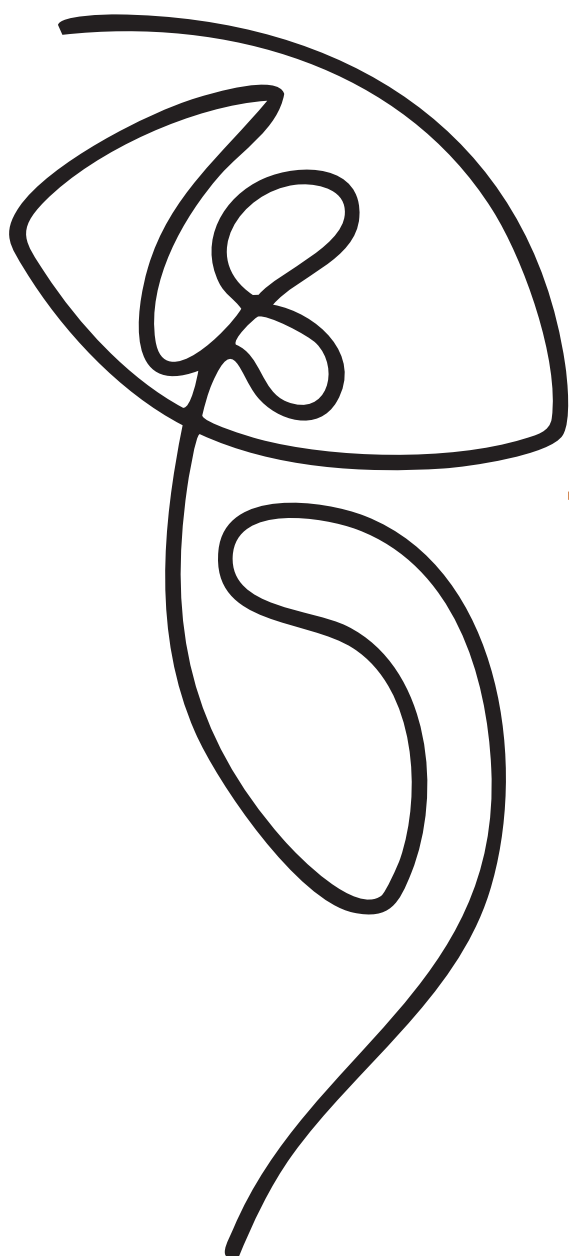


AIRDanza

journal

Fonti
Teorie
Didattica
Scena



N. 2, 2025
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

KINETÈS EDIZIONI

Sommario

EDITORIALE

Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione..... p. 9

STUDI STORICI

Rappresentazioni delle danze negli scritti dei frati mendicanti
nell'Occidente latino del XIII secolo.

Alessandro Campeggiani p. 13

«Il Francese balla di modo, che sembra quasi nuotare»:
racconto di un percorso di ricerca in danza tra onde melodiche e arie di baule

Bianca Maurmayr p. 25

Maestros de baile en Barcelona (1848-1900). Radiografía de una profesión

Alicia Daufí Muñoz p. 41

L'Éden-Théâtre e il ballo italiano nel cuore di Parigi:
figure straniere e spettacolari, 1883-1892.

Eléa Lauret Baussay p. 61

La riscoperta del mito di Flora nella prima edizione critica
di un balletto di Marius Petipa

Marco Argentina p. 85

Sergej Prokof'ev in confronto con Leonid Lavrovskij.
La rinascita della danza nel 'coreodramma sovietico' *Romeo e Giulietta*

Marta Mele..... p. 99

Estri di Milloss e Petrassi. Un'indagine coreomusicologica

Ida Zicari p. 115

METODOLOGIE E DIDATTICHE

Improvvisare nella complessità.

Danza, sistemi emergenti e pratiche di co-costruzione tra struttura e libertà

Rosaria Vitolo p. 141

ALTRI SGUARDI

Il *Batuque*. Storie di oggetti, animali e persone

Enrica Palmieri..... p. 157

RECENSIONI

Jeroen Peeters, *And then it got legs. Notes on dance dramaturgy*,
Veramo Press, Brussels/Oslo, 2022.

Simona Chiusolo p. 173

Madison U. Sowell, *Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography
in the French Second Empire*
Rome, Kinetès, 2023.

Olivia Sabee p. 179

Francesco Ciabattoni, *Dante's Performance: Music, Dance,
and Drama in the Commedia*.

Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2024.

Madison U. Sowell p. 183

CALL FOR PAPERS p. 189

NORME REDAZIONALI p. 195

Metodologie e Didattiche



ROSARIA VITOLO

Improvvisare nella complessità. Danza, sistemi emergenti e pratiche di co-costruzione tra struttura e libertà

Abstract

Il contributo esplora l'improvvisazione nella danza come pratica complessa, processuale e relazionale instaurando un dialogo con la Scienza della complessità. Attraverso l'analisi della pratica artistica *Emergent Improvisation*, ideata da Susan Sgorbati e la partitura coreografica *In C* di Sasha Waltz & Guests, mette in luce come l'improvvisazione negozi costantemente struttura e libertà, configurandosi come spazio di conoscenza incarnata e come un valido modello educativo e trasformativo.

The present essay explores the notion of dance improvisation as a complex, process-based and relational practice, establishing a dialogue with Complexity Science. Through an analysis of the artistic practice of *Emergent Improvisation*, developed by Susan Sgorbati, and the choreographic score *In C* by Sasha Waltz & Guests, this paper highlights how improvisation constantly negotiates structure and freedom. Furthermore, it proposes dance improvisation as a well-grounded educational and transformative model.

Rosaria Vitolo¹

Improvvisare nella complessità. Danza, sistemi emergenti e pratiche di co-costruzione tra struttura e libertà²

Introduzione

Nel campo degli studi di danza la pratica improvvisativa occupa spesso una posizione marginale, configurandosi come pratica artistica o approccio coreografico la cui definizione risulta sfuggente, principalmente a causa della sua natura effimera e processuale. In risposta a questa visione riduttiva, molte studiose e studiosi – in particolare nel contesto statunitense – hanno avviato negli ultimi decenni riflessioni critiche approfondite sulla *dance improvisation*. Il loro intento è stato quello di restituire la complessità di questa pratica, intrecciando saperi di ambiti apparentemente lontani per indagare i processi corporei, cognitivi e relazionali che emergono nell'atto improvvisativo.

Questa prospettiva contrasta l'idea comune che associa l'improvvisazione all'assenza di progettazione, mettendo invece in luce come la capacità di agire e reagire all'imprevisto sia parte integrante tanto dell'esperienza performativa quanto della vita quotidiana. In entrambi i contesti – seppur in diversa misura – entrano in gioco competenze specifiche: pensare-agire in movimento, prendere decisioni rapide, adattarsi ad un contesto mutevole e co-creare in relazione alle altre persone. Così, ciò che può sembrare un processo distante e complesso risulta in realtà connaturato alla nostra esperienza: tutte e tutti noi, infatti, abbiamo preso almeno una volta una 'decisione su due piedi', reagendo istantaneamente a una situazione inattesa.

