Le Simplegadi ISSN 1824-5226

Vol. XXIV-No. 26 November 2026 DOI: 10.17456/SIMPLE-281

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0

Vito Lentini

Paesaggi della mente e corporeità in *The Dante Project* di Wayne McGregor

Abstract I: Lo sguardo di Dante trova una delle più recenti reinterpretazioni coreografiche a lui dedicate in *The Dante Project* di Wayne McGregor creato nel 2021 per il Royal Ballet di Londra in occasione del settecentesimo anniversario della morte del Sommo Poeta. Articolato in tre atti, lo spettacolo traduce l'itinerario della *Commedia* in una scena contemporanea in cui avventura, introspezione e relazioni si intrecciano, dando forma a un viaggio attraverso lo spazio ultraterreno e i paesaggi della mente. Il contributo analizza le scelte musicali di Thomas Adès, la drammaturgia di Uzma Hameed e il linguaggio coreografico di Wayne McGregor, evidenziando come la loro interazione restituisca le dimensioni della trascendenza, della corporeità e della trasformazione.

Abstract II: Dante's vision finds one of its most recent choreographic reinterpretations in Wayne McGregor's *The Dante Project*, created in 2021 for London's Royal Ballet to mark the seven-hundredth anniversary of the poet's death. Structured in three acts, the work translates the journey of the *Commedia* onto the contemporary stage, where adventure, introspection, and human relationships intertwine, shaping a passage through both the otherworldly realm and the landscapes of the mind. This article examines Thomas Adès's musical choices, Uzma Hameed's dramaturgy, and Wayne McGregor's choreographic language, highlighting how their interplay conveys the dimensions of transcendence, corporeality, and transformation.

Keywords: McGregor, Dante, *Divina Commedia*, danza, corporeità.

The Dante Project: genesi e prospettiva intertestuale

Sperimentazione, commistione, novità ed evoluzione sono alcuni dei tratti che si possono ravvisare nella produzione artistica di Sir Wayne McGregor, Resident Choreographer del Royal Ballet di Londra. Una voce, la sua, permeata di esperienze e approfondimenti tematici che oggi consegnano un repertorio diversificato ed eterogeneo attraversato continuamente dall'auspicato intento di continuare a rendere la danza una forma d'arte rilevante per il pubblico odierno (Butterworth & McGregor 2021: 107-125). Nei vari filoni in cui è possibile rubricare la sua produzione un ruolo determinante è assunto dalla scelta di coreografare nell'alveo della narrazione con spettacoli dedicati a temi, autori, soggetti e "modern fairy tales" mai banali e non del tutto lontani da quei nuovi paradigmi narrativi e critici che oggi

ridefiniscono identità, ambienti e percezioni del mondo. Questo è il contesto in cui si inserisce il suo lavoro sul triplice regno della *Divina Commedia.*

La scelta compiuta da McGregor emerge innanzitutto nella definizione del titolo dello spettacolo dedicato al massimo poeta fiorentino, frutto del suo analitico accostamento al testo dantesco. L'idea di non assegnare alla creazione la denominazione di *Divina Commedia* si inscrive nell'intenzione di non considerare l'opera come un "balletto illustrativo o narrativo in tre atti" (McGregor 2023: 29)[1] dettando, nel contempo, le linee programmatiche di un lavoro ascrivibile nel novero degli spettacoli di danza che prediligono, di converso, un autentico e personale approccio artistico alla creazione che ha anche il merito di recepire un autonomo e singolare processo traduttivo e identitario. "Non ho chiamato questo balletto *La Divina Commedia* – precisa, quindi, il coreografo – dal momento che non faccio un adattamento letterale di Dante" (Crompton 2023: 50): si tratta, invece, di un avvicinamento al testo dantesco da parte di McGregor animato dalla curiosità di esplorare le molteplici direzioni interpretative che il poema può assumere, aprendosi a prospettive e letture differenti e affrancandosi, al contempo, da una mera riproposizione pedissequa dei contenuti già noti dell'opera di Dante.

La scelta è coerente con una caratteristica distintiva della poetica del coreografo: l'interesse per ambiti di conoscenza che travalicano i confini della danza e che contribuiscono ad ampliare e arricchire la sua ricerca coreutica. Come osserva Judith Mackrell, nelle creazioni di McGregor emerge, infatti, "la volontà di esplorare ambiti di conoscenza ben al di fuori della sala di danza, al fine di arricchire la sua arte coreografica" (2021: 50). La *Commedia* rappresenta, in questo senso, un caso particolarmente significativo: la sua complessità narrativa, filosofica e visionaria offre al coreografo McGregor un materiale capace di alimentare una traduzione coreografica che si confronta con un universo poetico e concettuale ben più ampio dei confini tradizionali della danza. Un'inclinazione per la ricerca e per le indagini intorno ai nuovi paradigmi narrativi dell'arte di Tersicore che lo ha altresì portato ad assumere responsabilità di prim'ordine surclassando, talvolta, il mero atto creativo, come sottolinea ancora Mackrell, riferendosi alla sua esperienza e ai suoi ingaggi in seno al Royal Ballet:

> Questo spirito di ricerca è stato una delle qualità per cui è stato assunto e, nell'ultimo decennio, il suo impatto si è fatto sentire in tutta la compagnia. I danzatori hanno apprezzato le sfide intellettuali e fisiche che pone loro in sala prove, mentre i giovani coreografi emergenti hanno tratto grande beneficio dal suo ruolo di mentore e catalizzatore creativo (2021: 55).

Un'apertura verso nuovi ambiti di ricerca e un prezioso contributo alla pratica coreografica sembrano trovare, quindi, un esempio particolarmente significativo nella materia scelta per questo *progetto dantesco*. La *Commedia* offre a McGregor la possibilità di confrontare la propria immaginazione con il mondo poetico e visionario di Dante, trasformando il testo letterario in un nuovo dispositivo di senso attraverso il linguaggio della danza. In questa prospettiva il rapporto tra l'opera dantesca e la sua trasposizione coreografica può essere

[1] Mia è la traduzione, così pure dove non indicato.

letto anche alla luce della nozione di intertestualità elaborata da Janet Adshead-Lansdale, per la quale la danza si costituisce e viene interpretata attraverso il rapporto dinamico con altri testi, forme artistiche e sistemi di significazione (Adshead-Lansdale 1999). La *Commedia* diviene così non tanto un testo da tradurre fedelmente sulla scena quanto un universo di immagini, temi e suggestioni dal quale il coreografo attinge per costruire una nuova esperienza coreografica[2]. È all'interno di questo processo di trasformazione e di interazione tra testi che prendono forma quelli che possiamo definire 'paesaggi della mente': spazi immaginativi nei quali il mondo narrato da Dante si sovrappone alla sensibilità del coreografo e, attraverso il corpo in movimento, viene nuovamente percepito e ricostruito dallo spettatore.

