

Simone Marino*

Corpo e gesto nella musica contemporanea: dal teatro strumentale alle applicazioni digitali

Dicembre 2025, pp. 207-219

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23616>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Questo articolo esamina l'evoluzione del ruolo del corpo e del gesto dell'esecutore nella musica d'arte, dall'avanguardia del primo Novecento fino alle pratiche contemporanee. Viene messo in evidenza come compositori e interpreti abbiano progressivamente trasformato il corpo da mezzo neutro a agente attivo dell'espressione musicale. Gli esperimenti pionieristici di figure come John Cage e Mauricio Kagel hanno sfumato il confine tra musica da concerto e teatro, dando origine al teatro strumentale, in cui le azioni fisiche e gli elementi visivi diventano parte integrante della composizione e dell'esecuzione. Compositori successivi – come Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Georges Aperghis, Vinko Globokar e Sofija Gubajdulina – hanno ampliato questo paradigma integrando coreografie corporee, tecniche vocali estese e gesti teatrali all'interno delle opere musicali, fondendo suono e visione in un linguaggio artistico unificato. L'articolo colloca tali sviluppi entro una cornice teorica di *embodiment* e sonorità gestuale, sottolineando come il significato musicale scaturisca sempre più dalle azioni corporee dell'interprete tanto quanto dal suono stesso.

This article examines the evolving role of the performer's body and gesture in art music from the early 20th century avant-garde to today's contemporary practices. It highlights how composers and performers progressively transformed the body from a neutral medium into an active agent of musical expression. Pioneering experiments by figures like John Cage and Mauricio Kagel blurred the boundary between concert music and theater, giving rise to instrumental theater wherein physical actions and visual elements became integral to composition and performance. Subsequent composers – such as Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Georges Aperghis, Vinko Globokar and Sofija Gubajdulina – expanded this paradigm by integrating corporeal choreography, extended vocal techniques, and theatrical gestures into musical works, effectively merging sound and sight into a unified artistic language. The article situates these developments within a theoretical framework of “embodiment” and gestural sonority, emphasizing that musical meaning increasingly arises from the performer's embodied actions as much as from sound.

* Conservatorio “G. Donizetti” di Bergamo.

Simone Marino

Corpo e gesto nella musica contemporanea: dal teatro strumentale alle applicazioni digitali

Nel corso del Novecento la musica ha conosciuto una progressiva rivendicazione della corporeità e della gestualità, in parallelo alle innovazioni riguardanti i nuovi linguaggi e le nuove estetiche musicali. Difatti, se nella prassi tradizionale il corpo dell'esecutore rimaneva spesso un elemento neutro atto semplicemente a "produrre il suono", con le avanguardie del secondo dopoguerra esso è divenuto sempre di più parte integrante del discorso artistico. Proprio nel Novecento la consapevolezza del corpo nella musica cresce esponenzialmente, sia per influsso di correnti colte ed extra-colte – danza, jazz e arti performative in genere – sia per una ricerca interna alla musica d'arte sulle dimensioni fisiche e gestuali dell'esecuzione. Già l'espressionismo e il futurismo avevano portato all'attenzione dell'ascoltatore elementi extra-musicali: si pensi alle indicazioni del *Pierrot lunaire* (1912, per voce ed ensemble) – dove Schönberg nota in partitura i "tempi scenici" da rispettare tra un *lied* e l'altro¹ – o alle serate futuriste di Luigi Russolo – dove l'azione performativa e la corporeità dei rumoristi entravano a far parte dello spettacolo. Tuttavia, è soprattutto a partire dagli anni Cinquanta che prende forma una svolta performativa netta: il confine tra esecuzione musicale e teatro inizia a sfumare, inaugurando ciò che verrà poi definito *teatro strumentale*².