A partire da questa cornice, il presente contributo si sviluppa in due direzioni complementari: da un lato esplorando le affinità concettuali tra improvvisazione e teorie dei sistemi complessi, dall'altro osservando due casi esemplari – l'*Emergent Improvisation* di Susan Sgorbati e la partitura coreografica aperta di *In C* di Sasha Waltz & Guests – che mostrano due modalità differenti, ma sinergiche, di negoziare la relazione tra struttura e libertà. Queste pratiche, radicate nell'improvvisazione, diventano spazi liminali in cui ruoli, relazioni e confini vengono costantemente ridefiniti, generando forme di conoscenza incarnata e situata.

Di conseguenza, l'obiettivo di questa analisi è duplice: da una parte arricchire la comprensione dell'improvvisazione come pratica complessa ed emergente, dall'altra va-

1. Rosaria Vitolo, danzatrice e insegnante, è dottoranda presso l'Università degli Studi di Roma Tre / Accademia Nazionale di Danza.

2. Le analisi e i riferimenti discussi in questa sezione si inseriscono nell'ambito della ricerca di dottorato attualmente in corso dall'autrice, dedicata allo studio dell'improvvisazione nella danza come strumento pedagogico per lo sviluppo delle competenze trasversali in contesti educativi. Il presente contributo propone pertanto un approfondimento teorico-pratico circoscritto ad alcune delle tematiche affrontate nella più ampia indagine dottorale. Salvo diversa indicazione, le citazioni in italiano di testi in lingua straniera sono sempre a cura dell'autrice.

lorizzarne il potenziale educativo e trasformativo. In questa prospettiva, l'improvvisazione si configura come modello pedagogico capace di potenziare competenze relazionali, creative e critiche, in linea con le sfide educative contemporanee che richiedono strumenti sempre più flessibili per affrontare l'incertezza, promuovere la collaborazione e sviluppare pensiero critico.

Dance Improvisation nel Novecento: prospettive storiche e filosofiche

In prima istanza, si propone di ripercorrere brevemente la genealogia e sviluppo della *Dance Improvisation* partendo con l'approfondire il contesto storico-culturale del secolo scorso. In particolare, il passaggio tra XIX e XX secolo segna un punto di svolta di estetiche 'corporee': si inaugura una tensione volta a ricomporre la dicotomia mente-corpo che, profondamente radicata nella cultura occidentale, aveva marginalizzato le competenze e le modalità conoscitive del corpo. Nel corso del Novecento, correnti filosofiche e psicologiche e i primi orientamenti delle neuroscienze cognitive contribuiranno a una riscoperta del corpo come sede di esperienza e conoscenza, mettendo in discussione una tradizione logocentrica che tendeva a svalutarne il ruolo epistemo-poietico. Tuttavia, questa consapevolezza non è estranea, invece, a molte tradizioni antiche e non-occidentali – come alcune pratiche dello yoga e di matrice buddhista – le quali considerano il corpo come veicolo di trasformazione e conoscenza.

Nel contesto europeo e nordamericano la ridefinizione del corpo attraversa momenti teorici e artistici specifici: Nietzsche ripropone la rilevanza della *corporeità* come dimensione fondamentale dell'esistenza e dell'arte, pensatori del XX secolo – tra cui Merleau-Ponty e, in chiave diversa, Micheal Foucault – rielaborarono il rapporto tra esperienza incarnata e soggettività, nella tradizione nordamericana figure come John Dewey ricollegano il corpo all'esperienza educativa e alla pratica democratica del sapere.³ Queste sollecitazioni filosofiche si riverberano direttamente nelle pratiche coreutiche d'inizio Novecento e alimentano il sorgere di una moderna concezione della danza: un movimento che si distacca progressivamente dal modello aristocratico e codificato del balletto classico per ricercare forme più naturali, espressive e radicate nell'esperienza corporea. In tale contesto emergono gli sviluppi che Silvia Carandini ha definito come un «cortocircuito fra nuovi linguaggi artistici e “valorizzazione” del corpo»,⁴ e che si traducono in pratiche performative e pedagogiche improntate al ritorno alla natura e a movimenti liberi.

Tra le figure pionieristiche, Isadora Duncan segna una rottura con le abitudini coreografiche consolidate: guardando alla scultura e all'arte greca, ella ricerca un movimento ispirato alla natura, libero da vincoli ed estetiche formali – una pratica in cui l'improvvisazione contribuisce già alla genesi del materiale coreografico. Testimonianze come quelle di Irma Duncan, figlia adottiva della pioniera della *Modern Dance* americana, evidenziano come il metodo creativo di Isadora includesse pratiche di improvvisazione collettiva finalizzate all'emergere di idee individuali trasformate in partiture corali.

3. Cfr. Liora Bresler, edited by, *Knowing Bodies, Moving Minds: Towards Embodied Teaching and Learning*, Dordrecht, Springer, 2004, <https://doi.org/10.1007/978-1-4020-2023-0>, pp. 7-8.

4. Silvia Carandini, Elisa Vaccarino, a cura di; coordinamento editoriale Ada d'Adamo, *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, p. 18.

[Isadora Duncan] impiegava il metodo di lasciarci improvvisare tutte insieme e poi sceglieva chi aveva proposto la migliore interpretazione, e la incoraggiava a sviluppare la sua idea. In questo modo ingegnoso abbiamo composto un intero gruppo di piccoli poemi alcuni danzati singolarmente, altri in gruppo.⁵

In Europa, riflessioni analoghe trovano terreno nel lavoro di Rudolf Laban. Interessato a liberare la danza da condizionamenti esterni e a sperimentare una ‘danza libera’, Laban promuove pratiche in ambienti non costrittivi– si pensi agli spazi nella natura del Monte Verità – orientati verso l’apprendimento tramite il corpo in movimento e l’esplorazione improvvisativa.⁶ Come ricorda Mary Wigman, sua allieva e stretta collaboratrice, Laban incoraggiava i suoi allievi e le sue allieve a sperimentare l’improvvisazione come strumento di scoperta e liberazione delle energie creative: qui, questa pratica, assume una funzione educativa oltre che creativa.⁷