The Dante Project è, quindi, il massimo omaggio che il coreografo britannico tributa al poeta italiano in occasione del settecentesimo anniversario della sua morte dando vita ad uno spettacolo composito creato per il Royal Ballet alla Royal Opera House di Londra nel mese di ottobre del 2021 in co-produzione con l'Opéra national de Paris.

Muovendo da una prospettiva intertestuale e intermediale, il contributo ricostruisce dapprima la genesi di *The Dante Project* e il dialogo creativo instaurato da McGregor con il compositore Thomas Adès, la drammaturga Uzma Hameed e la scenografa e costumista Tacita Dean. L'analisi si concentra, quindi, sulla traduzione musicale dei tre regni della *Commedia* cui segue l'approfondimento sull'assetto visivo e coreografico dei tre atti del lavoro, osservando la progressiva trasformazione del movimento, dello spazio scenico e della relazione fra i corpi. L'ultima parte approfondisce, infine, la nozione di paesaggi della mente, mostrando come l'interazione fra corporeità, musica e immagini trasformi il viaggio dantesco in un'esperienza percettiva contemporanea.

La partitura di Adès e la traduzione musicale della *Commedia*

Un progetto, quello di McGregor, condiviso fin dalle fasi embrionali con il compositore e direttore d'orchestra Adès. Vale la pena precisare che il rapporto con l'artista londinese instauratosi in occasione di questo lavoro non segna il debutto della loro collaborazione dal momento che McGregor aveva già maneggiato le note di Adès in due occasioni pregresse. Nel mese di maggio del 2010 prese avvio, infatti, la loro collaborazione artistica con la creazione coreografica *Outlier* – il primo lavoro per una compagnia americana – modellata sul *Concerto for Violin – Concentric Paths, for violin and chamber orchestra, Op. 23* e proseguita nel mese di luglio del 2019 con *Living Archive: An AI Performance Experiment* presentata a Los Angeles e che in questo caso giovò della composizione musicale *In Seven Days: Concerto for Piano with Moving Image.*

Due occasioni, queste, che furono intervallate dalle prime interlocuzioni intorno al lavoro su Dante. Un incontro con la scrittura dantesca che, dopotutto, aveva già accattivato l'adolescenza di Adès visto che, interrogato sul tema, egli confessò che la *Divina Commedia* provocò in lui "un effetto inquietante. Ne ho amato la geografia fisica, la profondità fisica dell'Inferno e l'altezza del Paradiso, il Purgatorio come una montagna magica nell'emisfero australe, […] tutto mi ha tolto il fiato" (Quantrill 2021: 36).

[2] Sul tema dell'immaginazione e della rappresentazione si veda Palmieri (2023: 5-6).

Questa sensibilità e prossimità al viaggio dantesco possono essere ricondotte alla più ampia tendenza di Adès a tradurre musicalmente le opposizioni, le visioni divergenti e le fascinazioni per il magico e il soprannaturale che attraversano gran parte della sua produzione. Si tratta di elementi che assumono particolare rilevanza anche nel contesto contemporaneo poiché consentono di esplorare il complesso rapporto tra l'umano e l'ambiente circostante. In questa prospettiva la musica di Adès si configura come uno spazio nel quale l'immaginario letterario e culturale viene rielaborato attraverso una pluralità di prospettive percettive e simboliche, dando luogo a una dimensione che può essere ricondotta, per l'appunto, ai paesaggi della mente: configurazioni immaginative nelle quali esperienza, percezione e ambiente si intrecciano e si trasformano reciprocamente. Un interesse per l'oltremondano che, come ricorda Hélène Cao, ha attraversato numerosi segmenti dell'attività artistica del compositore londinese: *Powder Her Face, Arcadiana, Totentanz, The Tempest, The Exterminating Angel* sono solo alcuni esempi che testimoniano l'inclinazione di parte della sua produzione artistica per i temi dell'*Inferno* "sia fisico che mentale" (Cao 2023: 39).

Il percorso che ha avvicinato Adès alla scrittura della musica per lo spettacolo coreografico di McGregor ha inizialmente preso spunto dai noti disegni di Sandro Botticelli e dalle illustrazioni di Gustave Doré dedicate al viaggio dantesco sollecitando "l'assoluta necessità di comporre un'opera sulla *Divina Commedia*" (Cao 2023: 39). Dichiarati sono anche i suoi riferimenti primari della storia della musica, due nomi di prima grandezza nel panorama musicale dell'Ottocento: Pëtr Il'ič Čajkovskij e Franz Liszt[3]. Se nel primo caso la citazione riguarda un paragone metaforico tra il *divertissement* del secondo atto dello *Schiaccianoci* con la dantesca visione dell'*Inferno*[4], nel caso del compositore ungherese l'analogia assume un rilievo cardinale considerando la nota rilevanza che il viaggio dantesco ha assunto nella produzione di Liszt: l'aderenza è tale che Adès arriverà a considerarlo un "analogo musicale di Virgilio" (Quantrill 2021: 40) nelle fasi di scrittura musicale del suo *Dante Project*.

Tornando alle analisi di Cao sulla partitura composta da Adès per il viaggio dantesco, emergono numerosi riferimenti alla produzione di Liszt, da lui definito "il maestro degli inferi e del demoniaco" (2023: 40): alcuni brani pianistici sono inseriti integralmente nella composizione cucendo un'orchestrazione che ammicca alla musica sinfonica del XIX secolo quantunque ornata con quel tocco che rende inconfondibile l'apporto del compositore inglese e della sua visione multiculturale e interculturale. Laddove le citazioni inserite non prevedano un'interpolazione integrale, Adès seleziona frammenti come nel caso di alcuni movimenti della *Dante-Symphonie* oppure di estratti da *Mosonyis Grabgeleit* per la marcia di Satana (Cao 2023: 40). La vicinanza con l'autore della *Dante-Symphonie* è evidente, in particolare, nel segmento dedicato alle anime dei dannati. È affascinante la sensibilità e l'analitico approfondimento che Adès traduce in musica immaginando "i colori armonici e inventando nuove combinazioni di suoni"[5] (Cao 2023: 40) per l'essenza diabolica e il senso del demonia-

[3] Per approfondimenti sulla stagione musicale ottocentesca dedicata al poema dantesco si veda Rostagno (2023: 79-89).

[4] Si veda Cao (2023: 40) e Peter Quantrill (2021: 40).

[5] Si rimanda al saggio qui citato per gli approfondimenti sulle tangenze tra la partitura di Adès e i medesimi temi trattati nelle composizioni di Liszt. Sulla questione si veda anche: Albano (2023: 62).

co quali autentici paesaggi della mente. Il male è così reso percettibile e concreto ricorrendo a dissonanze, tensioni armoniche e combinazioni orchestrali tali da manifestare stati interiori di turbamento e alterità.

