno elettro-luminico: “...son los *individuos* los que han desaparecido, es decir, que ahora cada quisque, y en particular los individuos más necesitados, se limita a adoptar alguna de las identidades preelaboradas disponibles en el mercado, a fin de poder ser instantáneamente todo lo que esta personalidad prestada le permite y le impone ser” (Semprun 2016: 68).

Le stesse diavolerie *high-tech* che presiedono al paradiso del libero scambio di personalità nel cyberspazio, comportano anche, per gli utenti in carne e ossa, la promessa ineffabile di una vita ricca di stimoli momentanei e finalmente emancipata dallo *sforzio di vivere*. Nella più recente delle sue metamorfosi di massa, la “Festa di Paradiso” diventa *Love Parade*:⁶⁴ “anomía y vacuidad electrizada de las multitudes del abismo” (Semprun 2016: 106), e cioè orda paradisiaca e infernale di personalità annullate dalla pulsazione mesmerica della musica tecno, la cui coesione comunitaria assume un significato che è tutto fuorché politico, “Nadando en la euforia de una generosa unanimidad que no les causa ningún problema, puesto que *carece de consecuencias*” (Semprun 2016: 106).⁶⁵

Così, la metafora del Paradiso torna irresistibilmente nei quadranti della critica culturale, da Sloterdijk a Žižek, come metafora dinamica dell’incantamento autoipnotico della postmodernità globalizzata. Paradiso della fine della Storia (elaborato così da Francis Fukuyama (cfr. Fukuyama 1992), che nel capitalismo democratico e liberale, assurto di fatto a assolutismo capitalista sin dal 1989, vedeva il migliore dei sistemi possibili); e Inferno iperreale delle megalopoli postmoderne: “un lugar privado de su historia, un lugar *sin mundo*”. “Luogo senza mondo” è una definizione abbastanza sintetica e pertinente anche del Paradiso dantesco, la cui spazialità orbitale si definisce precisamente nei termini di una “de-mondanizzazione” dell’idea di Spazio: un’onnicomprendività cristallina e climatizzata, che ricorda il “mondo inte-

64. La prima *Love Parade* (oceanica sfilata-concerto di musica tecno per le vie cittadine) ebbe luogo del 1989 a Berlino. Descritta anche come “il più gran circo amatoriale della storia”, si è ripetuta in distinte città europee fino alla sua scomparsa dopo gli incidenti di Duisburgo (2010).

65. Va nella stessa direzione l’analisi di Slavoj Žižek della febbre danzerina che si è impadronita del mondo nei mesi in cui furoreggiava il Gangnam Style, da lui stesso descritto in altri luoghi come “rituale neo-sacro di oscena *Jouissance*”: “La musica è psy-dance nella peggiore versione, totalmente piatta e meccanicamente semplice, quasi interamente generata al computer (ricordiamo che Psy – il nome del cantante –, è un’abbreviazione di *psytrance*... l’ironia che il cantante di *Gangnam Style* applica a se stesso rende palpabile la stupida *jouissance* della musica rave” (Žižek 2016: 17-18, trad. mia).

riore del capitalismo” già descritto da Sloterdijk.⁶⁶ Esistono molte ragioni per credere che quest’orbe cristallino del totalitarismo spettacolare – “immanenza magica” o “serra gigante del rilassamento” (Sloterdijk 2014: 205) – abbia analogie profonde con il “tempio della danza”, l’emisfero cristallino” sognato da Laban come il luogo ideale perché la *Volksgemeinschaft* venisse a danzarvi il mito armonico della sua identità.

Il sincronismo autogeno dei cieli che si paludano surrettiziamente nell’immaginario somatico, politico e danzistico d’occidente (mondi elettronici, cucagne sessuali, rituali comunitari, liturgie culturali, parate musicali) dilaga sempre in inferni abbastanza paludosi. Si direbbe addirittura che la pervicacia con cui la danza dell’ultimo secolo si è ostinata a distrarsi dal *Paradiso* di Dante (per concentrarsi convenevolmente su rappresentazioni più o meno pittoresche dell’*Inferno*) fosse il suo modo, dopotutto, di astenersi dal teorizzare su sé stessa e il suo eccesso di Paradiso.⁶⁷

Il dato sorprendente è che a questa legge di diversione per la quale, come suol dirsi in italiano “tutti i salmi finiscono in Gloria”, non si sottraggono neppure gli aspetti più specificamente purgatoriali della prassi recente. Feste socio-didattiche come quella inscenata dal Comune di Firenze con il magistero di Virgilio Sieni illustrano pur sempre un aspetto abbastanza trascurato degli effetti ideologici generati, nelle poetiche dell’ultimo secolo, dal virtuoso accoppiamento tra poetiche della danza ed etica lavorativa; quelle feste sono anche la collettivizzazione (la performance culturale) di tutto quanto, in pratiche come il *task oriented work*, il “dispositivo coreografico” o la *simple action*, si presenti come un volenteroso simulacro di lavoro e azione reale.

Volenteroso perché, esattamente come la penitenza purgatoriale, non attesta un’acquisizione effettiva di crediti celestiali né il saldo effettivo di un debito contratto nel peccare: è solo l’atto simbolico per cui ci si mostra disposti al pagamento di un debito incalcolabile che solo la Grazia – il lato indulgente del superego divino – potrà misericordiosamente azzerare. Non c’è pena del Purgatorio che non ricordi i compiti assurdi, le *tasks* simboliche della Psiche apuleiana⁶⁸ (anche il presunto pragmatismo del *task oriented work* quasi sempre si esprime nell’assegnazione di compiti bizzarri o nella ripetizione di azioni studiatamente banali). Il penitente accetta insomma di agire come se il debito potesse essere pagato, offrendo a Dio la performance di una docilità che non

66. “La globalizzazione in quanto costruzione e espansione di un mondo interiore i cui limiti sono invisibili benché praticamente insuperabili dall’esterno... una serra che ha attratto al suo interno tutto ciò che si trovava all’esterno” (Sloterdijk 2005: 78)

67. Trovo per questo emblematico, di là dall’acribia della sua descrizione dei fenomeni partecipativi soprattutto nella *social practice* dell’avanuardia americana, che anche Claire Bishop insista nell’invocare la metafora dell’Inferno in riferimento a dispositivi d’immersione e interazione il cui protocollo è, come ho cercato di dimostrare, strutturalmente paradisiaco. Cfr. Bishop 2012.

68. *Metamorphoseon Libri*, IV-VI.

per il fatto di articolarsi in pene somatiche e lavori forzati appartiene meno all'ordine del *beau geste*, dell'azione dimostrativa e benintenzionata.

A voler essere malvagi e massimalisti, rimanda a un paradigma purgatorio finanche la definizione, attualmente di moda, dell'impegno artistico come prestazione sociale e contributo alla salvezza della collettività: la professione artistica fa le veci di un purgatorio pensato espressamente per la categoria di peccatori conformata dagli artisti, che se un tempo erano tutti prostitute e parassiti, sono oggi tutti infaticabili specialisti in *beaux gestes* di scarsissima efficacia sociale reale; tutti ingaggiati in una competizione di benemeranza a scala globale (cfr. Fratini 2015). In un mondo in cui si invita energicamente l'artista a essere cittadino di buona volontà, è abbastanza ovvio invitare energicamente il cittadino di buona volontà a divenire artista.