Successivamente, e attraverso un salto spazio-temporale, troviamo negli Stati Uniti un’ondata di rinnovamento ed evoluzione della pratica improvvisativa con il filone della *Post-Modern Dance* – a partire dagli anni Sessanta. Cynthia Novack, a tal proposito, rileva una continuità strutturale tra le ricerche della *Modern Dance* dei primi decenni e la sperimentazione radicale degli anni Sessanta e Settanta.⁸ In quegli anni la danza si apre a forme collettive e ambienti performativi non convenzionali – dalle strade alle gallerie – e mette in discussione la separazione tra artista e pubblico, tra teatro e spazio urbano. Il collettivo Judson Dance Theatre (1962-1964) – di cui fanno parte Steve Paxton, Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, tra i più noti – costituisce in questo contesto un nodo cruciale di questo ripensamento: con la sua pratica avanguardistica e fondata su ideali democratici propone l’arte della danza come possibilità offerta a tutti e tutte, sperimentando a fondo forme di indeterminazione e improvvisazione guidata. L’improvvisazione diventa così, progressivamente, sia metodo di scoperta del movimento sia dispositivo coreografico, ponendo l’esperienza incarnata – *embodied experience* – al centro dell’interesse compositivo.⁹ La danza si trasforma in un:

Dialogo del danzatore [e della danzatrice] col proprio corpo, [...] un corpo allenato nella conoscenza di sé, in grado di agire sulla scena secondo il metodo dell’improvvisazione in cui azione e reazione coesistono.¹⁰

5. Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo: poetiche ed eventi scenici*, Roma, Carocci, 2020, p. 60. A sua volta, l’autrice cita: Irma Duncan, *Follow me! The Autobiography*, «Dance Perspectives», 21-22, Part I, 21 (1965) pp. 32-33.

6. Tra il 1908 e il 1919, Laban transita dalla Germania alla Svizzera e, per un periodo, spostando le sue attività presso il Monte Verità, sulle rive svizzere del Lago Maggiore, luogo in cui si radunavano numerose figure del mondo artistico ed intellettuale, unite dalla volontà di sperimentare una vita alternativa, fondata su ideali di purezza, natura e semplicità attraverso un modello di vita comunitario. Cfr. Vera Maletic, ed. it. a cura di Francesca Falcone, *Rudolf Laban. Lo sviluppo del suo pensiero in movimento*, Roma, Dino Audino, 2023, pp. 29-30.

7. Quanto evidenziato nel testo è attribuito a: Mary Wigman, *Rudolf von Laban zum Geburtstag*, «Schriftanz», n. IV, (dicembre 1929), pp. 65-66, cit. p. 65 (trad. ing. Valerie Preston-Dunlop, Susanne Lahusen, edited by., *Rudolf von Laban on his Birthday*, in *Schriftanz. A view of German Dance in the Weimar Republic*, London, Dance Books, pp. 90-91).

8. Cfr. Cynthia Novack, ed. it. a cura di Francesca Falcone, *Contact Improvisation. Storia e tecnica di una danza contemporanea*, Roma, Dino Audino, 2018 (I ed. *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990), p. 28-30.

9. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Bari – Roma, Laterza, 2004, pp. 116-118.

10 . Ivi, p. 118.

Questo spostamento verso un'esperienza incarnata si intreccia in modo significativo con le tesi della fenomenologia, il cui principale esponente – Maurice Merleau-Ponty – riformula il rapporto tra percezione, corpo e mondo. Come osserva Vito Di Bernardi, uno degli obiettivi della fenomenologia è «ribaltare una concezione passiva e subalterna del corpo»,¹¹ opponendosi al dualismo mente/oggetto che separa il soggetto pensante e l'oggetto percepito. In quest'ottica il corpo è un intelletto incarnato, correlato originariamente al mondo: non si presta a una riduzione univoca a soggetto o a oggetto, ma implica una condizione doppia e intrecciata – siamo al tempo stesso un corpo e abbiamo un corpo – che congiunge il 'corpo sensibile' al 'corpo senziente'. Tale condizione fenomenologica trova una declinazione pratica nell'ambito dell'improvvisazione coreutica: l'esperienza incarnata è intesa qui come forma primaria di conoscenza in cui il corpo è insieme strumento e luogo dell'essere-al-mondo, sorgente di percezioni, pensieri, azioni ed emozioni.¹²

A tal proposito, la *Contact Improvisation* (CI) – pratica sviluppatasi nei primi anni Settanta intorno alla ricerca di Steve Paxton – rappresenta un esempio paradigmatico di questa convergenza tra fenomenologia e pratica improvvisativa. Fondata sull'ascolto cinestetico, sul contatto fisico e sulla condivisione del peso, la CI rende tangibile la decostruzione delle gerarchie tra soggetto e oggetto e sperimenta una corporeità aperta all'altro/a e al mondo. Inoltre, la pratica si iscrive nel contesto sociale e culturale del suo tempo, abbracciando ideali democratici e comunitari: intesa come pratica di libertà collettiva, favorisce nuove forme di consapevolezza individuale e collettiva, contribuendo alla 'democratizzazione' della danza.¹³

A questo proposito la domanda di Curtis L. Carter – «*How has improvisation in dance altered the practice of dance?*» – risulta pertinente: l'improvvisazione ha ampliato lo statuto della danza, liberandola da tradizioni fisse, vincoli musicali e strutture narrative, offrendo invece un terreno di continua riformulazione e rinnovamento. In sintesi, l'improvvisazione nel Novecento non si configura unicamente come una tecnica o modalità coreografica: è un orizzonte teorico-pratico che riconfigura il luogo epistemico del corpo, la pedagogia del movimento e la pratica stessa della coreografia, inserendosi profondamente nelle trasformazioni culturali e sociali del secolo scorso.¹⁴

Dalle coordinate storiche e filosofiche fin qui delineate emerge chiaramente come la *Dance Improvisation* si configuri non soltanto come pratica artistica, ma anche come dispositivo conoscitivo capace di riflettere e incarnare nuove concezioni del corpo, della relazione e del sapere. Proprio questa apertura alla molteplicità dei punti di vista e all'imprevedibilità dei processi, che si è manifestata tanto nella genealogia storica quanto nel pensiero fenomenologico, consente di avvicinare l'improvvisazione ai paradigmi più recenti della teoria della complessità. Se infatti la fenomenologia ha contribuito a ridefinire

11. Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 44.

12. Cfr. Ann Cooper Albright, *How to Land. Finding Ground in an Unstable World*, New York, Oxford University Press, 2019, p. 179. Per un ulteriore approfondimento sulle intersezioni tra *Dance Studies* e fenomenologia si suggerisce: Sondra Fraleigh, *A Philosophy of the Improvisational Body*, in Vida L. Middelw, edited by, *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, New York, Oxford University Press, 2019, pp. 65-88, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199396986.013.8>.

13. Cfr. Robert Turner, *Steve Paxton's "Interior Techniques"*. *Contact Improvisation and Political Power*, «TDR: The Drama Review», 54(3), (Fall 2010), pp. 123-135, online <https://muse.jhu.edu/article/390982>, (u.v. 23/09/2025).