Il componimento prosegue con melodie liturgiche per il *Purgatorio* e reiterati movimenti che aspirano alla trascendenza nel *Paradiso* (Quantrill 2021: 40-41). Se nel secondo segmento del viaggio di Dante troviamo canti abitualmente eseguiti presso la Sinagoga Ades di Gerusalemme[6]; per *Paradiso: Poema Sacro* Adès prese ispirazione dalle notissime illustrazioni di Doré con la sua miriade di angeli che attornia i numerosi anelli bianchi come a evocare una "foule sainte"[7]. L'esito è un motivo che richiama "una spirale che si dispiega in cerchi concentrici e si allarga pur tornando al suo asse di partenza" (Cao 2023: 42) dando sostanza ad una sorta di rotazione gravitazionale che accompagna il più luminoso stadio della *Commedia* trasmettendo una visione musicale dell'ambiente evocato da Dante contribuendo a costruire un singolare rapporto con il mondo della mente e della relazionalità ad essa connessa.

Per quanto riguarda il rapporto tra Adès, la danza e il Sommo Poeta, è significativo ricordare, come osserva Quantrill, che il compositore non aveva mai scritto musica appositamente per una coreografia prima di dedicarsi a quest'opera sul viaggio dantesco. Va tuttavia sottolineato come la musica di Adès abbia attirato l'attenzione di numerosi coreografi, tra cui Cathy Marston, Mark Baldwin, Karole Armitage, Crystal Pite, Alexander Whitley e, non da ultimo, McGregor (Quantrill 2021: 36).

Se nell'ambito del repertorio coreutico, Adès ricorda in particolare l'incontro con i balletti di Igor Stravinskij e George Balanchine, nel ripensare alla *Commedia* il compositore si confronta con l'architettura e con la dimensione del movimento proprie dell'opera dantesca, condividendo fin da subito un assunto fondamentale, che costituisce un punto nodale di ogni lavoro coreografico: "la musica deve rispettare il movimento dei ballerini; altrimenti essi si schianteranno tutto il tempo contro un muro" (Quantrill 2021: 36). Un esempio, questo, che testimonia ancora una volta l'inclinazione a sposare, condividere e agguantare il crescente bisogno di prospettive inclusive, inter- e transdisciplinari abili nel sostanziare e dare concretezza a quei paesaggi della mente che permangono, anche in questo caso, quali riferimenti cruciali per costruire, definire e armonizzare musica, scena e coreografia.

Il processo creativo tra collaborazione e contemporaneità

Fra gli aspetti più significativi emersi nelle diverse fasi creative di questo contributo alla rappresentazione scenica dell'opera dantesca rientrano certamente la condivisione e la col-

[6] Sempre nel saggio di Quantrill si rintracciano i nodi tematici e le ragioni che hanno indotto Adès a prediligere per il secondo atto della sua composizione questi canti liturgici eseguiti presso la Sinagoga Ades di Gerusalemme: "È uno dei pochissimi luoghi in cui si conserva un'antica forma di preghiera cantata nota come *baqashot*, intonata dall'*hazzan* (il cantore) e dalla congregazione nelle prime ore del mattino, concludendosi all'alba. Adès illustra il parallelismo: 'anche il viaggio di Dante nel Purgatorio inizia in questo momento della giornata, con puntuali descrizioni della luce dell'alba man mano che il sole sorge. In un senso più ampio anche il Purgatorio è una sorta di pre-alba, prima del sole del Paradiso'", Quantrill (2021: 40-41).

[7] L'illustrazione qui citata è altresì inserita tra le pagine sia del programma di sala della Royal Opera House di Londra pubblicato in occasione della *première* del 2021 sia del programma di sala dell'Opéra national de Paris dedicato al balletto e pubblicato per le rappresentazioni del 2023. Si veda: *The Dante Project* (2021: 31) e (2023: 35).

laborazione, presenti in ogni momento della gestazione dell'opera. Dopotutto è ormai assodato che "la danza è un'arte della collaborazione" (Crompton 2023: 45)[8].

Nel caso di *The Dante Project* il più prossimo rapporto artistico di McGregor non poteva che avvenire, oltre che con la drammaturga Hameed, con il compositore e con la scenografa e costumista Dean. Un rapporto con i due artisti certamente determinante ma mai del tutto aggomitolato, anzi: il coreografo amò sottolineare come gli incontri con Adès e Dean hanno sempre tratteggiato una relazione artistica ariosa, autonoma, senza direttive stringenti o prescrittive (Crompton 2023: 46). È con questo tassello della sua vasta produzione coreografica che McGregor corrobora, pertanto, il tratto decisivo della necessità della condivisione e della collaborazione in ogni momento della creazione; sotto questo rispetto è impossibile non condividere il pensiero di Mackrell sul tema: "la collaborazione è l'elemento naturale di McGregor. Come coreografo prospera nella dinamica dello scambio, della provocazione e della scoperta, coinvolgendo il suo team in tutte le fasi del processo di creazione di un'opera" (2021: 50)[9].

Un lavoro sinergico che ha condotto il coreografo britannico a immaginare i tre mondi danteschi e i relativi paesaggi della mente evocati come sostanza dei tre atti della creazione garantendo un'autonomia ai tre segmenti capace di riflettere la medesima gestazione del lavoro qui analizzato. Vale la pena precisare, infatti, che il primo avvicinamento del coreografo con il progetto dantesco avvenne con quella che diventò successivamente la prima parte del lavoro definitivo. Un'iniziale analisi, questa, che approdò in scena in autonomia e svincolata, almeno *in illo tempore*, dal progetto complessivo dal momento che quel primo segmento debuttò con il titolo *Inferno: Pilgrim* nel mese di luglio del 2019 al Music Center di Los Angeles con gli artisti del Royal Ballet in occasione di una *tournée* internazionale della massima compagnia di danza e balletto d'oltremanica. È opportuno precisare, tuttavia, che la partitura di questo primo atto fu eseguita per la prima volta, due mesi prima, in forma concertistica alla Walt Disney Concert Hall dalla Los Angeles Philharmonic diretta da Gustavo Dudamel. Prime esecuzioni, queste, che è bene richiamare dal momento che a partire dalle iniziali fasi creative il lavoro ha subito un'evoluzione fortemente influenzata dalle ricadute ascrivibili al triste periodo del 2020. Come lo stesso coreografo dichiarò a suo tempo:

> Da quando abbiamo creato *Inferno* nel 2019, molte persone hanno intrapreso un viaggio molto personale e doloroso attraverso l'inferno. Quando abbiamo iniziato a lavorare al *Purgatorio* e al *Paradiso*, ero consapevole che tutti avvertivano un'enorme necessità di guarigione. Era una forte motivazione ma anche una sfida: come trasmettere il sentimento di speranza che Dante mostra nel *Paradiso*? (Hameed 2023: 34).