Figura cardine di questa svolta è senza dubbio John Cage, artista statunitense che più di ogni altro ha messo in discussione l'idea di musica come puro evento sonoro. Cage ampliò radicalmente il concetto di ciò che può costituire un evento musicale, includendovi il silenzio, i rumori ambientali e le azioni del performer. Nella raccolta di scritti *Silence* (1961) il compositore sostiene infatti che

l'azione rilevante è teatrale (la musica [separazione immaginaria dell'udito dagli altri sensi] non esiste), inclusiva e intenzionalmente priva di scopo. Il teatro è in continuo divenire; ogni essere umano si trova nel punto migliore per la ricezione. La risposta pertinente (alzarsi al mattino e

1. Cfr. Arnold Schönberg, *Pierrot lunaire für eine Sprechstimme und fünf Instrumentalisten*, Universal, Wien 2006.

2. A titolo esemplificativo e non esaustivo viene qui riportato in nota un riferimento al programma di sala di uno dei concerti di Biennale Musica 1976: *Teatro strumentale da camera*, Venezia, La Biennale di Venezia 1976, note al programma di sala.

scoprirsi musicista) (l'azione, l'arte) può essere fatta con qualsiasi numero (compreso nessuno [nessuno e numero, come silenzio e musica, sono irreali]) di suoni.³

Celebre a tal proposito è il suo *4'33"* (1952, per qualsiasi organico), brano in cui gli esecutori siedono in silenzio per quattro minuti e trentatré secondi: qui la presenza corporea dell'esecutore sul palco e l'assenza intenzionale di gesto musicale diventano il fulcro dell'esperienza, spostando l'attenzione sul rumore ambientale e sulle reazioni del pubblico. In quegli stessi anni Cage compose brani esplicitamente concepiti come azioni teatrali. Ne è esempio *Water Walk* (1959), nel quale si richiede all'esecutore di compiere una serie di azioni non convenzionali – strizzare una paperella di gomma, piazzare un vaso di rose dentro una vasca da bagno – oltre a suonare poche note al pianoforte. La partitura di *Water Walk* indica dettagliatamente gesti ed eventi visivi, ponendo il performer in una veste ibrida di musicista-attore⁴. L'enfasi posta da Cage sull'elemento visivo-performativo equivale a un rifiuto della concezione tradizionale del concerto come esperienza esclusivamente sonora. Musica e teatro divengono due paradigmi interconnessi, in quanto ogni evento uditivo è anche – implicitamente o esplicitamente – un evento corporeo e visivo:

Nel mio lavoro recente c'è molto spesso un senso di teatro, cioè un'inclusione di ciò che si vedrà, non solo di ciò che si ascolterà, e spesso le performance includono cose che al pubblico sembrano inutili o umoristiche perché, come per i suoni, il teatro è determinato dal caso, e spesso in modi che non sono stabiliti da me ma sono il risultato delle azioni degli esecutori.⁵

Gli sviluppi inaugurati da Cage hanno aperto la strada al teatro strumentale contemporaneo, influenzando anche numerosi compositori europei. Sul tema, la letteratura specialistica ha già messo in evidenza l'importanza dei *theatre pieces* del compositore americano, sia dal punto di vista della notazione che della prassi esecutiva⁶. Negli anni Sessanta la cosiddetta *Neue Musik* iniziò a esplorare sistematicamente la dimensione gestuale: accanto alla ricerca sul suono puro tipica del serialismo e della musica elettronica, emerse un interesse nuovo per l'esecuzione intesa come messa in scena. Un caso emblematico è quello di Mauricio Kagel – compositore argentino trapiantato in Germania – considerato il pioniere del "teatro strumentale". Kagel concepisce molte delle sue opere non solo come "esperienze sonore", ma come situazioni sceniche in cui i musicisti diventano attori che eseguono

3. John Cage, *Silence. Lectures and writings by John Cage*, Wesleyan University Press, Hanover 1961, p. 14 (ed. it. *John Cage, Silenzio*, traduzione italiana di Giancarlo Carloti, Il Saggiatore, Milano 2019). Si specifica che la presente e tutte le altre traduzioni che figurano nel corso dell'articolo, anche da lingue diverse dall'inglese, ove non diversamente specificato, sono ad opera di chi scrive.

4. Cfr. John Cage, *Water Walk for solo television performer*, Henmar Press, New York 1961.

5. John Cage, *Reflections of a Progressive Composer on a Damaged Society*, in «October», vol. LXXXII, 1997, pp. 77-93: p. 88.

6. Cfr. William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1996; James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1993.