La relazione tra gli aspetti *task oriented* dei formati interattivi e il cambio socio-politico che questi pretendono veicolare è dello stesso tipo: la maniera più immisericorde di sintetizzarne la struttura semantica sarebbe dire che, in questo caso, un lavoro inutile e improduttivo (o un'azione omeopatica e benintenzionata) sono vani esattamente come la preghiera che vengono a sostituire (poiché la Cultura è la nuova religione, e la partecipazione il suo momento liturgico). Così, se politicamente le danze molecolari, ascetiche e comunitarie dell'attualità sono in generale il riflesso di un'inanità politica assai autoipnotica, sono anche poeticamente il riflesso di una specie di anelito (rimosso e dunque osceno) alle beatitudini della danza "danzata" che proprio quelle danze, con il loro stoicismo anti-virtuoso e anti-vistoso, pretendono almeno in apparenza di espiare: un miracolo denegato, oggetto non si sa bene se di debito inestinguibile o di credito; la "libido" del danzare, offerta a tutti come occupazione sociale e redenzione creativa. L'ambivalenza è meno paradossale di quanto sembri: i piaceri del Paradiso non rappresentano che la versione legittimata, sincronizzata e sublimata di piaceri che, se fossero goduti nel tempo terrestre, porterebbero dritti alla colonia penale del Purgatorio. La comunità officiante, anche quando si adegua alle gioie succedanee di un compitino collettivo, delibera le glorie sognate del suo Paradiso perduto (e della danza come beatitudine inaccessibile), fingendo che pregustare quelle gioie le sia sufficiente, nello stesso modo in cui crede di delibare le promesse regressive dell'infanzia quando accorre in massa ai parchi tematici di successo, dove pure continua a effettuare il "lavoro" di infantilizzarsi a beneficio del sistema consumista.

Torniamo così alla Firenze del 2015, dove alla cittadinanza si affida in ultima analisi la *simple task* e la gioia auto-motivante di "star ballando Dante", senza che (o "affinché") il ballo sia più ballo e Dante sia più Dante. Un Paradiso di falsa concordia e la panacea di un'allucinazione comunitaria sono il premio di tanto sforzo simbolico. Tutti bambini, tutti artisti, tutti cittadini.

Ripetuta a sazieta', l'ode all'efficacia di *Ballo 1265* nel dispiegare su tre dimensioni la sostanza verbale, immateriale e trascendente dell'universo danzesco non serve solo a obliterare la vera sostanza dell'evento – che è semmai la perdita di dimensioni, il desolante appiattimento di Dante – ma anche a sbandierare quel protocollo di immanentizzazione, di “sincronizzazione” dell'antico (o di storicizzazione dell'attualità), che è la spezia di tutte le ricette estetiche totalitarie. Se la *Divina Commedia* potè mai rappresentare la fonte di un trauma culturale, e se finanche potè, nel corso della sua storia di adattamenti, farsi oggetto di una rimozione sintomatica, la Postmodernità sembra determinata a curarne il malessere con un vigoroso trattamento “gestaltico”. Non può dunque stupire il piglio ditirambico del comunicato del sindaco Dario Nardella:

“*Per la prima volta nella storia*, il luogo civico più imponente e magico del paese viene aperto a una tre giorni dedicata al rapporto tra il corpo, la gestualità, lo spazio scenico e le complesse trame della *Commedia* dantesca. Un dialogo tra la raffigurazione delle battaglie di epoca manierista del Vasari... e i corpi orchestrati nell'interpretazione delle tre cantiche più celebri della storia della letteratura mondiale... Danzatori professionisti insieme a donne, uomini e bambini, cittadini della nostra Firenze saranno i protagonisti di una coreografia *popolata e suggestiva*, ideale chiusura di questo anno 2015.” (cit. in Craus 2015 – il corsivo è mio).

E così, assurdo a Condivisione dell'Alta Cultura come Bassa Performance, il passeggio del Merda pasoliniano è divenuto l'estasi vulgivaga della collettività camminante e redenta, venerabile effigie della sua propria innocente mania autogenica, che adora esprimersi pacificamente in sfrenati consumi di esperienza, meglio se somatica. Si capisce che le “immersioni” dantesche approntate dalla danza contemporanea abbraccino un ampio spettro di false dicotomie e dialettiche mendaci; se per le versioni festive, musicali e multimediali analizzate in precedenza il discrimine fittizio si dava tra abiezione *underground* e promozione *mainstream*, tra la gravità delle esaltazioni carnali e la levità delle esalazioni aerostatiche, le *Commedie* partecipate dell'ultimo decennio postulano – per riconciliarlo ipocritamente – un antagonismo del tutto illusorio tra divertimento ed educazione, tra relax e dovere, tra consunzione soggettiva e presunzione collettiva, tra pornofarmacologia e omeopatia.

In tutti i formati non risuonerà che il mantra consensuale della postmodernità avanzata: disinibizione “come” obbedienza, apprendimento “come” divertimento, consumo “come” creazione. Snocciolato in passeggi educativi e parchi letterari, malmenato in salaci esperienze interattive o socializzato in tenere *randonnées* partecipative, Dante sarà sempre di più il recipiente o il *plateau* in cui far dilagare l'inerzia spirituale del cittadino/consumatore postmillenario. Qui il suo statuto antropologico “definitivo” (nel senso voluto da Baudrillard (cfr. Baudrillard 1992), senza cioè evoluzione né fine possibile)

si rappresenta a se stesso come “eternità”, e fruisce di questa allucinazione talora elettrizzante talora rilassante, che risulta tanto più illusoria e fantasma-gorica, in realtà, quanto più tende a configurarsi in termini metadiscorsivi (precisamente perché estingue il travaglio del metadiscorso, dell'esegesi e della pressione ermeneutica nell'esperienza distensiva di una “gestione pratica” o “gesticolazione” del problema ermeneutico in sé).

L'acque che “giammai non si corse”, invocate da Dante a sostegno dell'idea che la sua visione fosse l'esperienza poetica, mentale ed esclusiva di un *inesprimibile* – l'oggetto ultimo di ogni catabasi –, non sono più tanto profonde da non poter essere navigate dall'“espressione corporea”, la “esperienza inclusiva”, il vissuto corvivo di tutti.

“Tutti andavamo direttamente in cielo. Tutti andavamo direttamente nella direzione opposta”, ha scritto Charles Dickens.