Ed è anche lo stesso coreografo a tornare sul medesimo argomento definendo i tratti di un lavoro innervato di contemporaneità:

---

[8] Sul tema qui richiamato si veda: Butterworth & McGregor (2021: 111).

[9] Sul coinvolgimento degli artisti che a vario titolo firmano lo spettacolo si veda Albano (2023: 58). È peraltro interessante porre in evidenza non unicamente la necessaria relazione tra i vari contributi artistici per la messinscena del lavoro dantesco analizzato ma anche l'esito che è frutto di tale ineludibile relazionalità: sul tema si veda l'imprescindibile lavoro di Andrea Simone dedicato alle molteplici rappresentazioni della *Commedia* e alla sua "dimensione orale-aurale […] e a quella diegetico-rappresentativa", Simone (2024: 28-35).

> In un certo senso è come se avessimo attraversato una versione dell'inferno e del purgatorio nella nostra vita. Tornando a riprendere le prove ho come avuto l'impressione di trovarmi in paradiso. Vedere le persone e sentire lo sforzo del gruppo, la gioia e l'amore. Si inizia a dimenticare ciò che si prova quando non si pratica la danza (Crompton 2023: 45).

Un lavoro che traduce in danza i turbamenti e i sentimenti che attraversano la *Commedia* senza tuttavia trascurare gli sconvolgimenti, l'incertezza e la paura che caratterizzano la nostra epoca e che hanno avuto un ruolo determinante nella creazione di McGregor. Il confronto tra il mondo dantesco e la contemporaneità apre così a interrogativi urgenti sulla possibilità di tradurre scenicamente la relazione tra corpo e corporeità, elementi naturali e ambiente circostante. È proprio in questa intersezione tra esperienza corporea, percezione e immaginazione che si configurano nuovamente i paesaggi della mente: spazi non necessariamente riconducibili a una dimensione fisica ma capaci di dare forma scenica a stati interiori, percezioni e relazioni. La danza diviene così il luogo nel quale ciò che appartiene alla dimensione interiore e ciò che proviene dall'ambiente trovano una forma visibile e concreta attraverso il corpo in movimento.

Come precisa Hameed – colei che nel lavoro qui presentato cura l'impegnativa sezione della drammaturgia – alcune delle ragioni che hanno determinato la costruzione delle fondamenta del lavoro non sono da rintracciare unicamente nelle sfortunate vicissitudini del 2019 ma c'è di più: si tratta addirittura di riconoscere come talune riflessioni del tempo di Dante siano sorprendentemente prossime alla nostra contemporaneità:

> L'*escalation* della crisi climatica, il divario che continua a crescere tra i più ricchi e i più poveri, le rivelazioni che non sembrano finire mai sul clientelismo e l'interesse personale negli ambienti del potere hanno portato a reiterati appelli affinché si possa vivere diversamente rendendoci migliori e lasciando ai nostri figli una società più giusta e morale. Come Dante, anche noi aspiriamo ad una rinascita (Hameed 2023: 34).

Un richiamo costante, quindi, alla prossimità di vissuto della contemporaneità che ha condizionato le fasi di creazione dello spettacolo dedicato al viaggio dantesco e all'aspirazione alla rinascita richiamata più volte dalla drammaturga del balletto: scenario, anch'esso, fortemente radicato in quella esplorazione e percezione del paesaggio antropologico contemporaneo.

La vicinanza tra i nefasti accadimenti che hanno segnato le fasi creative del lavoro coreografico e il viaggio immaginato dal poeta fiorentino è, peraltro, calzante dal momento che anche l'itinerario dantesco mostra l'intento di assemblare, unificare e armonizzare il destino personale del vissuto quotidiano con le relazioni sociali. Anzi, è proprio in questa commistione che si ravvisa il senso più profondo della *Commedia* e, di rimando, anche nel lavoro coreografico qui considerato:

> Per Dante i due messaggi del poema – la salvezza personale e la società umana e il governo del mondo – sono inseparabili. La realizzazione umana è unicamente possibile

> in una società in pace. La pace è possibile unicamente in un mondo ordinato secondo la volontà di Dio (Shaw 2021: 32).

Ma c'è anche di più se consideriamo che le vicissitudini faticose che hanno accompagnato i creatori del balletto sono non del tutto dissimili dalle medesime questioni affrontate da Dante nella scrittura del suo capolavoro. Ricorda ancora Prue Shaw che:

> Le domande di Dante sono le nostre domande. Cosa significa essere un essere umano? Come dovremmo giudicare il comportamento umano? Cosa conta nella vita e nella morte? Come possiamo comprendere le nozioni di giustizia e amore? Come si può raggiungere la pace nel nostro mondo? Queste domande senza tempo interessano lettori di ogni fede come pure coloro che non ne hanno alcuna (2021: 35).

Inferno, *Purgatorio* e *Paradiso*: la costruzione coreografica dei tre atti

Come evidenziato sopra, tra i temi che è possibile associare all'originale spettacolo di McGregor rientra l'auspicio della rinascita. Un risveglio e un rinnovamento che si ravvisano anche nello sviluppo tematico presente nei tre atti della creazione prendendo avvio proprio da quel primo segmento intitolato *Inferno: Pilgrim* richiamato poco sopra e che svela, ad un'analisi più puntuale, un'abbondanza di citazioni e riferimenti che rendono di enorme interesse questo primo paesaggio della mente.

È proprio nell'atto dedicato alle anime dei dannati che il coreografo britannico opta per una sequenza articolata di episodi autonomi capaci di aprire affondi tematici e numerosi richiami che lo portano ad accostare con libera ispirazione alcuni dei più noti e significativi passaggi della *Commedia* mai affrancati da scambi culturali, sincretismi e identità molteplici. È ancora la drammaturga Hameed a precisare come il primo atto sia pennellato intorno alla serie di "immagini musicali viventi composte da Adès" rendendo possibile l'incontro con numerose "storie infernali" capaci di evocare fertili legami e parallelismi come, a titolo di esempio, il canto di Ulisse, il raggiungimento del monte del Purgatorio e l'analogia con la dolorosa ascesa al Calvario (2023: 34-37). Si tratta di uno sviluppo musicale e coreografico strutturato in una suddivisione in tredici sezioni come di seguito riportate:

I Abandon Hope
II The Selfish – stung by wasps
III The Ferryman
IV Pavan of the Souls in Limbo
V Paolo and Francesca – the endless whirlwind
VI The Gluttons – in slime
VII The Suicides – the bleeding trees
VIII The Deviants – on burning sand
IX The Fortune-tellers – facing both ways
X The Pope's Adagio – heads first
XI The Hypocrites – in coats of lead
XII The Thieves – devoured by snakes

> XIII Satan
> (The Dante Project 2021: 38)[10].