“azioni” deliberate. Fin dai primi lavori europei – come *Sonant* (1960, per *ensemble*) o *Match* (1964, per due violoncelli e percussioni) – Kagel inserisce elementi di teatralità: in *Match*, ad esempio, i due violoncellisti simulano un incontro di lotta “musicale e gestuale”, con interventi quasi umoristici del percussionista-arbitro. Le indicazioni riportate in partitura dall’autore sono difatti estremamente prescrittive anche dei gesti e delle azioni che devono essere eseguite dai performer. Il compositore, ad esempio, chiede al percussionista di «sollevare molto gradualmente le nacchere agitandole con la mano destra e seguendole con lo sguardo»⁷, e successivamente di portare la mano sinistra «all’altezza del petto», per poi «descrivere molto lentamente un ampio cerchio verso sinistra, partendo dal basso e procedendo perpendicolarmente al movimento della mano destra»⁸. Il compositore si cura inoltre di indicare al percussionista come agire nei confronti degli spettatori: «se il pubblico dovesse agitarsi e fare commenti ad alta voce sull’uso delle nacchere (ed esclamare, purtroppo, “olé!”), allora fate segno di “attendere per favore” con la mano sinistra aperta»⁹. Si evince quindi come l’aspetto ironico e metateatrale divenga centrale nell’estetica di Kagel, il quale mira a smascherare e ridicolizzare i rituali del concerto, rivelando il lato “teatrale” insito in ogni esecuzione. In *Staatstheater* (1971) – riportato da Karl-Heinz Zarius tra i più emblematici «processi drammatici prevalentemente privi di trama in cui elementi di provenienza musicale strumentale o vocale sono accoppiati a mezzi genuinamente teatrali come il gesto, gli oggetti di scena, lo spazio e la luce»¹⁰ – Kagel porta all’estremo questa idea costruendo un “teatro di musica” surreale e senza trama, in cui frammenti di gesti musicali e non musicali si succedono in modo apparentemente sconnesso: cantanti che emettono suoni incomprensibili, strumentisti che mimano azioni quotidiane, rumoristi sul palco – il tutto a comporre una critica caustica al teatro musicale tradizionale e al concetto stesso di rappresentazione. L’estetica di Kagel viene emblematicamente riassunta dal compositore stesso in un’intervista risalente al 2009, nella quale egli afferma che

la musica non può essere descritta, ma tutto il resto sì: la trama, le forze dinamiche tra le persone, le tensioni. Tutto questo riguarda la drammaturgia visiva, non quella musicale. [...] Ciò ha a che fare con l’*Umsetzung* [conversione, trasferimento], con la capacità di *umsetzen* [trapiantare, mettere qualcosa altrove, mettere in pratica qualcosa] che serve sia per la musica, per il linguaggio musicale che si userà, sia per la visualizzazione sonora e per la visualizzazione ottica. Narrare, raccontare una storia.¹¹

L’estetica di Kagel mostra come, perdendo il suo carattere meramente collaterale, il gesto musicale

7. Mauricio Kagel, *Match für drei Spieler*, Universal Edition, London 1967, p. 11.

8. *Ibidem*.

9. *Ivi*, p. 12.

10. Karl-Heinz Zarius, *Inszenierte Musik Systematische Anmerkungen zum Instrumentalen Theater*, in «Positionen», n. 14, 1993, pp. 1-8: p. 5.

11. Mauricio Kagel – Juan Maria Solare, *A Last Interview with Mauricio Kagel*, in «Tempo», vol. LXIII, n. 250, October 2009, pp. 8-26: p. 20.

possa farsi segno autonomo. La letteratura musicologica più recente ha difatti contribuito a inquadrare la portata entro un orizzonte teorico più ampio. In particolare, gli studi di Björn Heile hanno analizzato come l'elemento corporeo e performativo in Kagel non rappresenti un semplice corollario scenico, ma si configuri come parte costitutiva del discorso musicale, ridefinendo i confini stessi dell'opera¹². Tale prospettiva è stata ulteriormente sviluppata da Heile insieme a Martin Iddon in *Introduction: Theory and Practice of Somatic Music*, dove viene proposta una lettura del gesto in termini di *somaticità*, cioè come veicolo di significati che non derivano unicamente dal suono, ma dall'interazione dinamica tra corpo, spazio e percezione¹³. In tal senso, l'interprete Michele Lomuto sottolinea che nel teatro strumentale «il gesto perde anche il suo essere significato per presentarsi come significante primario, origine seppur non originaria in un universo semiotico governato dall'intercorporeità di ogni percorso interpretativo»¹⁴. In altri termini, Kagel rivela ciò che nella prassi musicale tradizionale era rimosso: il corpo dell'esecutore e i suoi movimenti acquistano spessore fisico ed evidenza scenica, divenendo parte integrante dell'opera al pari del suono.