Nella scena iniziale di un suo film del 1986, Fellini presenta il gruppo degli ospiti e artisti di un varietà televisivo nel furgone che li trasporta dalla Stazione Termini allo studio per la registrazione del programma. Fa parte del gruppo anche Amelia, in arte Ginger, ex ballerina d'avanspettacolo che, in coppia con Pippo, in arte Fred, si era specializzata nell'imitazione dei più famosi Ginger Rogers e Fred Astaire, il duo che nei musical di Hollywood volteggiava con incomparabile grazia sulle note di Cheek to Cheek (una canzone che inizia con la frase “Heaven, I'm in Heaven...”). Sullo schermo del furgone passano le immagini di un programma per bambini o di uno spot pubblicitario: nel programma un pupazzo con le fattezze di Dante vaga smarrito per quella che sembra una selva oscura. Alla fine della sequenza, la marionetta-Dante ritrova il cammino grazie a un orologio-bussola e, sollevato, torna a casa.

Barcellona, 2 maggio 2017

BIBLIOGRAFIA

- Abrams, Robert, 2007, "Paul Taylor Dance Company – Dante Variations, Sunset, Piazzolla Caldera", *Exploredance.com*, March 3.
- Agamben, Giorgio, 2006, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.
- , 2008, *El reino y la gloria. Por una genealogía teológica de la economía y del gobierno*, Valencia, Pre-textos. [ed. or. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, 2007].
- , 2014, *Altísima pobreza. Reglas monásticas y forma de vida*, Valencia, Pre-textos. [Trad. Flavia Costa. Ed. or. 2011, *Altissima Povertà. Regole monastiche e forme di vita (Homo Sacer IV, 1)*, Milano, Neri Pozza].
- Altunian, Lara J., 2017, "Los Angeles Dance Review: INFERNO", *Dance-Theater Los Angeles*, November 17, <https://www.stageandcinema.com/2017/11/17/inferno-acb/>
- Ambrose, Joe, 2010, *The Violent World of Moshpit Culture*, London, Omnibus Press.
- Avan, Ghislaine, 2017, *Manifeste de la brigade de l'esthétique*, Gajan, Venus d'ailleurs.
- 2018, "Au audiovisual poem – Le LA du monde" (progetto di Crowdfunding), www.kisskissbankbank.com/fr/projects/le-la-du-monde-la-divine-comedie-de-dante-lue-par-l-humanite.
- Balducci, Marino A., 2012, *Inferno. Scandaloso mistero*, Meda, MJM Editore.
- Barba, Andrés; Montes, Javier, 2007, *La ceremonia del porno*, Barcelona, Anagrama.
- Baudrillard, Jean, 1992, *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, Paris, Galilée.
- Benjamin, Walter, 2005, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal [trad. Isidro Herrera Baquero, Ed. or. 1982, Tiedemann, Rolf, *Gesammelte Schriften Vol.5. Das Passagen-Werk*, Berlin, Suhrkamp].
- Benjamin, Walter, 2002, "Capitalismo como religión" (trad. Luis Meana), in María Teresa De La Garza (a c.), *Política de la memoria. Una mirada sobre Occidente desde el margen*, Mexico DF: Anthropos, p. 137-150. [ed. or. 1991, *Kapitalismus als Religion*, in Rolf Tiedemann (a c.) *Gesammelte Schriften VI, 100*, Frankfurt: Suhrkam.
- Berardi, Franco "Bifo", 2009, *Precarious Rhapsody. Semiocapitalism and the Pathologies of the Post-alpha Generation*, Berlin, Minor Compositions.
- Berenson, Bernard, 1961, *I disegni dei pittori fiorentini. Vol I*, Milano, Electa. [Trad. Emilio Cecchi; ed. or. 1907, *Drawings of the Florentine Painters, Vol. 1: Classified, Criticised, and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art (Classic Reprint)*, London, Fb&c Limited, 2018).
- Berghaus, Günther (a c.), 1996, *Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence, Berghan Books.
- Bernardi, Sandro, 2007, *L'avventura del cinematografo*, Venezia, Marsilio Editori.
- Bethune, Kate (2015, "Alexander McQueen: Savage Beauty" en Claire Wilcox (a c.), *Encyclopedia of Collections*, London, V&A Publishing.
- Billingham, Lisa A., 2009, *The Complete Conductor's Guide to Laban Movement Theory*, Chicago, GIA Publications.
- Bishop, Claire, 2012, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso Books.
- Brennan, Mary, 2002, "Touch of Anarchy in the UK", *The Herald*, 06.08.
- Byrne, Ciara M., 1993, *The Thingspiel Movement: a Critical Analysis of its Significance in Modern Drama. Vol. 4 de MAD Thesis*, Dublin, University College.
- Cappelletto, Sandro, 2013, "Les voyages de l'âme", in *No Gravity Dance Company. De l'Enfer au Paradis* (dossier dello spettacolo).

- Careri, Francesco, 2002, *Walkscapes, walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Collins-Hughes, Laura (2016, "From Dante to 'Walking Dead', He's a Master of Immersive Theater", *The New York Times*, July 7, 2016.
- CONCEPTOFF (Blogger), 2011, "Alexander McQueen complete Runway": conceptoff.blogspot.com/2011/12/alexander-mc-queen-complete-runway.html.
- Craus, Massimiliano, 2015, "Virgilio Sieni riscrive a Firenze la divina Commedia per centocinquantadue danzatori", *Fanpage.it News*, 28 Dicembre: <http://www.fanpage.it/virgilio-sieni-riscrive-a-firenze-la-divina-commedia-per-centocinquantadue-danzatori/>.
- De Heusch, Luc, 2009, *Con gli spiriti in corpo. Transe, estasi, follia d'amore*, Torino, Bollati Boringhieri [Trad. Chiara Bongiovanni. Ed. or. 2006, *La transe et ses entours. La sorcellerie, l'amour fou, Saint Jean de la Croix etc.*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, 1980, *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques, 1993, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.
- De Sade, Donatien Alphonse François, 1785, *Les 120 journées de Sodome*, in *Oeuvres Complètes Vol.1* (ed. Michel Delon), Paris, Gallimard.
- Elswit, Kate, 2014, *Watching Weimar Dance*, Oxford, Oxford University Press.
- Emerson, Ralph Waldo, 2016, *Circles*, Carlisle, Applewood Books. [ed. or. 1845]
- Fischer-Lichte, Erika, 2007, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, New York, Routledge.
- Forsythe, William; Kuchelmeister, Volker, 2011, *Improvisation Technologies: a Tool for the Analytical Dance Eye* (libro con CD), Frankfurt, Hatje Kantz.
- Foulkes, Julia L., 2003, *Modern Bodies. Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Franko, Mark, 2002, *The Work of Dance. Labor, Movement and Identity in the 1930s*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Fratini Serafide, Roberto, 2012, *A Contracuento. La danza y las derivas del narrar*, Barcelona, Mercat de les Flors.
- , 2013, "Impatient Liturgies", *Klaxon 4*, CIFAS, Bruxelles, p. 5-18: www.cifas.be/sites/default/files/klaxon/ibooks/CityisOurs-2.pdf.
- , 2014, "Vacabimus. Appunti per una cinesiologia dantesca", in Buttà, Licia; Carruesco Jesús; Massip, Frances; Subías, Eva (a c.), *Danses Imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana*, Trama 1, Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, p. 85-108.
- , 2015, "Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas", in Magda Polo Pujadas (a c.), *Filosofía de la danza*, Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 37-93.
- , 2015b, "Llindars de la inacció: nous estatuts i velles paradoxes del teatre de participació" (transcript della conferenza, UB, 13-15 juliol 2015, UB, agostproduccions.com/blog/wp-content/uploads/2016/03/Nous-estatuts-i-velles-paradoxes-del-teatre-de-participacio_Roberto-Fratini.pdf).
- , 2015c, "Públicos y artistas de la Edad Pedagógica", (*Pausa.*) *Quadern de Teatre Contemporani. Espectador (Pausa 37)*.
- , 2015d, "Impatient Liturgies", *Klaxon 4*, CIFAS, Bruxelles, pagg. 5-18.
- , 2018, "Laberintos sin hilo. Diferencial de una introducción", en Roberto Fratini Serafide; Magda Polo Pujadas, *El cuerpo incalculable. William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*, Barcelona, Mercat de les Flors, p. 11-56.