Tredici segmenti pregni di immagini suggestive che giovano di un supporto musicale di rilievo nel tratteggiare le oscure vicissitudini dei dannati e non di rado riecheggiando alcuni tratti dei riferimenti musicali che il compositore ha esplicitamente dichiarato. Sotto questo rispetto è interessante una delle linee interpretative che Roberta Albano presenta nel suo saggio dedicato allo spettacolo qui presentato allorquando si sofferma sulla sezione numero dodici:

> Un'attenzione particolare va data alla 12ª sezione, quella dei ladri, che presenta una ridda musicale circense che evoca Nino Rota ed ambientazioni felliniane. In quanto italiani non possiamo non considerare che il compositore anglosassone abbia così voluto riprodurre il luogo comune sui conterranei di Dante, abili nel mistificare, ingannare, rubare, considerazione che riflette, anche se superficialmente, la visione politica che il poeta stesso aveva di molti suoi concittadini (2023: 64).

La coreografia risponde con incisività a tale intento modulando le fosche dinamiche dell'*Inferno* attraverso l'alternanza fra episodi di forte tensione individuale e interventi corali nei quali la molteplicità dei corpi restituisce la dimensione collettiva e ineluttabile della condizione dei dannati. Il corpo non appare infatti soltanto come strumento di rappresentazione del singolo peccatore ma diviene il luogo nel quale si manifesta una condizione condivisa, una sorta di destino corporeo che accomuna le diverse anime. La coralità assume così una funzione drammaturgica precisa: la ripetizione e la simultaneità dei movimenti sembrano produrre l'impressione di un'architettura coreografica nella quale il gruppo diviene una sorta di organismo collettivo sottoposto a un medesimo destino. A questa dimensione corale si contrappongono momenti nei quali McGregor non dimentica il corpo individuale, sottoponendolo a torsioni, estensioni, cadute e improvvise variazioni di dinamica. Mutamenti e contrasti che testimoniano l'intento di evitare una traduzione didascalica della *Divina Commedia* trasformando l'immaginario dantesco in un'esperienza fisica e nel contempo affettiva.

Alcuni dei temi della *Commedia* qui godono delle tetre pennellate delle scene di Dean che opta per la stilizzazione di una montagna rovesciata rielaborando immagini al negativo: di fatto è come se si ravvisasse in questa scelta una sorta di richiamo al "ghiaccio nero"[11].

---

[10] I. Abbandonate ogni speranza; II. Gli egoisti – punti dalle vespe; III. Il traghettatore; IV. Pavana delle anime nel Limbo; V. Paolo e Francesca – il turbine incessante; VI. I golosi – nella melma; VII. I suicidi – gli alberi sanguinanti; VIII. I devianti – sulla sabbia infuocata; IX. Gli indovini – rivolti in entrambe le direzioni; X. L'Adagio del Papa – a testa in giù; XI. Gli ipocriti – nelle cappe di piombo; XII. I ladri – divorati dai serpenti; XIII. Satana.

[11] Si veda Searle (2021: 42-47). Interessante è l'espediente trovato per l'allestimento di questo atto alla Royal Opera House di Londra e riportato nel saggio menzionato sopra: "Il disegno di Dean per *Inferno* è il più lungo che lei abbia mai realizzato. Si estende per tutta la lunghezza del palco […] in diagonale. In realtà, il disegno è financo più lungo della scenografia. C'è un cerchio nero inclinato su un pavimento a specchio, come un cerchio dell'Inferno, con un altro specchio sul soffitto nero, e si vedono le montagne riflesse, dritte, dando la

Pari coerenza cromatica è adottata anche nei costumi alternando al nero alcune tinte rossastre unitamente al verde per il nostro protagonista.

È il tema del pentimento, del mutuo aiuto e della condivisione autentica a costituire il nucleo attraverso cui McGregor tratteggia la propria visione dantesca del *Purgatorio*, accanto al noto e imprescindibile tema dell'amore che innerva questa fase del viaggio di Dante. A distinguere nettamente, seppur in modo armonico, questo segmento del lavoro dal primo è la scelta di affrancare l'incedere coreografico dalla successione di episodi autonomi, privilegiando, al contrario, il senso dell'unità e dell'armonia complessiva del pentimento. Un'unità da leggere non soltanto come espressione dello sforzo collettivo delle anime penitenti, ma anche come consapevolezza e impegno affinché "ogni anima sia responsabile della riscrittura del suo passato individuale, assimilandolo, grazie ad un processo di penitenza rituale, di riflessione e di preghiera, alla storia di una purezza riconquistata" (Hameed 2023: 36).

Un percorso in cui guadagna spazio anche la memoria dantesca della dolorosa relazione con Beatrice e in cui torna, come si diceva sopra, il tema dell'amore – l'atto è per l'appunto denominato *Purgatorio: Love* – ampiamente narrato dal poeta fiorentino, com'è noto, nella *Vita Nuova.* In questa prospettiva sono da leggere, infatti, gli incontri evocati e rarefatti tra Dante e Beatrice qui immaginati in un fluire di tempi ed episodi nell'incedere della vita e della sua evoluzione impiegando un organico complessivo inferiore rispetto al passaggio precedente. A garantire unità e coesione alla costruzione coreografica contribuisce una presenza del protagonista progressivamente più incisiva e drammaturgicamente impegnata, affidata a una gestualità densa di implicazioni ma deliberatamente sottratta a qualsiasi forma di esplicitazione didascalica. Il protagonista secondo McGregor non è unicamente fulcro narrativo chiamato a guidare lo spettatore attraverso le diverse stazioni del viaggio ma diviene progressivamente il centro percettivo e corporeo dell'esperienza proposta. È attraverso il suo corpo che il viaggio acquista una dimensione soggettiva: esitazioni, tensioni, aperture e cambiamenti di dinamica traducono infatti stati di trasformazione interiore e autentici paesaggi della mente. Sotto questo rispetto è degno di menzione il segmento che segna la separazione tra Dante e Virgilio dando spazio, conseguentemente, al passo a due tra il protagonista e Beatrice: vettori di comunicazione coreica che parlano di appartenenza e visione relazionale del mondo. La funzione di Virgilio e quella di Beatrice sembrano infatti tradursi in due differenti modalità di relazione corporea: se il rapporto con Virgilio è inscritto nella logica dell'accompagnamento e della guida, quello con Beatrice introduce una dimensione maggiormente reciproca, nella quale il corpo dell'uno non si limita a orientare quello dell'altro ma diviene elemento di risposta, risonanza e trasformazione. La relazione fra i due corpi qui può essere interpretata come una forma di comunicazione nella quale il senso e il significato scaturiscono dalla prossimità, dalla distanza, dal contatto e dalla capacità di modulare reciprocamente il movimento. Lo sviluppo musicale e coreografico qui adottato è ridotto a sette sezioni:

---

sensazione che il mondo sia sopra di te, il mondo raddrizzato". Un assetto scenografico, questo, che in taluni segmenti dell'atto svela potenzialità di prim'ordine come nel caso della scena affidata a Paolo e Francesca: "Quando danzano, il cerchio nero inclinato che ho creato sul palco diventa un disegno di gesso. Poiché tutto è in negativo, il peccato è bianco".