14. Cfr. Curtis L. Carter, *Improvisation in Dance*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 58(2), (Spring 2000), pp. 181-190, <https://doi.org/10.2307/432097>.

il corpo come luogo dinamico e relazionale di esperienza, la prospettiva della complessità permette di leggere la pratica improvvisativa come un sistema aperto, emergente e in continua trasformazione, nel quale le interazioni tra i soggetti generano forme e significati non prevedibili né riducibili a schemi prestabiliti.

La complessità come chiave interpretativa dell'improvvisazione in danza

Prima di entrare nel merito di questo dialogo, è opportuno offrire una definizione sintetica ma efficace del campo di studi dei sistemi complessi, che possa fungere da chiave interpretativa, permettendo di avvicinare due domini apparentemente distanti. In questa prospettiva risulta particolarmente utile la metafora proposta dall'Istituto dei Sistemi Complessi (ISC, parte del Consiglio Nazionale delle Ricerche):

Se volessimo studiare un monumento come il Colosseo, potremmo cominciare prendendo uno dei mattoni con i quali è costruito: possiamo analizzarne la durezza, valutarne la capacità di sopportare il peso, la ruvidità della superficie, o il modo in cui si frantuma se colpito da un piccone. Tutte queste caratteristiche sono sicuramente importanti, ma per comprendere la longeva architettura del monumento dobbiamo considerare come i mattoni sono disposti. Ci accorgeremo allora che la struttura fondamentale che sostiene il Colosseo è l'arco, quella speciale invenzione architettonica che permette a numerosi mattoni di sostenersi a vicenda, formando una "volta", da un pilastro all'altro, capace allo stesso tempo di sostenere il peso della costruzione sovrastante e di alleggerire la struttura complessiva del monumento. Questa osservazione può essere un'utile metafora per comprendere l'importanza dello studio dei sistemi complessi.¹⁵

La metafora dell'arco illustra con chiarezza uno dei principi fondanti di questo campo: ciò che conta non sono tanto le singole parti, quanto le relazioni che le legano e che ne determinano il comportamento complessivo. Il termine 'complessità' assume qui una duplice accezione: da un lato rimanda a ciò che è difficile da spiegare, mentre dall'altro descrive un insieme costituito da molteplici elementi. «In un certo senso, la Scienza della complessità si interessa agli "archi del Colosseo", più che ai mattoni della natura».¹⁶

L'aspetto più interessante di questo approccio scientifico risiede proprio nello spostamento dell'attenzione dal livello delle parti a quello delle proprietà emergenti: configurazioni nuove, imprevedibili e spesso sorprendenti che nascono dall'interazione di elementi semplici. Non a caso, fenomeni complessi sono osservabili a tutte le scale del mondo fisico, da quelle atomiche a quelle cosmiche:

Una caratteristica peculiare della complessità è quella di essere ubiqua, potendo trovare fenomeni complessi a tutte le scale del mondo fisico, da quelle atomiche a quelle planetarie. Facciamo quindi un viaggio dal microscopio al macroscopio, partendo dal mondo degli atomi, per poi passare al mondo delle neuroscienze e a quello dei laser per arrivare al mondo di mezzo, dominio della materia soffice. Salendo ancora più su incontriamo i materiali granulari e arriviamo al nostro mondo, dove si possono studiare i comportamenti collettivi delle specie umane e animali e le creazioni dell'uomo, ad esempio le reti. Infine, salendo ancora e alzando la testa arriviamo allo spazio.¹⁷

15. Istituto dei Sistemi Complessi, Consiglio Nazionale delle Ricerche. *La Scienza della complessità*, online: <https://www.isc.cnr.it/public-outreach/divulgazione/introduzione/> (u.v. 25/06/2025).

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*.

Il compito della Scienza della complessità consiste quindi nell'individuare e analizzare transizioni, *pattern* e strutture ricorrenti che si ripresentano in sistemi anche molto diversi tra loro. Proprio per questo, essa si configura come un campo di studi intrinsecamente interdisciplinare, una scienza fondata sul dialogo con discipline come la biologia, l'ingegneria, le scienze sociali. È in virtù di questa apertura che la teoria della complessità si rivela particolarmente feconda anche nell'incontro con gli studi di danza, e in particolare con la pratica dell'improvvisazione.

In questa direzione si colloca lo studio del 2019 di Dunagan, Fenton e Dorn, che mette in evidenza diverse affinità tra i due ambiti, sintetizzabili nei seguenti punti:

- *complessità dalla semplicità*: in entrambi i casi si osserva come comportamenti complessi possano emergere da regole minime e da elementi semplici;
- *vincolo*: inteso come limite strutturale, ambientale o funzionale, è ciò che rende possibile l'organizzazione del sistema, favorendo interazioni dinamiche pur entro una cornice delimitata;
- *criticità*: l'organizzazione emergente si manifesta spesso quando il sistema raggiunge una soglia critica; nel caso di un'improvvisazione collettiva, ciò corrisponde al momento in cui la densità del materiale generato e la qualità dell'ascolto reciproco consentono il passaggio dal caos iniziale a una forma riconoscibile;
- *auto-organizzazione*: l'assenza di una guida esterna porta il sistema a regolarsi dall'interno. In termini teorici, si parla di *criticità auto-organizzata* quando un sistema si mantiene spontaneamente vicino alla soglia di trasformazione, pronto a generare nuove configurazioni attraverso forme di intelligenza distribuita e condivisa.¹⁸

Ciascuno di questi concetti offre strumenti preziosi per interpretare i processi creativi collettivi della danza improvvisata. D'altra parte, lo stesso studio sottolinea come tali dinamiche trovino riscontro nella storia della *Dance Improvisation* e della musica jazz, le quali, fin dai primi decenni del Novecento, hanno in un certo senso anticipato intuizioni poi formalizzate in contesti come, appunto, la teoria dei sistemi complessi.¹⁹

In parallelo, il contributo della studiosa Vida L. Midgelow ha ulteriormente sistematizzato alcuni tratti distintivi dell'improvvisazione, mettendone in luce la natura dinamica, processuale e complessa. Secondo Midgelow, questa pratica non va intesa come uno stile, ma come un approccio – un «processo praticato»,²⁰ cioè: «Un processo che fornisce modalità operative che non portano a un prodotto compiuto, ma rimangono costantemente in divenire. In continuo mutamento, l'improvvisazione è sempre in procinto di emergere nel mondo».²¹

18. Cfr. Colleen Dunagan, Roxane L. Fenton, Evan D. Dorn, *Modelling Improvisation as Emergence. A Critical Investigation of the Practice of Cognition*, in Midgelow, edited by, *The Oxford Handbook* cit., pp. 545-562, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199396986.013.12>.

19. Cfr. *ivi*, p. 548.

20. Vida L. Midgelow, *Improvising Dance: A Way of Going about Things*, in Ead, edited by, *The Oxford Handbook* cit., p. 6. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199396986.013.48>. Traduzione dell'autrice qui e nelle citazioni successive.