- , 2018b, “Coréuticas de la convivencia”, Conferencia inaugural para las *Primeras Jornadas de Coreografía Política* del Departamento de Filosofía – UAB (*La Caldera de les Corts*, Barcelona 2018).
- Fratini Serafide, Roberto; Bernat, Roger (2016, “Seeing Oneself Living”, in Anna Burzynska (a. c.), *Joined Forces. Audience Participation in Theatre, Performing Urgency #3*, House on Fire, Berlin, Alexander Verlag.
- Fukuyama, Francis, 1992, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press.
- Gondorf, Ulrike, 2017, “Salonmusik in der Unterwelt”, *Deutschlandradio Kultur*, 25 März., https://www.deutschlandfunkkultur.de/in-medias-res-von-richard-siegel-salonmusik-in-der-unterwelt.1013.de.html?dram:article_id=363045.
- Gorz, André, 1959, *La morale de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil.
- Graziano, Valeria, 2017, “Towards a Theory of Configurative Practices”, en Danjel Andersson, Mårten Spångberg (eds.), *Post-Dance*, Stockholm, MDT.
- Gutterini, Marinella; Forsythe, William, 1991, “Incontro con William Forsythe, 3 febbraio 1989”, in Gutterini, Marinella (a. c.), *La parola alla danza*, Milano, Ubilibri, p. 49-62.
- Guilbert, Laure, 2000, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- Gunther, Amanda, 2016, “Review: Dante’s Inferno at Synetic Theater”, *TheatreBloom*, October 4. <http://www.theatrebloom.com/2016/10/review-dantes-inferno-at-synetic-theater/>.
- Halprin, Anna, 1984, *Circle the Earth Manual. A Guide for Dancing Peace with the Planet*, Kentfield, Calif, Tamalpa Institut.
- Halprin, Anna; Schechner, Richard, 1989, “Anna Halprin: a Life in Ritual (Interview with Richard Schechner)”, *The Drama Review*, Vol. 33 no. 2, Summer, p. 67-73.
- Halprin, Anna; Kaplan, Rachel, 1995, *Moving toward Life. Five Decades of Transformational Dance*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Hay, Deborah, 1975, *Moving through the Universe in Bare Feet: Ten Circle dances for Everybody*, Athens Ohio, Swallow Press (Ohio University Press).
- , 1982, “The Grand Dance. Performance Transcripts”, *Contact Quarterly*, Vol. 7 no. 2 Winter, p. 39-42.
- , 1994, *Lamb at the Altar: the Story of a Dance*, Durham, Duke University Press.
- Henderson, Karli, 2012, “LSU Theatre Goes Through Hell to produce Dante”, Baton Rouge, College of Music & Dramatic arts, Louisiana State University.
- Highwater, Jamake, 1996, *Dance: rituals of Experience*, Oxford, Oxford University Press.
- Hodara, Susan, 2010, “Dante’s Hell, With Those Who Can Relate”, *New York Times*, dec. 24, 2010: www.nytimes.com/2010/12/16/nyregion/26theaterct.html.
- Jasen, Cristina, 2013, “Paradiso, rehearsal shots”, www.sawtoothdancers.com/2013/11/03/paradiso-rehearsal-shots.
- Joppolo, Francesco, 2017, “Virgilio Sieni – la democrazia del corpo”, <http://blogdetriunfoarciniegas.blogspot.com.es/2017/02/virgilio-sieni-la-democrazia-del-corpo.html>.
- Kaps, Annekatrin, 2015, “Eine Waldbegegnung der besonderen Art”: www.beatrice-mahler.ch/beatricemahler/dante.html.
- Karina, Lilian; Kant, Marion, 2004, *Hitler’s Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*, New York, Berghahn Books.
- Kracauer, Siegfried, 1963, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, p.123-156 [ed. or. 1927].

- Kretschmann, Tabea, 2011, *Höllenmaschine/Wunschapparat: Analysen ausgewählter Neubearbeitungen von Dantes Divina Commedia* (Dissertazione, Universität Potsdam, Aprile 2011).
- La Mothe, Kimerer L., 2005, "Why Dance? Towards a Theory of Religion as Practice and Performance", *Method and Theory in the Study of Religion*, 17, p. 101-133.
- La Rocca, Orazio, 2007, "L'Inferno diventa un musical vaticano dal rock al metal per raccontare Dante", *La Repubblica*, 2 gennaio.
- La Rocco, Claudia, 2007, "Infernal Shades, Apparitions at Dusk, Spirits Who Tango", *The New York Times*, March 5, 2007.
- Lelian, 2016, "Il Faut Décloisonner la discipline" (intervista a Aurélien Richard), in *Courrier d'Angers*, 20 Mars.
- Lepecki, André, 2008, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Barcelona, Mercat de les Flors. [Trad. Antonio Fernández Lera. ed. or. 2006, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York, Routledge].
- Lubinski, Emily, 2014, "Dante's Inferno Sets Classical Ballet in Fire", *Seattle Dances*, February 24, <http://seattledances.com/2014/02/dantes-inferno-sets-classical-ballet-on-fire/>.
- Macchiavelli, Deborah, 2018, "La Divina Commedia in tutte le lingue del mondo grazie al progetto di Ghislaine Avan", *Firenzetoday*, 13 febbraio 2018: firenzetoday.it/eventi/divina-commedia-in-tutte-lingue-mondo-ghislaine-avan.html.
- Masi, Alessandro, 2015, *Dall'Inferno al Paradiso – Trilogia Divina Commedia* (catalogo del progetto), Ministero dei beni e delle attività culturali, p. 2.
- Michaud, Éric, 1996, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du National-Socialisme*, Paris, Gallimard.
- Miglior Acque (blogger), 2010, "Hell'sHalf Acre, Lazarides Gallery London, October 12-17, 2010": miglior-acque.blogspot.com/2010/hells-half-acre-lazarides-gallery.html.
- Miscioscia, Helena, 2010 "Stephen Atkins, 'Dante's Inferno: Living Hell'", *Dante Today. Citings & Sightings of Dante's Works in Contemporary Culture*, August 23, <https://research.bowdoin.edu/dante-today/performing-arts/stephen-atkins-dantes-inferno-living-hell-2010/>.
- Mundahl, Erin, 2016, "Dancing through the Circles of Hell", *The Washington Free Beacon*, October 23rd.
- Muray, Philippe, 2005, *Festivus festivus. Conversations avec Élisabeth Lévy*, Paris, Fayard.
- O'Flaherty, Mark, 2013, "London 1996: the greatest fashion show on Earth", *Civilian. Global intelligence, style & culture*, September 24. <http://civilianglobal.com/gallery/london-1996-the-greatest-fashion-show-on-earth-alexander-mcqueen-dante-christchurch/>.
- Palmer, Caroline, 2014, "James Sewell Ballets 'Inferno'", *StarTribune*, April 28.
- Pedullà, Gianfranco, 1994, *Il Teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano, Titivillus.
- Pasolini, Pier Paolo, 1992, *Petrolio*, Torino, Einaudi.
- Pecht, Andreas, 2012, "Variationen der Immergleichen", in: a.pe., 17/12/2012: <http://www.pecht.info/texte/2012/20121217.html>.
- Pellisari, Emiliano, 2007, "Note di regia": www.nogravitydance.com/es/inferno-it/.
- , 2010, "Note di Regia – Inferno": www.nogravitydance.com/es/purgatorio-it/.
- Preciado, Beatriz, 2008, "Farmacopornografia", *El País*, 27 enero.
- Rackiewicz, Justine, 2017, "American Contemporary Ballet's Inferno": [spotablog, october 17.](http://spotablog.com/2017/10/17/)