I Dawn
II The Mountain
III The Valley of Flowers
IV The Healing Fire
V The Earthly Paradise
VI The Heavenly Procession
VII The Ascent
(*The Dante Project* 2021: 38)[12].

Per le scene, la scelta di Dean è quella di dare rilievo al tema del cambiamento simboleggiato per l'artista da un albero di jacaranda collocato in una strada della città in cui ella vive, Los Angeles[13]; per i costumi si evoca una medietà che richiama, anche cromaticamente, l'evoluzione verso lo stadio conclusivo.

Da ultimo il terzo atto intitolato *Paradiso: Poema Sacro* conduce il coreografo ad attraversare le trascendenti gioie immaginate da Dante rispolverando, in particolare, l'ineludibile tema della Trinità definendo una creazione che è possibile considerare come "risposta coreografica alla molteplicità a spirale, all'astrazione e al valore linguistico della terza *cantica* della *Commedia*, e al suo tema della novità che non cessa di dispiegarsi" (Hameed 2023: 37).

Coreograficamente la scelta è di optare per virtuosismi, fluidità e quelle nivee *nuances* che diffusamente attraversano i segmenti previsti per questo terzo e ultimo atto dello spettacolo in cui si ravvisano paesaggi multisensoriali diffusi e a tratti finanche pervasivi. Rispetto alla fisicità più aspra e conflittuale che caratterizza l'*Inferno* e alla progressiva trasformazione del movimento sperimentata nel *Purgatorio*, il *Paradiso* introduce una diversa concezione della materia coreografica: il gesto tende a perdere la propria funzione eminentemente narrativa per acquisire una dimensione maggiormente percettiva, astratta e sensoriale. La fluidità che caratterizza il movimento non sembra essere esclusivamente sinonimo di leggerezza o di grazia ma il risultato di una trasformazione della relazione fra il corpo e lo spazio garantendo al movimento stesso un flusso ininterrotto nel quale il termine di un gesto coincide quasi immediatamente con l'origine di quello successivo. La continuità diviene quindi una qualità semantica: suggerisce una condizione di permanenza, di espansione e di superamento dei limiti corporei.

I richiamati cerchi concentrici e la spirale sembrano qui assumere i tratti di un principio cardine del contributo coreografico: ai danzatori è infatti affidato un movimento che

---

[12] I. L'alba; II. La montagna; III. La valle dei fiori; IV. Il fuoco risanatore; V. Il paradiso terrestre; VI. La processione celeste; VII. L'ascesa.

[13] Si veda Pini (2021). In proposito Adrian Searle svela nel suo saggio dedicato alle scene e ai costumi dello spettacolo l'origine della scelta qui adottata da Dean: "'Mi trovavo a Los Angeles tra aprile e maggio del 2015 e, all'improvviso, l'intera città è stata ricoperta dai fiori viola-blu degli alberi di Jacaranda. Il colore è quasi simile a quello dei campanellini blu […] Ho trascorso molto tempo a Los Angeles cercando il Jacaranda 'perfetto' e ho scattato una fotografia'. Il figlio adolescente di Dean, Rufus, le ha mostrato un'app sul suo iPhone che inverte tutti i colori, trasformando il Jacaranda in fiore in un verde ultraterreno. Ha poi rielaborato lo sfondo della città di Los Angeles nella fotografia con una matita bianca, disegnando attorno a ogni singola foglia dell'albero" (2021: 46).

predilige la circolarità e la continuità dinamica, attraverso un gesto che amplia ed esalta gli sviluppi dei *port de bras*, restituendo allo spettatore la percezione di un moto perpetuo, apparentemente senza fine. La circolarità sembra farsi spirale proprio nella sua capacità di coniugare il ritorno e l'avanzamento, la ripetizione e l'ascesa. In questo modo il movimento torna su se stesso senza mai coincidere pienamente con il punto di partenza.

Coreografia, scena e musica guadagnano così un'auspicata simbiosi nella restituzione visiva e sonora dell'ascesa, in cui i danzatori diventano materia luminosa in movimento, capace di evocare un mondo altro, trasfigurato e ormai sottratto alla dimensione propriamente terrena. Un lavoro che interconnette corpo e spazio richiamando, seppur sotto diversi rispetti, la riflessione di Erin Manning sul movimento e sulla possibilità di considerarlo non unicamente come mero spostamento del corpo ma capace di conquistare forma ed espressione solo a partire da un'intensità che precede il movimento percepibile e che ne orienta gli sviluppi successivi (Manning 2009).

Un regno, questo, in cui la diretta visione di Dio e della luce giova degli espedienti di Lucy Carter e Simon Bennison impegnati con il *lighting design* dello spettacolo: grazie al loro contributo in questa terza cantica si ravvisa un convincente equilibrio tra materialità, astrazione e rappresentazione scenica. In questo caso le sezioni musicali e coreografiche sono le seguenti:

> Awakening
> Moon
> Mercury
> Venus
> Sun
> Mars
> Jupiter – the eagle
> Saturn – the golden ladder
> Fixed Stars
> Empyrean
> (*The Dante Project* 2021: 38)[14].

Le scene qui condividono l'idea di evocare le anime dei puri con un richiamo filmico accostato ad una precisa scelta cromatica: "Usando colori complementari in contrasto, così da ottenerne di spuri, molto carichi, mettendo un filtro giallo sul viola, l'arancione sul blu, il rosso sul verde" (Pini 2021). Immaginando una sala cinematografica Dean ha qui proiettato scene di pura astrazione sopra la testa dei danzatori prendendo spunto dai motivi circolari utilizzati da Botticelli per i noti disegni dedicati al poema dantesco e dai cromatismi adottati da William Blake per le illustrazioni dedicate a Dante[15]. Al nostro

[14] Il risveglio; La Luna; Mercurio; Venere; Il Sole; Marte; Giove – l'aquila; Saturno – la scala d'oro; Le stelle fisse; L'Empireo.

[15] Si veda Searle (2021: 46-47). Nella sezione dedicata al *Paradiso* nel saggio si menziona, inoltre, il legame che Wayne McGregor ha messo in evidenza tra la creazione qui analizzata e le fasi storiche che ne hanno accompagnato lo sviluppo nel corso delle note difficoltà del 2020 con ripercussioni sia nell'impianto scenico

protagonista non manca l'iconica tunica di colore rosso che rende riconoscibile la sua rappresentazione[16].