21. *Ibidem*.

La ricercatrice individua sei caratteristiche fondamentali dell'improvvisazione che possono essere messe in dialogo con i concetti chiave delle scienze della complessità: convergenza, irreversibilità, ricettività, memoria, processualità e costruzione emergente.

L'improvvisazione si configura innanzitutto come *luogo di convergenza*, in cui pensiero e azione coincidono: la decisione e l'agire avvengono simultaneamente rendendo l'essere-nel-presente una condizione imprescindibile. In questo senso, minore è la pre-pianificazione, maggiore risulta il grado di apertura decisionale rispetto a spazio, tempo e contesto, che spesso coincidono con la dimensione performativa, in presenza cioè di un pubblico. Tale simultaneità mette in evidenza la dimensione dell'*irreversibilità*: ogni gesto, ogni movimento, una volta compiuto, non può essere annullato. È proprio questa impossibilità di modificare ciò che è già accaduto a rendere l'improvvisazione una pratica intrinsecamente rischiosa. In questo quadro, anche l'errore può assumere un valore generativo, ponendo i/le *performers* di fronte alla sfida della reazione. Accettare il rischio equivale, di conseguenza, ad accogliere anche la possibilità di fallire. Come sottolinea la musicista Ellen Waterman, «ciò che può sembrare un'assunzione di rischio virtuosistica nell'improvvisazione, è in realtà l'abile esercizio della fiducia»,²² rivelando così la natura fundamentalmente relazionale di questa pratica. Il fallimento, quindi, secondo tale prospettiva non risiede tanto nel risultato formale quanto nella mancanza di empatia e ascolto tra i/le *performers*.

Questa dimensione si intreccia con la terza caratteristica individuata da Midgelow: la *ricettività*, intesa come disponibilità a lasciarsi attraversare e trasformare da ciò che accade, sia dall'interno che all'esterno del sé. Si tratta di uno stato di apertura che consente al/alla *performer* di cogliere opportunità emergenti, seguire traiettorie inattese, abitare zone di incertezza creativa – «*being in the gap*»,²³ per citare le parole dell'*improviser* Nancy Stark Smith: la capacità di sostare in uno spazio sospeso, dove si interrompono automatismi e si accede a materiale originale, scaturito nel momento presente. Di conseguenza, 'essere nel *gap*' significa anche attingere alla *memoria corporea*, intesa non come archivio statico, ma come risorsa dinamica. In questo senso, è centrale la distinzione proposta dallo studioso e *improviser*, Kent De Spain, tra memoria associativa e memoria cinestetica: la prima legata ai ricordi ed esperienze personali, la seconda a schemi motori abituali. Insieme, entrambe contribuiscono a delineare un sapere incarnato, continuamente attivato, trasformato e integrato.²⁴ Come afferma Midgelow:

Entrambe queste modalità parlano del significato della preconsocenza nell'improvvisazione e portano a considerare il modo in cui l'improvvisazione attinga e si sposti al di là di ciò che è in memoria, in modo tale che gli [e le] *improvisers* operino sempre contemporaneamente con/in (profondamente radicati in) e con/senza (sfiorando i confini della) memoria incarnata.²⁵

22. Ivi, cit. p. 9. L'autrice a sua volta menziona: Ellen Waterman, *Improvised Trust: Opening Statements*, in Ajay Helbe, Rebecca Caines, edited by, *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*, London, Routledge, 2015, pp. 50-62.

23. Cfr. Nancy Stark Smith, *Editor's Note: Taking no for an answer*, in Nancy Stark Smith, Lisa Nelson, edited by, *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: Collected Writings and Graphics from Contact Quarterly Dance Journal, 1975-1992*, Northampton, Contact Editions, vol.12, 1987, p. 113.

24. Cfr. Kent De Spain, *The Cutting Edge of Awareness: Reports from the Inside of Improvisation*, in Ann Cooper Albright, David Gere, edited by, *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003, pp. 27-38.

25. Midgelow, *Improvising Dance* cit. p. 11.

Tutto ciò avviene nel flusso di una pratica che, per sua natura, è *processuale*: l'improvvisazione si svolge nel presente e svanisce non appena si compie. È un processo in divenire che richiede flessibilità e presenza costante, poiché «le improvvisazioni sono eventi effimeri, irreversibili, irripetibili. Nasce, si sviluppa, mentre si sperimenta, e poi scompare, per non ripetersi mai più». ²⁶ All'interno di questo contesto il/la *performer* è chiamato/a a compiere scelte continue in relazione sia ai *feedback* delle altre persone coinvolte, sia al contesto in cui l'azione si svolge. Tale dinamica scandisce, infine, un processo di *costruzione emergente*: non basato su strutture precostituite, ma generato nel corso stesso dell'azione. Ogni scelta e ogni gesto producono effetti, generano risposte e contribuiscono a dare forma a un modello di auto-organizzazione. In questo senso, l'improvvisazione può essere letta non solo come atto individuale, ma come un'ecologia dinamica di presenza, tempi, spazi e intenzioni in costante interazione. ²⁷

Emergent Improvisation: un dialogo tra arte e scienza

La riflessione sulla natura processuale ed emergente dell'improvvisazione trova un'importante conferma nelle pratiche artistiche e pedagogiche contemporanee che ne hanno approfondito le implicazioni teoriche e educative. Una testimonianza rilevante è rappresentata nel percorso artistico e teorico di Susan Sgorbati. ²⁸ Coreografa, pedagoga e direttrice del *Centre for the Advancement of Public Action* presso il Bennington College (USA), Sgorbati ha elaborato, nel corso di oltre vent'anni di attività, una pratica di improvvisazione sviluppata in stretta collaborazione con gli studenti e le studentesse del Dipartimento di Danza dell'Ateneo statunitense: la cosiddetta *Emergent Improvisation*. Questa ricerca esplora le intersezioni tra danza, improvvisazione e scienze della complessità, con particolare attenzione all'applicazione della *complexity theory* alla creazione coreografica.

Il riconoscimento di un'affinità strutturale tra processi improvvisativi e dinamiche descritte da queste teorie è stato reso possibile grazie a un dialogo interdisciplinare con scienziati esperti in sistemi complessi, tra cui il biologo evoluzionista Bruce Weber, il neuroscienziato Gerald Edelman e il teorico Stuart Kauffman. In questo quadro, la ricerca di Sgorbati si configura come un'esperienza di sperimentazione e di collaborazione tra arte e scienza in cui l'improvvisazione diventa strumento di indagine dei processi emergenti che si manifestano sia nei fenomeni naturali sia nelle dinamiche della vita quotidiana. Tale approccio contribuisce a far emergere una lettura critica dell'improvvisazione, mettendone in evidenza i principi costitutivi e, in particolare, il carattere di costruzione emergente, già menzionato in precedenza.