- Reljic, Teodor, 2014, "Gozitan dance troupe reaches for the divine with Dante adaptation", *Maltatoday.com*, 22 Jul.
- Renner, Vanessa, 2012, "*Die Ästhetik von Abgründen*", *Katholisch.de*, 22/12/2012: <http://www.katholisch.de/aktuelles/aktuelle-artikel/die-asthetik-von-abgrunden>.
- Richard, Lionel, 2006, *Le Nazisme et la culture*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- Rizzuto, Rachel, 2013, "Seán Curran Company at the Joyce: Beautiful dancing but fes choreographic surprises", *Bachtrack*, 4 february.
- Rockwell, John, 2005, "All Dressed Up and Stuck in a Dispiriting Underworld", *The New York Times*, March 7, <https://www.nytimes.com/2005/03/07/arts/dance/all-dressed-up-and-stuck-in-a-dispiriting-underworld.html>.
- Ross, Janice, 2007, *Anna Halprin. Experience as Dance*, Berkeley, University of California Press.
- Rubin, Martin, 1993, *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, New York, Columbia University Press.
- Scallon, Auburn, 2014, "Hell in Heels: 420People's *Inferno*", in: *420 People Annual Report 2014*, p. 29. <http://www.420people.org/files/annual-report-2014.pdf>.
- Seibert, Brian, 2013, "Improvising With Cornel West, After a Trip to Hell", *The New York Times*, February 1.
- Semprún, Jaime, 2016, *El abismo se repuebla*, Logroño, Pepitas de calabaza.
- Settembrini, Luigi, 2003, *La Divina Commedia by la Fura dels Baus, Piazza Pitti, Firenze 19 Giugno/June 2002*, Milano, Charta.
- Siegmund, Gerald, 2006, *Abwesenheit: eine Performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Frankfurt, TranScript.
- Sieni, Virgilio, 2015, "Note di lavoro", <http://www.virgilioieni.it/schede/cammino-popolare-milano/>.
- Siti, Walter, 2006, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino.
- Sloterdijk, Peter, 2005, *Im Weltinnenraum del Kapitals: für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- , 2006, "Mobilization of the Planet from the Spirit of Self-Intensification", *The Drama Review* 50:4 (T192) Winter, p. 36-43.
- , 2014, *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Spengler, Oswald, 2013, *La Decadencia de Occidente II*, Barcelona, Austral [ed. or. 1923: *Der Untergang des Abendlandes*, München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung]
- Spivak, Jeffrey, 2011, *Buzz. The Life and Art of Busby Berkeley*, Lexington, University Press of Kentucky.
- Stewart, Iris, 2000, *Sacred Woman, Sacred Dance: Awakening Spirituality through Movement and Ritual*, New York, Simon and Schuster.
- Stoichita, Viktor, 1996, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial. [Trad. Ana María Coderch, Ed. or. 1996 *Das mystische Auge: Vision und Malerei in Spanien des Goldenen Zeitalters*, Freiburg, Fink.
- Thompson, Helena, 2002, "Fringe Reviews: Derevo", *BBC News*, 15 August.
- Thompson, William Irwin, 1996, *The Time Falling Bodies Take to Light: Mythology, Sexuality and the Origins of Culture*, New York, Palgrave MacMillan.
- Toepfer, Karl Erich, 1997, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley, University of California Press.
- Treanor, Tim, 2016, "Dante's *Inferno* at Synetic Theater (review)", *DC Theatre*, 4 October: <https://dctheatrescene/2016/10/04/dantes-inferno-synetic-theater-review/>.

- Walter, Carla; Smith, Steve, 2014, "From Streetlights to Stage Lights and Back: Dance and Geographic Space", in Olaf KUHLKE; Adam PINE (a c.), *Geographies of Dance: Bodies, Space & Movement, Volume I – Corporeal Negotiations and Volume 2 – Global Movements*, New York, Lexington Books.
- Welzin, Leonore, 2007, «An Dante verhoben», <http://www.tanznetz.de/blog/10390/an-dante-verhoben>, 12.7.
- Žižek, Slavoj, 2016, *Problemas en el Paraíso. Del fin de la historia al fin del capitalismo*, Barcelona, Anagrama, p.17-18 [Trad. José Antón Fernández, ed. or. 2014, *Trouble in Paradise: Communism after the End of History*, London, Penguin].
- , 2002, *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and related Dates*, London, Verso.

DOCUMENTI ANONIMI

- www.economia.uniroma2.it/nonsoloeconomia/Comunicato_Stampa_Divina_Commedia.pdf.
(2015) <http://ladante.it/comunicati-stampa/234-palazzo-firenze-apertura-straordinaria-per-open-house-roma-2013>.
- Dossier (2009) "expo-Evocazioni dantesche & Divine Comedy Project – Un viaggio nella Divina Commedia": www.Mixinart.it/cms/index.php/expo-maurizio-pini/58-2009-expo-evocazioni-dantesche.
- Comunicato Stampa Nova Ars "La Divina Commedia. L'opera": <https://www.rossanato.com/risorse/50-musical-la-divina-commedia-anteprima.pdf>.
(2014) Dossier online dello spettacolo *Ombra*: dixonplace.org/performances/ombra/.