Si tratta, quindi, di ravvisare in questa cantica quell'auspicata progressione condivisa dalla scenografa e costumista, orientata a una traduzione interculturale e diffusa del testo dantesco. Attraverso l'uso del disegno, della fotografia e del supporto filmico, si riconosce, infatti, una progressione "dal negativo al positivo" anche nell'immagine scenica elaborata per questo lavoro (Searle 2021: 42) che non si affranca, nelle battute finali, dalla condivisione dell'inattingibilità del tema qui evocato[17]: una "condizione di assolutezza"[18] se volessimo attingere alle illuminanti analisi di Guardini per questo ultimo segmento del viaggio dantesco.

Una coreografia, quella di McGregor, che sembra aver accolto l'invito offerto dallo sguardo di Dante di ripudiare staticità e immobilità dal momento che, com'è noto, l'itinerario nell'oltremondano vive di quella ineludibile dinamica incardinata su azione, dialettica, incisività, paesaggio multisensoriale e perenne movimento (Shaw 2021: 35). Un movimento, quello che lo stesso sommo poeta vive e attraversa fisicamente nei tre momenti che inanellano il suo viaggio e che non esclude, esattamente come in una coreografia, anche l'investimento emotivo e intellettuale che il protagonista trentacinquenne del viaggio pasquale compie: "quello di Dante" è dopotutto "lavoro di vero e proprio drammaturgo, perché concentrato sullo spazio teatrale del movimento e delle azioni" (Tomassini 2021: 572). Da qui McGregor palesa l'intento di mostrare in scena quella molteplice e ricca varietà dell'esperienza umana in perfetta corrispondenza con la primigenia fonte dantesca nella quale, come noto, c'è spazio per "tutta la vita umana, espressa attraverso l'attributo esclusivamente umano: il linguaggio" (Shaw 2021: 30).

Un lavoro, *The Dante Project*, che si incardina nel filone narrativo della produzione dell'attuale direttore della Biennale Danza[19] ma capace di intercettare alcuni dei pregi sperimentati dal coreografo in altre creazioni e che risentono della sua inclinazione a osservare e produrre attingendo ad uno degli interessi più validi nella creazione: "l'interesse per le molteplici forme di danza [nella convinzione] che la danza possa esprimersi in molteplici modi" (Crompton 2023: 46). È una molteplicità che consente allo sguardo creativo di analiz-

---

che nella drammaturgia, come richiamato nella seconda sezione del presente saggio: "È importante che non ci sia una correlazione diretta tra la musica e il film. Ciò che la pandemia ci ha portato è il tempo per sviluppare un rapporto più stretto tra musica e immagine, nulla di illustrativo o letterale".

[16] Per l'evoluzione cromatica adottata da Dean nel concepimento dei costumi per i protagonisti del lavoro si veda Searle (2021: 47). Sul tema del corpo e della sua valorizzazione nello sviluppo scenico previsto in questo lavoro mediante le luci disegnate da Lucy Carter si veda Hameed (2023: 37). Sulla tematica della luce e della sua essenzialità nel testo dantesco si veda Romano Guardini (1967: 227-287).

[17] Nel suo saggio dal titolo *I "genieri scelti" di Carmelo Bene e la "Lectura Dantis" di Bologna (1981)* Leonardo Mancini menziona l'invocazione dell'oltremondano e "l'inattingibilità della verità trascendente" nella rappresentazione scenica del poema dantesco. Si rimanda al suo intervento per approfondimenti sul tema quantunque l'analisi sia rivolta a un filone della rappresentazione teatrale distinto rispetto all'atto coreografico qui preso in esame (2023: 145-152).

[18] "Il *Paradiso* al contrario rappresenta una condizione di assolutezza, che si sottrae ad ogni tentativo di espressione: esso impone così al poeta il compito di dar forma a ciò che è aldilà della parola, quella santa Unità che tutto a sé fa ritornare", Guardini (1967: 71).

[19] Sul tema del narrativo nella produzione di McGregor si veda Mackrell (2021: 52).

zare alternative e possibilità eterogenee, mantenendosi al contempo vigile e sensibile verso la fruizione dell'opera e il coinvolgimento con un vissuto che non può mai dirsi scevro dalla contemporaneità e dalle esigenze più prossime dell'umano. È in questa prospettiva che vanno lette, quindi, le scelte adottate nel suo lavoro che a ragione può essere ricondotto all'ambito di studi e indagini sui paesaggi cognitivi ed emotivi costruiti e tradotti attraverso l'efficace impiego del corpo, del movimento, del suono e della pluralità degli spazi scenici.

Si tratta di riconoscere in McGregor, quindi, uno dei coreografi che ha sempre accolto con entusiasmo nuove sfide radicando le creazioni su fonti molteplici rimanendo sempre aperto alle svariate "dance cultures" (Mackrell 2021: 49) e da quando ha assunto il suo ruolo di Resident Choreographer al Royal Ballet ha sempre tenuto viva la sua *verve* creativa e sperimentale in simbiosi con le tradizioni accademiche della massima compagnia britannica garantendo un fertile miscuglio di stili e vocabolari in coerenza con il suo "more fractured, urban style" (Mackrell 2021: 49)[20]. È proprio in virtù di tale molteplice approccio all'arte coreografica che seguita a coreografare per la cinematografia, il teatro e la musica combinando la danza, le *Visual Arts* come pure i numerosi *creative projects* di cui è promotore (Mackrell 2021: 55): un'incessante fiducia nelle svariate possibilità e potenzialità della danza come pure delle nuove e inedite sperimentazioni in essa ravvisabili (Crompton 2023).

Corporeità e paesaggi della mente

Il tema scelto da McGregor per questo lavoro, oltre a richiamare l'ineludibile rapporto tra danza, corporeità e declamazione dantesca, sembra condividere pienamente quella centralità del dato empirico e della presenza umana che attraversa ogni passaggio dell'esperienza di Dante. Si tratta, infatti, di tornare ancora una volta a Guardini e alla sua convinzione secondo cui:

> Gli esseri da Dante incontrati non sono allegorie, ma uomini reali, personalità vive. In essi egli incontra la storia e per mezzo di essi prende posizione di fronte ad avvenimenti e situazioni terrene. Tutto perciò è saturo di realtà terrena. Di realtà che è passata certo attraverso la morte e che è stata ormai posta sotto norme eterne, ma non cancellata[21] (1967: 225).