Determinante per lo sviluppo di questa pratica è stato l'incontro di Sgorbati con Bruce Weber, da cui ha preso forma un processo di riconoscimento reciproco attorno ad alcuni concetti condivisi, seppur affrontati da prospettive differenti. Entrambi hanno in-

26. Cit. p. 13.

27. Ivi pp. 8-13.

28. Gran parte dell'interesse di questa artista verso la pratica improvvisativa è da attribuire all'incontro con il duo artistico composto dalla danzatrice Judith Dunn – appartenente al filone della *post-modern dance* newyorkese, in particolare del collettivo Judson Dance Theatre – e il musicista jazz Bill Dixon, con cui Sgorbati studiò durante il suo percorso universitario presso il Dipartimento di Danza del Bennington College. Per approfondire si rimanda al seguente testo: Danielle Goldman, *I Want to be Ready. Improvised Dance as a Practice of Freedom*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010, pp. 57-75.

dividuato analogie significative tra fenomeni naturali e improvvisazione, in particolare il principio di auto-organizzazione che si manifesta in forme imprevedibili tanto in natura quanto nella danza.

A tal proposito, un esempio emblematico è offerto dal volo degli stormi di uccelli²⁹ che consente di spaziare dalle scienze naturali fino all'analisi dei fenomeni sociali di comportamento collettivo auto-organizzato, come il traffico pedonale o gli assembramenti.³⁰ All'interno dello stormo, infatti, nessun volatile assume stabilmente il ruolo di guida, ma ciascuno si adatta in tempo reale ai movimenti collettivi, mantenendo coesione ed evitando ostacoli lungo il percorso.³¹ Analogamente, in un'improvvisazione di gruppo le persone coinvolte si influenzano reciprocamente generando un flusso creativo e coeso in assenza di una regia esterna, con ruoli fluidi e interscambiabili. Da questa intuizione nascono le basi dell'*Emergent Improvisation*, concepita come «un processo di composizione sul momento, dove per composizione s'intende ordinare, strutturare, organizzare; in questo caso il movimento e il suono».³² Tale pratica si fonda su tre concetti chiave:

- *Auto-organizzazione*: strutturazione interna di un gruppo senza una guida esterna (ad es. coreografo/a o regista), poiché l'ordine emerge dal sistema stesso.
- *Emergenza*: risultato di un processo auto-organizzato per cui una nuova forma o capacità si manifesta nel presente.
- *Complessità*: una tale struttura appare né caotica né rigidamente ordinata (si pensi ancora al movimento degli stormi), ma collocata in una zona intermedia caratterizzata da ricettività al cambiamento e apertura all'innovazione, così da integrare costantemente nuove informazioni.³³

Lungo questa linea di pensiero, la ricerca di Sgorbati – in collaborazione con Weber – ha portato a definire tre principali modalità, o fasi, di questa pratica: *Solo Practice*, *Complex Unison* e *Memory Form*. La prima – *Solo Practice* – si articola in quattro aree mirate allo sviluppo della consapevolezza corporea e di un vocabolario espressivo individuale:

29. A partire da un percorso analogo, si evidenzia un'ulteriore esperienza artistica: il progetto performativo *outdoor* dell'artista statunitense Jennifer Monson, dal titolo *Bird Brain*. Ponendosi a cavallo tra ricerca artistica e scientifica, Monson approfondisce in chiave performativa il movimento migratorio degli uccelli (*flocking*), considerato come un esempio di sistema di improvvisazione e come una modalità di orientamento spaziale. È inoltre approfondito il rapporto dinamico con la natura attraverso il mezzo cinetico della danza. Seguendo letteralmente le rotte migratorie degli animali, il progetto *Bird Brain* intende intrecciare una comunità che attraversa i continenti, ecosistemi e culture. Cfr. *Bird Brain Dance*, online: <https://birdbraindance.org/about.cfm> (u.v. 23/09/2025).

30. Cfr. Istituto dei Sistemi Complessi, Consiglio Nazionale delle Ricerche. *Comportamenti collettivi. L'auto-organizzazione nelle scienze naturali ed economico-sociali*, online: <https://www.isc.cnr.it/public-outreach/divulgazione/introduzione/> (u.v. 25/6/2025).

31. In maniera analoga, in *Fenomenologia della percezione* [*Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945], Marcel Merleau-Ponty descrive un fenomeno emergente osservato dall'esperienza di correre nei boschi: il corpo si muove automaticamente tra gli alberi, reagendo agli ostacoli prima che il pensiero cosciente possa intervenire. Questo esempio mette in luce come il corpo percepisca e risponda a schemi complessi, una dinamica che ritroviamo anche in fenomeni quotidiani come il traffico pedonale, dove i corpi si coordinano istintivamente nello spazio condiviso. Tali processi, che combinano percezione incarnata e auto-organizzazione collettiva, possono essere letti in analogia con le pratiche improvvisative, in cui l'azione si modella continuamente in risposta alle altre persone e al contesto. Cfr. Ann Cooper Albright, *Engaging Bodies. The Politics and Poetics of Corporeality*, Middletown, Wesleyan University Press, 2013, pp. 1-17.

32. Susan Sgorbati, *Emergent Improvisation: Interview with Susan Sgorbati*, March 29, 2005, online <http://www.emergentimprovisation.org/interview.html> (u.v. 25/6/2025).

33. *Ibidem*.

- *Embodiment*: attraverso pratiche somatiche di consapevolezza corporea, come il *Body-Mind Centering*®, si affina la percezione sensoriale e si favorisce un approccio mente-corpo integrato.
- *Sviluppo di un vocabolario fisico/sonoro*: si esplora e arricchisce un linguaggio corporeo e vocale personale, incentivando l'integrazione di nuovi materiali.
- *Attenzione all'ambiente spaziale*: si transita dall'esperienza interna al corpo a quella esterna, ampliando la consapevolezza all'ambiente circostante e alla collaborazione tra danza e musica.
- *Focus sui dettagli*: Si affinano capacità selettive e compositive lavorando sul processo di filtraggio delle informazioni per strutturare in tempo reale gesti e ritmi coerenti e dinamici con il gruppo.³⁴

Questa prima fase mira a sviluppare competenze specifiche attraverso la pratica individuale, queste diventano fondamentali per le successive forme collettive, *Complex Unison* e *Memory Form*. In queste ultime il lavoro si concentra su: 1) riflessione e valutazione; 2) esercizi compositivi per entrare nella pratica d'*ensemble*; 3) sviluppo di strumenti compositivi; 4) creazione di strutture emergenti e canali di comunicazione.³⁵ Tali cornici flessibili stimolano l'emergere di forme complesse nell'azione improvvisata.