CRONOLOGIA DELLE OPERE

- 1825 *Francesca d'Arignano* – azione tragica in cinque Atti (cor. Serafini, Giacomo; mus. Mercadante, Saverio)
- 1825 *Francesca da Rimini* – Ballo eroico in cinque atti (cor. Calzerani, Giovanni e Viganò, Giulio; mus. Schira, Vincenzo)
- 1838 *Francesca da Rimini* – azione tragica in cinque atti (cor. Serafini, Giacomo; mus. Mercadante, Saverio)
- 1856 *Francesca da Rimini* – Opera ballo in quattro atti (cor. ignoto; muc. Favetti, Cesare)
- 1857 *Francesca da Rimini* – azione tragico-mimica in cinque atti (cor. Coppini, Antonio; mus. Gualtieri, Ferdinando)
- 1915 *Francesca da Rimini* – balletto neoclassico (cor. Fokine, Mikhail; mus. Tchaikovsky, Piotr Ilič). Creaz. Teatro Mariinskij, SanPietroburgo
- 1937 *Francesca da Rimini* – balletto neoclassico (cor. Lichine, David; mus. Tchaikovsky, Piotr Ilič). Creaz. Royal Opera House, Covent Garden, London.
- 1940 *Dante Sonata (d'après une lecture de Dante)* – balletto neoclassico (cor. Ashton, Frederick; mus. Liszt, Franz). Creaz. Vic Wells Ballet, Sadler's Wells Theatre, London
- 1955 *Francesca da Rimini* – balletto neoclassico (cor. Tweedie, Valrene; mus. Liszt, Franz). Creaz. National Theatre Ballet, National Theatre, Melbourne

- 1955 *Francesca da Rimini* – balletto neoclassico, nuova versione (cor. Lichine, David; mus. Tchaikovsky, Piotr Ilič). Creaz. Borovansky Ballet, Empire Theatre, Sidney.
- 1976 *La divine comédie* – balletto neoclassico (cor. Biagi, Vittorio; mus. Parmegiani, Bernard). Creaz. Ballet de Lyon, Opéra de Lyon
- 1990 *Dante Symphony* – danza contemporanea (cor. Van Hoecke, Micha; mus. Liszt, Franz). Creaz. L'Ensemble di Micha van Hoecke, Rocca Brancaleone (Ravenna Festival), Ravenna.
- 1991 *Dante in the Elevator. Lindy's Divine Comedy. Ein Stück für 17 Personen und einen Paternoster* – Performance installazione (cor. Annis, Lindy; mus. AAVV). Creaz. Gebäude des Senators für Bau- und Wohnwesen, Berlin.
- 1991 *The Divine Comedy – Installazione coreografica (cor. Miranda, Regina; mus. AAVV)*. Creaz. Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro.
- 1989-1992 *Electronic Purgatory (Elektronische Fegefeuer)* – Eine digitale Musik-Theater-Komposition für Schauspieler – Teatro interattivo e musica elettroacustica (dir. Allik, Kristi e Mulder, Robert; mus. AAVV). Creaz. Festival Synthèse, Bourges (vers. 1989, titolo provvisorio *Pentaprism*); ACREC, Montréal (vers. 1992)
- 1993 *Commedia* – Danza contemporanea (cor. Carlson, Carolyn; mus. Portal, Mihel e Aubry, René). Creaz. Carolyn Carlson Company, Deutschen Schauspielhaus, Hamburg
- 1995 *Die Göttliche Komödie nach Dante Alighieri* – Teatro danza, neo-circo – Zelttheater Comoedia Mundi (dir. Fischer, Herbert), creaz. Schloss Trautskirchen, Nuremberg
- 1996 Synchronicity Space, *The Dante Project: Inferno* (dir. Conte, Bill; cor. Willberg, Kryota; mus. "Tolve"). Creaz. Taohouse, New York, 55 Mercer Street
- 1996 *Dante* – sfilata d'alta moda – (stilista McQueen, Alexander) creaz. Christ Church Spitalfields, London
- 1999 *Zwischen Himmel und Hölle. Eine multimediale Inszenierung nach Dante Alighieri* – Teatro multimediale (dir. Lensen, Wolfram; mus. Dustmann, Katharina). Creaz. Forum Interart, Zweckel, Alte Maschinenhalle
- 2001 *So Long I Can't Remember: a Divine Comedy* – performance installazione, itinerario – Gale Gates et al. (dir. Counts, Michael, cor. Roht, Ken), creaz. DUMBO, Korea Town, New York
- 2002 *La Divina Commedia* – danza, performance multimedia – La Fura dels Baus, Classico Italia, Bienal de Valencia (dir. Müller, Jürgen; Tantiña, Pere), creaz. Piazza Pitti, Firenze
- 2002 *La Divina Commedia. The Show for the Circus, for four hardly seen Bodies and for the Crowd of Spirits* – Teatro Danza, Neo-circo – Teatr Derevo (dir. Adasinsky, Anton), creaz. Erarta Szene, Sanpietroburgo
- 2002 *Couleurs déposées* – danza contemporanea, teatro per bambini – Cie. VMT (cor. Tortoli, Flavio; regia Mordant, Danièle), creaz. Triskell, Pont-l'Abbé
- 2004 *Dante Variations* – danza moderna (cor. Taylor, Paul; mus. Ligeti, György). Creaz. Paul Taylor Company, Yerba Buena Center Theater, San Francisco
- 2005 *Double Points: Hell* – Assolo danza contemporanea (cor. Greco, Emio; mus. AAVV). Creaz. Cia EG | PC, le Sujet à Vif – Festival d'Avignon, Avignon
- 2006 *Hell* – Danza contemporanea (cor. Greco, Emio, Scholten, Pieter; mus. AAVV). Creaz. Cia EG | PC, Festival Montpellier Danse
- 2006 *Nel foco che gli affina – Reinigende Feuer* – Danza contemporanea (cor. Gringas, André; mus. De Blönde, Jürgen). Creaz. Stadttheater, Nurnberg