Dimensione incancellabile nell'opera di Dante, la profondità dell'esperienza umana costituisce un elemento altrettanto essenziale nel lavoro di McGregor che assume e rielabora il radicamento terreno, l'immagine del mondo e dell'umanità delineata dall'Alighieri, restituendoli attraverso una visione nella quale vissuto, trascendenza, corpo e corporeità risultano profondamente interconnessi. In questa prospettiva la rappresentazione coreografica si configura come uno spazio privilegiato di comunicazione dell'esperienza umana nel quale la relazione tra corpo e interiorità non viene semplicemente rappresentata ma prende forma attraverso il movimento, la musica, lo spazio e le dinamiche percettive dello spettacolo. È proprio da questa interazione che emergono i paesaggi della mente intesi non come

[20] Ovvero un linguaggio coreografico più frammentato e urbano. Sul tema si veda anche Albano (2023: 59).

[21] Sul tema della presenza umana nel poema dantesco e dell'unità dell'esistere si veda Pirovano (2019: 13).

semplici rappresentazioni di luoghi interiori, ma come spazi dinamici nei quali memoria, percezione, immaginazione ed esperienza corporea si incontrano e si trasformano reciprocamente. La scena di McGregor costruisce questi paesaggi attraverso il dialogo tra il corpo in movimento e gli elementi visivi, musicali e spaziali che lo circondano, rendendo visibile la dimensione interiore e il suo rapporto con il mondo esterno.

Il viaggio dantesco diviene così un processo di attraversamento di spazi fisici e mentali, nel quale le immagini della *Commedia* vengono continuamente ricomposte attraverso una pluralità di forme sensoriali e narrative. In questo processo, i paesaggi della mente si configurano come luoghi di sovrapposizione e trasformazione, nei quali confluiscono differenti immaginari, memorie culturali, esperienze corporee e stratificazioni storiche e antropologiche. La loro natura dinamica riflette il carattere intertestuale dell'opera e la sua capacità di mettere in relazione il patrimonio dantesco con sensibilità, inquietudini e interrogativi del presente. Tra appartenenza e alterità, memoria e reinvenzione, *The Dante Project* apre così una pluralità di prospettive interpretative sulle modalità attraverso cui l'identità storica e antropologica di Dante viene nuovamente immaginata e percepita. In questa continua riscrittura del mondo attraverso il corpo, McGregor non si limita, dunque, a trasporre la *Commedia* sulla scena: ne riattiva la capacità di generare immagini, relazioni e spazi mentali, trasformando il viaggio dantesco in un'esperienza contemporanea di percezione e di conoscenza.

BIBLIOGRAFIA

Adshead-Lansdale, Janet ed. 1999. *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*. London: Dance Books.

Albano, Roberta. 2023. The Dante Project, un'ipotesi di lettura. Roberta Albano, Gianluca Bocchino & Maria Venuso (a cura di). *Dante performatico. Letture in diffrazione tra letteratura e performing arts*. Bologna: Piretti Editore, 55-75.

Butterworth, Jo & Wayne McGregor. 2021. Wayne McGregor: Thwarting Expectation at The Royal Ballet. Kathrina Farrugia-Kriel & Jill Nunes Jensen eds. *The Oxford Handbook of Contemporary Ballet.* New York: Oxford University Press, 107-125.

Cao, Hélène. 2023. Une partition entre enfer et rédemption. *The Dante Project.* Parigi: Publication de l'Opéra national de Paris, 39-43.

Crompton, Sarah. 2023. La curiosité insatiable de McGregor. *The Dante Project.* Parigi: Publication de l'Opéra national de Paris, 44-51.

Guardini, Romano. 1967. *Studi su Dante.* Brescia: Morcelliana.

Hameed, Uzma. 2023. Vers l'espérance. *The Dante Project.* Parigi: Publication de l'Opéra national de Paris, 34-37.

Mackrell, Judith. 2021. Wayne McGregor. *The Dante Project.* Londra: The Royal Ballet, 48-55.

Mancini, Leonardo. 2023. I "genieri scelti" di Carmelo Bene e la "Lectura Dantis" di Bologna (1981). Roberta Albano, Gianluca Bocchino & Maria Venuso (a cura di). *Dante performatico. Letture in diffrazione tra letteratura e performing arts*. Bologna: Piretti Editore, 145-152.

Manning, Erin. 2009. *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy.* Cambridge (MA): MIT Press.

McGregor, Wayne. 2023. L'incroyable voyage de Dante. *The Dante Project.* Parigi: Publication de l'Opéra national de Paris, 29.

Palmieri, Maria E. 2023. Dante tra scrittura e oralità. Roberta Albano, Gianluca Bocchino & Maria Venuso (a cura di). *Dante performatico. Letture in diffrazione tra letteratura e performing arts*. Bologna: Piretti Editore, 5-6.
Pini, Francesca. 2021. Tacita Dean: In Purgatorio c'è un albero di jacaranda, https://www.corriere.it/sette/cultura-societa/21_ottobre_21/tacita-dean-in-purgatorio-c-albero-jacaranda-aac12d90-2f5e-11ec-bd6a-15e70609c741.shtml (consultato il 24/03/2025).
Pirovano, Donato. 2019. Dante e la visione di Dio. *Rivista di letteratura italiana*, XXXVII, 1: 9-19.
Quantrill, Peter. 2021. Composing Dante. *The Dante Project.* Londra: The Royal Ballet, 36-41.
Rostagno, Antonio. 2023. Dante antiromantico. Polifonia vocale dantesca alla fine dell'Ottocento. Roberta Albano, Gianluca Bocchino & Maria Venuso (a cura di). *Dante performatico. Letture in diffrazione tra letteratura e performing arts*. Bologna: Piretti Editore, 79-89.
Searle, Adrian. 2021. A Journey through Mediums. *The Dante Project.* Londra: The Royal Ballet, 42-47.
Shaw, Prue. 2021. What Matters in Life and Death? *The Dante Project.* Londra: The Royal Ballet, 30-35.
Simone, Andrea. 2024. *Dante in scena. Itinerari performativi della "Commedia" (secoli XVIII-XXI).* Roma: Tab edizioni.
Tomassini, Stefano. 2021. Dante e la "condizione finale" del teatro. *La Commedia di Dante nello specchio delle immagini.* Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 571-581.

Vito Lentini è Docente di Filosofia e Scienze Umane e insegna Pedagogia e Storia della Danza all'Accademia Teatro alla Scala. È dottorando di ricerca all'Accademia di Belle Arti di Catania con il progetto "Il patrimonio documentale dell'Archivio storico del Teatro alla Scala: le carte, il repertorio e l'*heritage* coreutico della seconda metà del XX secolo". Con il Dipartimento di Beni culturali e ambientali dell'Università degli Studi di Milano studia, in collaborazione con il prof. Alberto Bentoglio, l'archivio di Luciana Novaro. Giornalista e caporedattore da tredici anni della rivista *Sipario*, scrive di danza su *Bachtrack* e sulle pagine di cultura della redazione online de *Il Sole 24 Ore*, oltre a curare saggi, conferenze e interventi nei programmi di sala di diversi teatri italiani ed esteri.
lentinivito@icloud.com