Considerata nel suo insieme, l'*Emergent Improvisation* mira a creare condizioni iniziali capaci di attivare stati di complessa auto-organizzazione, generando un ambiente ricco di stimoli che nutra la danza e al tempo stesso rinnovi costantemente la pratica. Come osserva Melinda Buckwalter:

Un prerequisito individuato da Sgorbati è che i danzatori e le danzatrici siano sufficientemente consapevoli e adattabili da sostenere un vocabolario di movimento auto-ideato, mantenendo al contempo un'attenzione all'ambiente circostante per rispondere alle condizioni che via via si presentano. È necessaria una certa competenza nell'improvvisazione per poter attivare e mantenere questo stato auto-organizzato e complesso.³⁶

Il cuore della pratica consiste dunque nello sviluppo di una consapevolezza multilivello – del proprio corpo, delle azioni presenti e possibili, dell'ambiente circostante – insieme alla capacità collaborativa e alla sensibilità nel riconoscere e seguire l'evoluzione dei *pattern*. In tal modo, i/le *performes* imparano ad abitare momenti di criticità, consentendo alle strutture emergenti di prendere forma nella danza.³⁷

Le implicazioni individuate da Sgorbati sono molteplici:

- sul piano personale, la pratica sostiene l'unicità della persona, favorendo la scoperta del potenziale creativo e di nuove parti di sé.
- Sul piano relazionale, sviluppa competenze di cooperazione e consapevolezza multilivello, utili non solo nell'improvvisazione, ma in qualunque contesto dinamico e complesso.
- Sul piano interdisciplinare, offre un modello di apprendimento e organizzazione

34. *Ibidem*.

35. Cfr. Dunagan, Fenton, Dorn, *Modelling Improvisation* cit. p. 550.

36. Melinda Buckwalter, *Composing While Dancing: An Improviser's Companion*. Madison, University of Wisconsin Press, 2010, p. 135.

37. Cfr. Dunagan, Fenton, Dorn, *Modelling Improvisation* cit. p. 550.

delle informazioni che risponde alle sfide della contemporaneità.³⁸

A ciò si suggerisce di aggiungere un'ulteriore implicazione, di natura più politica e pedagogica, riscontrabile nella ricerca di una 'de-gerarchizzazione', a favore di una 'democratizzazione' delle pratiche collaborative. L'improvvisazione si configura così come uno strumento per esercitare il pensiero critico, trasgredire ruoli e norme predefinite, immaginando forme di convivenza più democratiche e inclusive. In contesti educativi, ciò equivale a stimolare partecipazione attiva, rispetto reciproco e responsabilità collettiva, riportando centralità ai corpi e creando spazi in cui essi possano essere ascoltati e messi in relazione attraverso il movimento e la danza, favorendo un'educazione integrale della persona.

Verso una co-costruzione emergente in scena: *In C*

Intrecciando la dimensione pedagogica e politica, è possibile introdurre un esempio di produzione performativa che incarna in maniera efficace molte delle implicazioni discusse a proposito della pratica improvvisativa: *In C* di Sasha Waltz & Guests. La celebre creazione della coreografa tedesca sviluppata in collaborazione con le e i *performers* della compagnia e presentata per la prima volta nel 2021 in *live stream* durante la pandemia da Covid-19, rappresenta un significativo esperimento di co-costruzione emergente, di apertura e condivisione. La stessa Waltz fornisce un'indicazione essenziale sui presupposti che animano *In C*:

Il mondo sta cambiando e la nostra democrazia è messa in pericolo da un continuo spostamento a destra. Il nostro lavoro artistico è una ricerca permanente di empatia e umanità. Si batte contro ogni forma di discriminazione, violenza e ideologia e si batte per i valori democratici di una società aperta e diversificata. Questo è ciò che rappresenta in particolare il progetto *In C*, non solo un'opera politica, ma anche un processo democratico nella danza e nella musica.³⁹

Il progetto coreografico avviato da Waltz si caratterizza per la costruzione innovativa e 'colorata' di una struttura aperta e flessibile. Esso trae ispirazione dall'omonima composizione musicale di Terry Riley (1964), pietra miliare del minimalismo, anch'essa basata su una partitura variabile e non lineare. Su questo impianto musicale, Waltz e dieci *performers* hanno sviluppato un vocabolario di cinquantatré figure coreografiche che costituiscono un «sistema giocoso di improvvisazione strutturata con regole e leggi».⁴⁰

In C si configura così come un laboratorio coreografico in cui libertà individuale e responsabilità collettiva convivono – caratterizzando ciò che Waltz definisce «un pezzo democratico sull'essere parte di un gruppo come individuo, non come individuo nel gruppo».⁴¹ Ogni *performer*, cioè, prende decisioni autonome, ma sempre in relazione al gruppo, in un processo che diventa potente metafora di convivenza democratica. Ne deriva un flusso performativo de-gerarchizzato, in cui i ruoli di guida e di ascolto si alternano

38. Cfr. Sgorbati, *Emergent Improvisation* cit. (u.v. 25/6/2025).

39. Sasha Waltz & Guests. *In C*, online: <https://www.sashawaltz.de/en/gjbpr7ph06> (u.v. 26/6/2025). Dal suo debutto – presso il Radialsystem di Berlino – *In C* ha suscitato un entusiasmo diffuso sia tra il pubblico, sia nella comunità internazionale della danza. Il progetto coreografico ha infatti assunto successivamente anche una forma comunitaria in continua espansione: il materiale coreografico è reso accessibile attraverso tutorial video online, dando vita a una rete globale di interpreti e comunità artistiche che continuano a dare nuova vita al progetto. *Ibidem*.

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*.

continuamente e i confini tra *leader* e *follower* si fanno porosi.

Questi principi sono stati soggetto di riflessione durante un incontro svoltosi il 19 giugno 2025 presso l'Accademia Nazionale di Danza, nell'ambito del ciclo *L'AND incontra...*⁴² Tra gli ospiti vi era Davide Di Pretoro, danzatore e responsabile della trasmissione della partitura coreografica, impegnato nel lavoro con gli studenti e le studentesse del secondo Triennio di Danza Contemporanea. L'incontro ha rappresentato un prezioso momento di confronto, utile a comprendere la natura politica, trasformativa e pedagogica – oltre che emergente – di *In C*.

Di Pretoro descrive l'opera come un rito trasformativo: un'esperienza collettiva entro cui perdersi nel gruppo per poi ritrovarsi come individuo. Questo doppio movimento – dissolversi e riemergere – richiede una preparazione rigorosa e una presenza costante, ciò che egli definisce «uno stato d'allerta permanente»,⁴³ fatto di ascolto sensibile e scelte chiare. Ricordando il processo creativo, Di Pretoro sottolinea inoltre che le cinquantatré frasi di movimento sono frutto di un lavoro collaborativo tra i e le *performers*, ciascuna dotata di un nome – quasi a sancirne l'unicità e la provenienza soggettiva.