- 2006 *Inferno του Dante Alighieri* – danza, neo-circo – Ki Omos Kineitai (dir. Bentancor, Camilo; cor. Sougioultsi, Cristina; Linardou, Antigoni), creaz. Kratiras, Athina
- 2006 *Préambule* (progetto *Seuil*) – danza contemporanea, spettacolo itinerante – Cie. Tempo Cantabile – (cor. Avan, Ghislain; scen. Gormley, Anthony), creaz. “Armonie d’Arte” Festival, Parco Archeologico Scolacium, Borgia, Cosenza
- 2007 *Divine Comedy of an Exquisite Corpse* – performance, burlesque – (cor. Atlas Muz, Julie), creaz. Performance Space, New York
- 2007 *Der zweifelhafte Wunsch nach Zärtlichkeit. Ein Tanzstück nach Dantes Göttlicher Komödie* – teatro-danza – (cor. Smith, Graham; Schneider, Tom. Textos AAVV), creaz. Schlossfestspiel, Bäderterrasse, Heidelberg
- 2007 *La Divina Commedia. L’Opera. L’uomo che cerca l’amore* – teatro musical, danza, opera – Nova Ars, Società Dante Alighieri, Camera dei Deputati, Regioni Lazio e Toscana, Comune e Provincia di Roma, Comune e Provincia di Firenze, Pontificio Consiglio della Cultura, Conferenza Episcopale Italiana (mus. Mons. Frisina, Marco; regia Marchetti, Elisabetta; scen. Mastramattei, Antonio; cor. Cuocolo, Anna), creaz. Teatro Tenda Divina Commedia, Tor Vergata, Roma
- 2007 *Inferno* – danza aerea, acrobazia – No Gravity Dance Company, Emiliano Pellisari Studio (dir. Pellisari, Emiliano), creaz. Grosseto
- 2007 *Fliegt Alles Auf* – danza contemporanea, performance – T.E.M.A., Tanzbozen (cor. Riz, Veronika; mus. Dienz, Christof), creaz. Kapuzinerpark, Bolzano
- 2007 *Evocazioni dantesche: un viaggio nella Divina Commedia* – danza, performance, conferenza – CRA-INITS Pistoia, Cia. Progetto Idra, Cia. Axe Ballet (dir. Art. Balducci, Marino Alberto; scen. Bechini, Arianna; mus. Pozzi, Andrea; cor. Tronci, Antonella), creaz. Salone Portoghesi, Terme Tettuccio, Montecatini
- 2007 *Ange. Qui, si je criaïst?* – danza contemporanea, acrobazia – Cie. Tempo Cantabile – (cor. Avan, Ghislain), creaz. Théâtre Gérard Philippe, Champigny-sur-Marne
- 2008 *Die göttliche Komödie. Ein Spektakel aus Schauspiel, Tanz und Musiktheater nach Dante Alighieri* – Teatro-danza (dir. Goritzki, Thomas; cor. Hassam, Tarek; mus. AAVV. Creaz. Stadttheater, Gießen)
- 2008 [*purgatorio*] *POPOPERA* – danza contemporanea (cor. Greco, Emio, Scholten, Pieter; mus. Gordon, Michael). Creaz. ICK, EG / PC, Holland Festival, Amsterdam
- 2008 [*purgatorio*] *In Visione* – assolo danza contemporanea (cor. Greco, Emio, Scholten, Pieter; mus. Bach, Johann Sebastian). Creaz. Prod. ICK, Holland Festival, Amsterdam
- 2009 *Dante’s Divine Comedy* – Video performance (dir. Migliaccio, Rene; video Evans, India; mus. Stehlikova, Michaela). Creaz. Blackmoon Theatre Company, International Fringe Festival, New York
- 2008-2010 *Reading Dante (I, II, III); Infernal Paradise* – videoperformance (dir. Jonas, Joan) Creaz. Performa, Sidney Biennale (vers. I); Galleria Yvon Lambert, New York (vers. III)
- 2009 *Dante* – Danza contemporanea, teatro fisico – Syntetic Theater (dir. Tsikurishvili, Paata; Tsikurishvili, Irina; cor. Mill, Alex), creaz. Theater at Crystal City, Arlington, Washington.
- 2009 *Inferno* – teatro inclusivo, performance – Theater Department of the Wesleyan University; detenute della New York Correctional Institution (dir. Jenkins, Ron), creaz. Niantic, New York Correctional Institution

- 2009 *J'ai parcouru seule, le cercle du ciel* – danza contemporanea, spettacolo multimedia – Cie. Tempo Cantabile (cor. Avan, Ghislaine; mus. Casciaro, Francesco; videoinstallaz. Brinchi, Luca), creaz. La Fonderie, Le Mans
- 2010 *YouPara/Diso* – Danza contemporane (cor. Greco, Emio, Scholten, Pieter; mus. AAVV). Creaz. EG / PC, Monaco Dance Forum, Salle de Garnier, Munich
- 2010 *PURGATORIO tov Dante Alighieri* – danza, neo-circo – Ki Omos Kineitai, Chainides (dir. Bentancor, Camilo; cor. Sougioultzi, Cristina; Linardou, Antigoni; mus. Chainides), creaz. Fondazione Michalis Kakogiannis, Athina
- 2010 *Hell's Half Acre (Performance 2010)* – Performance multimedial, instalación – (curator Kirkpatrick, Robin), Lazarides Gallery, Old Vic Tunnels, London
- 2010 *Dante's Inferno: Living Hell* – Teatro fisico, acrobazia – Zen Zen Zi Physical, Human Theater (dir. Atkins, Stephen), creaz. Old Museum, Brisbane
- 2010 *La Divine Comédie* – danza contemporanea, videoperformance, marionette – Cie Le Boléro (dir. Bestion, Gérard; Bestion, Nathalie) Creaz. Théâtre Paray-le-Monial
- 2011 *La Commedia* – danza contemporanea (cor. Greco, Emio, Scholten, Pieter; mus. AAVV). Creaz. ICKamsterdam, Hangar Bicocca, Milano
- 2011 *Divina.com. From here to Eternity* – danza contemporanea con videoinstallazione (cor. Ferrone, Keith; video Adi Da, Samraj; mus. Pankow e Maurizi, Stefano). Creaz. Museo del Bargello, Firenze
- 2011 *Il PaЯRaiso tov Dante Alighieri* (2011) – danza, neo-circo – Ki Omos Kineitai, (dir. Bentacor, Camilo; cor. Sougioultzi, Cristina; Linardou, Antigoni;), creaz. Fondazione Michalis Kakogiannis, Athina
- 2011 *Cantica II* – danza aerea, acrobazia – No Gravity Dance Company, Emiliano Pellisari Studio (dir. Pellisari, Emiliano), creaz. Teatro Olimpico, Roma
- 2011 *Divine Comedy* – danza contemporanea – Bitef Dance Company (cor. Clus, Edward, mus. Kržišnik, Borut; Lazar, Milko), creaz. Budva City Theatre Festival.
- 2012 *La Commedia* (vers. esterna) – danza contemporanea (cor. Greco, Emio, Scholten, Pieter; mus. AAVV). Creaz. ICKamsterdam, Stedelijk Museum, Amsterdam
- 2012 *Hypo Chrysos* – Performance e videoinstallazione (dir. Donnarumma, Marco; video STUDIOTIME). Creaz. Cynetart fest/ Metabody Project, Dresden
- 2012 *Francesca da Rimini* – balletto neoclassico (cor. Possokhov, Yuri; mus. Tchaikovsky, Piotr Ilič), Creaz. San Francisco Ballet, San Francisco Opera
- 2012 *Inferno* – danza contemporanea – BalletMainz (cor. Touzeau, Pascal), creaz. Mainz
- 2012 *Paradiso* – danza aerea, acrobazia – No Gravity Dance Company, Emiliano Pellisari Studio (dir. Pellisari, Emiliano), creaz. Teatro Olimpico, Roma
- 2012 *Dante* – Teatro danza – School of Theater, Louisiana University (cor. Erickson, Nick), creaz. Luisiana State University, Baton Rouge
- 2013 *Fireweather* – danza contemporanea – Seán Curran Company (cor. Curran, Seán), creaz. Joyce Theater, New York
- 2013 *De l'Enfer au Paradis* – danza aerea, acrobazia – No Gravity Dance Company, Emiliano Pellisari Studio (dir. Pellisari, Emiliano), creaz. Théâtre des Sablons, Neuilly-sur-Seine
- 2014 *Francesca da Rimini* – Videodanza (dir. Abdel-Gawad, Tarik; cor. Possokhov, Yuri; mus. Tchaikovsky, Piotr Ilič)
- 2014 *La Divine Comédie* – video-animazione (dir. Coté-Lapointe, Simon). Prod. Simon Coté-Lapointe, Paris
- 2014 *Peklo, Dantovské variace (Inferno-Dante's Variations)*, Cia. 420 People (cor. Kuneš,