D'altra parte, anche i *feedback* del pubblico, raccolti dal danzatore durante le *tour-née*, confermano questa dimensione di autenticità: molti spettatori e spettatrici hanno dichiarato di aver percepito l'umanità dei danzatori e delle danzatrici in scena, leggibile non solo nei movimenti ma anche nelle espressioni facciali, da cui traspare gioia e piacere.

Sul piano pedagogico Di Pretoro ha evidenziato alcune linee guida fondamentali emerse dal processo di ricostruzione che lo ha visto impegnato con gli studenti e le studentesse dell'AND:

- lasciare spazio agli eventi senza forzarne l'andamento;
- coltivare un ascolto profondo di sé e del gruppo;
- mantenere consapevolezza per attingere con efficacia al materiale coreografico;
- prendere decisioni chiare, leggibili e condivise;
- riconoscere che la ripetizione non è mai uguale, poiché ogni azione nasce da una nuova scelta in un tempo e in uno spazio in continua trasformazione.

Le riflessioni emerse dal gruppo di studenti e studentesse presenti hanno arricchito ulteriormente il dibattito. Un allievo, ad esempio, ha tracciato un parallelo con lo sport, in particolare con la pallavolo, sottolineando la forte componente ludica del lavoro: in *In C*, osservava, «più che danzare sembra di giocare», e invece di passarsi una palla, ci si

42. Il ciclo *L'AND incontra...* prevede eventi organizzati nell'ambito degli spettacoli finali delle diverse Scuole (indirizzi di studio) presenti nell'Accademia Nazionale di Danza (AND). Questo evento in particolare è riconducibile alla Scuola di Danza Contemporanea, in vista delle serate di spettacolo del 7-8-9 luglio 2025. Ha avuto luogo presso il Teatro Ruskaja, all'interno dell'Istituzione, e ha visto tra gli ospiti Davide Di Pretoro (membro della compagnia e responsabile della ricostruzione), Nicola Campanelli (autore del libro *Sasha Waltz & Guests 30 years of creativity in Dance*, Firenze, Smith Editore, 2023) e Laura Aimo (docente, danzatrice e autrice del libro *Corpo, danza, creazione: Sasha Waltz & Guests*, Milano, Mimesis Edizioni, 2018). A moderare l'incontro Roberta Albano con la partecipazione di docenti, studenti/esse e dottorandi/e dell'AND (sia provenienti dal 38° e 40° ciclo del dottorato in convenzione con l'Università degli Studi Roma Tre, sia del 40° ciclo in convenzione con il Conservatorio "L. Marenzio" di Brescia) in dialogo con gli ospiti e le ospiti. L'organizzazione dell'evento è stata coordinata da Roberta Albano, Gloria Giordano e Alessandra Sini (docenti AND) con il supporto tecnico del collega Stefano Pirandello. Cfr. *L'AND incontra...*, 19 giugno 2025, Teatro Ruskaja, online: https://www.accademianazionaledanza.it/land-incontra_19-giugno_teatro-ruskaja/ (u.v. 26/6/2025).

43. Le testimonianze riportate di seguito sono state raccolte e annotate dalla sottoscritta durante il sopraccitato incontro.

«passa il movimento». Da qui la domanda cruciale: qual è l'obiettivo del gioco? Se nello sport si gioca per vincere, qual è la 'vittoria' in *In C*?

La risposta, condivisa dai presenti e dalle presenti durante l'incontro, sembra risiedere nella capacità del gruppo di abitare quello «stato di mezzo» tra libertà e struttura: una zona liminale in cui l'improvvisazione diventa processo democratico e ciascuno/a esiste non come individuo/a isolato/a, ma come parte consapevole di un tutto. La 'vittoria', dunque, non è individuale né quantificabile, ma consiste nella costruzione di una convivenza democratica attraverso la danza. È proprio questa qualità, sottolinea Di Pretoro, a rendere *In C* un processo trasformativo: non solo un atto estetico, ma un'esperienza educativa e introspettiva, capace di far emergere l'unicità e i tratti caratteriali di chiunque vi partecipi, sin dai primi istanti del processo creativo. Quanto emerso richiama inevitabilmente i presupposti di questo progetto coreografico, espressi così da Waltz:

Si tratta di prendere decisioni da soli[e] e insieme, di connettersi l'uno[a] con l'altro[a], di ascoltarsi, di sostenersi a vicenda, di crescere insieme, di darsi spazio, di sentire ciò che è necessario, ciò che si può fare per il bene dell'intera comunità sul palco e di non lasciare indietro nessuno[a]. Molte di queste idee sono alla base della democrazia e sono ciò di cui abbiamo bisogno nelle nostre società in continuo cambiamento in questo momento.⁴⁴

Conclusioni

Questo contributo ha mostrato come l'incontro tra teoria della complessità e improvvisazione danzata offra un terreno fertile per ripensare i processi creativi, relazionali ed educativi. I due casi presi in esame – l'*Emergent Improvisation* di Susan Sgorbati e *In C* di Sasha Waltz & Guests – non si limitano a rappresentare pratiche performative innovative, ma propongono veri e propri modelli di organizzazione e convivenza che sfidano gerarchie e schemi precostituiti. Da un lato, l'approccio di Sgorbati evidenzia come l'osservazione e la consapevolezza dei principi emergenti del movimento possano tradursi in strumenti per comprendere e abitare sistemi complessi. Dall'altro, la partitura aperta di Waltz mette in scena la possibilità di una costruzione democratica, fondata sull'ascolto reciproco e sulla responsabilità condivisa. In entrambi i casi, l'improvvisazione si rivela un laboratorio di possibilità ed esperienza, in cui i ruoli si ridefiniscono costantemente e l'atto creativo coincide con un esercizio di adattamento collettivo.

Ciò che emerge con forza da queste esperienze è che l'improvvisazione non può essere confinata a una dimensione esclusivamente artistica: essa offre strumenti critici per immaginare forme alternative di apprendimento, collaborazione e convivenza. In questo senso, il valore della pratica improvvisativa risuona particolarmente nel contesto educativo, chiamato oggi a sviluppare competenze non solo tecniche, ma anche relazionali e sensibili – cioè competenze trasversali.

Più che un approccio performativo, dunque, l'improvvisazione si configura come un paradigma culturale e pedagogico: una pratica che allena alla complessità, invita a riconoscere l'imprevedibile come risorsa e apre a scenari di conoscenza incarnata e condivisa. In questo orizzonte, essa può essere letta come una postura politica oltre che artistica, capace di produrre nuove modalità di pensare – e di vivere – le relazioni attraverso una co-costruzione emergente, in continuo equilibrio tra struttura e libertà.

44. Waltz, *In C* cit. (u.v. 26/6/2025).



AIRDanza
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