- Václav) Creaz. Experimental Space NoD, Praga
- 2014 *The Inferno* – danza contemporanea, performance multimedia – Ballet Bellevue (cor. Tice, Ronn; Porter, Jennifer; mus. Burmer, Glenna), crez. Meydenbauer Center, Bellevue, Washington
- 2014 *Divina* – danza contemporanea, teatro – Naupaca Dance Factory (cor. Tabone, Joeline), creaz. Republic Hall, Valletta, Malta
- 2014 *After* – danza contemporanea, teatro – Naupaca Dance Factory (cor. Tabone, Joeline), creaz. Republic Hall, Valletta, Malta
- 2014 *Ombra* – danza contemporanea, performance multimedia – Sawtooth Dancers (cor. Jasen, Cristina), creaz. Dixon Place, Chelsea, New York
- 2014 *Inferno* – danza contemporanea – James Sewell Ballet (cor. Sewell, James), creaz. Cowles Center, Minneapolis
- 2014 *Hell in the Armory Space Experience* – itinerario, teatro interattivo – Black-Out Society, Kink.com, Vau de Vire Society (dir. art. Gaines, Mike; Gaines, Shannon; Thor, Cristjan) creaz. Armory, San Francisco
- 2015 *Die Göttliche Komödie* – teatro multimediale (dir. Baumgarten, Sebastian; video Bischoff, Stefan; mus. Massel, Jens). Creaz. Schauspielhaus, Köln
- 2015 *Passione* – danza contemporanea (cor. Greco, Emio, Scholten, Pieter; mus. Bach, Johann Sebastian). Creaz. Ballet National de Marseille, Opéra de Marseille
- 2015 *Phantom Dance One* – danza contemporanea – Hessisches Staatsballett (cor. Kuneš, Václav), creaz. Staatstheater Wiesbaden
- 2015 *Model* – danza contemporanea – Bayerische Staatsballett (cor. Siegal, Richard), creaz. Ruhrtriennale
- 2015 *Spazieren mit Dante* – performance, itinerario – an-dante performances (dir. Mahler, Beatrice), Ermitage Park, Arlesheim
- 2015 *Un instant entre deux instants* – assolo danza contemporanea, performance multimedia – Cie Tempo Cantabile (cor. Avan, Ghislaine, videocreaz. Fusacchia, Maria Elena), creaz. Ravenna Festival
- 2015 *La Divina Commedia* – ballo 1265 – teatro partecipativo, performance, danza contemporanea – Cia. Virgilio Sieni (cor. Sieni, Virgilio), creaz. Salone dei 500, Firenze
- 2015 *Le LA du monde* – videodanza, documental, performance partecipativa – Cie Tempo Cantabile (regia Avan, Ghislaine)
- 2016 *Paradiso* – danza contemporanea – 420 People (cor. Kuneš, Václav), creaz. L'Agora, Montpellier
- 2016 *What about Dante?* – assolo danza contemporanea (cor. Mounir, Ali), creaz. Solo Tanz Festival, Stuttgart
- 2016 *In Medias Res* – danza contemporanea – (cor. Siegal, Richard) Creaz. Ruhrtriennale, Festspielhaus St Pölten, Muffatwerk München
- 2016 *Dante's Inferno* – Danza contemporanea, teatro fisico – Syntetic Theater (dir. Tsikurishvili, Paata; Tsikurishvili, Irina; cor. Mill, Alex), creaz. Theater at Crystal City, Arlington, Washington
- 2016 *Paradiso Chapter I* – escape room, teatro partecipativo – Gale Gates et al. (dir. Counts, Michael), creaz. Midtown Manhattan, New York
- 2016 *Escape: Hell in the Armory Space Experience* – escape room, itinerario, teatro interattivo – Black-Out Society, Kink.com, Vau de Vire Society, creaz. Armory, San Francisco
- 2016 *Sur la balance des étoiles* – assolo danza contemporanea, performance multimedia – Cie. Tempo Cantabile (cor. Avan, Ghislain;) creaz. rooeccs, Paris

- 2017 *Para/Diso RevIsIted* – Danza contemporanea (cor. Greco, Emio, Scholten, Pieter; mus. AAVV). Creaz. Ballet de Marseille, Opéra de Marseille
- 2017 *Paradis/Enfer* – danza contemporanea (cor. Richard, Aurelien; mus. AAVV). Creaz. Cie. Liminal Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, le Manège – Scène Nationale de Reims, le Mac Orlan – Brest
- 2017 *El Dorado* – danza contemporanea – Ballet Of Difference (cor. Siegal, Richard; mjus. Bianchi Hoesch, Lorenzo) Creaz. Ruhrtriennale
- 2017 *Inferno* – danza neoclassica – American Contemporary Ballet (cor. Jones, Lincoln; mus. Wuorinen, Charles), creaz. ACB Studios, Bloc Tower, Los Angeles
- 2017 *Sous la nuit solitaire – Hell* – danza contemporanea – Créations Estelle Claretton, Trois Tristes Tigres (cor. Claretton, Estelle; regia Kemeid, Olivier), creaz. Théâtre des Quat'sous, Montréal
- 2017 *The Divine Comedy* – teatro-danza, performance – Vasistas (regia Chioti, Argyros; dram. Panagiotopoulos, Nikos A.), creaz. Onassis Cultural Center, Athina
- 2017 *The Ghostly Circus Dante's Inferno* – performance, neo-circo – 7 Textures (cor. collettiva) creaz. Laurel Hill Cemetery, Philadelphia.
- 2018 *Ainsi la nuit* – danza contemporanea – (cor. Petton, Luc; Iglesias-Breuker, Marilén), creaz. Le Bateau Feu, Dunkerque
- 2018 *Paradiso: Man's Enduring Search for Perfection* – Danza contemporanea – Akademi (cor. Agudo, José; mus. Schimpelsberger, Bernhard), creaz. Bell Square, London
- 2018 *r:ad* – danza contemporanea, performance multimedia – Polaris Dance Theatre (cor. Dones, Alexander), creaz. Groovin'Greenhouse, Portland.
- 2018 *The Ghostly Circus Heaven's Theater* – performance, neo-circo – 7 Textures (cor. collettiva) creaz. Laurel Hill Cemetery, Philadelphia