Parallelamente, diversi compositori italiani ed europei iniziarono a integrare corpo e musica. Luciano Berio, ad esempio, pur non dedicandosi quanto Kagel al teatro strumentale, esplorò spesso la dimensione gestuale ed espressiva dell'esecuzione, soprattutto nelle sue *Sequenze* per solisti. Ne è esempio *Sequenza V* (1966, per trombone), nella quale Berio richiede al trombonista di emettere sia suoni strumentali sia vocali – un buffo «why?» lamentoso – e compiere movimenti scenici, come «camminare sul palco» e assumere «le pose di un presentatore di varietà in procinto di cantare un suo vecchio classico»¹⁵.

Accanto a Berio e Kagel è doveroso citare Sylvano Bussotti, figura italiana di spicco che già dagli anni Sessanta concepisce partiture visive e istruzioni performative intrinseche di teatralità gestuale. È il caso, ad esempio, dell'opera *La Passion selon Sade* (1965), partitura in forma di “concerto scenico” eroticamente carico, dove cantanti e strumentisti agiscono in scena secondo alcune indicazioni gestuali e scenografiche. Bussotti esplora una teatralità spesso legata alla gestualità erotica e alla presenza del corpo nudo o travestito, anticipando molti elementi dei successivi performance studies¹⁶. A partire dagli anni Settanta anche Georges Aperghis – compositore greco trapiantato in Francia – sviluppa un personale linguaggio vicino al teatro musicale sperimentale. Le sue opere – da *La tragique histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir* (1971, per mezzosoprano, un'attrice, liuto e violoncello) fino

12. Cfr. Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, Routledge, Farnham-Burlington (VT) 2006.

13. Cfr. Björn Heile – Martin Iddon, *Introduction: Theory and Practice of Somatic Music*, in «Tempo», vol. LXXVIII, n. 310, December 2024, pp. 5-12.

14. Michele Lomuto, *L'estetica musicale del gesto fra processo e opera*, in «Centro della Globalità dei Linguaggi», vol. VI, 2008, pp. 1-5: p. 2.

15. Luciano Berio, *Sequenza V for trombone solo*, Universal Edition, London 1968, p. 1.

16. Cfr. Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford 2013; John Rink, *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

ai lavori maturi come *Jojo* (1990, per voce maschile, due attrici, fisarmonica e percussioni) e *Machinations* (2000, per cinque performer, videoproiettori ed elettronica) – mescolano voce, gesto, parola e suono in modi estremamente originali. In *Récitations* (1978, per voce sola) Aperghis crea una partitura non convenzionale nella quale viene indicato alla cantante di alternare velocemente frammenti sillabici e movimenti espressivi, creando una sorta di “teatro astratto della voce” in cui il significato emerge dall’atto performativo stesso più che da un testo. In riferimento a questo tipo di scrittura, in *Récitation n. 4* il compositore spiega che

si tratta di aiutare l’interprete a trovare differenti sfumature per colorire la nota scritta sul pentagramma e la consonante corrispondente (Attivo – il suono compie un’azione, Passivo – il suono esiste al di fuori dell’attore-scena. – Suoni caldi o freddi, e ciò dipende dai criteri dell’interprete, bisogna quindi fare un lavoro sulla memoria uditiva di questo. – Suoni vicini e lontani, che hanno luogo vicino o lontano all’interprete. – Repulsione – Attrazione... che l’interprete può provare nei confronti dei suoni che canta).¹⁷

Un altro brano emblematico risulta essere *Le Corps à Corps* (1978, per un percussionista-mimo): l’esecutore, oltre a suonare uno *zarb*¹⁸, compie una serie di gesti coreografici e utilizza la voce ritmata, instaurando un “dialogo gestuale” con lo strumento. Come si nota, voce, corpo e suono diventano un tutt’uno: la distinzione tra “fare musica” e “agire in scena” si annulla. Aperghis appartiene a quella generazione che ha contribuito a ibridare musica e teatro in modo permanente: la sua produzione non rientra infatti né nell’ottica del teatro d’opera tradizionale né in quella del concerto convenzionale, ma crea un terzo spazio artistico nel quale suono e azione divengono interdipendenti. Su questi aspetti la letteratura scientifica ha recentemente proposto chiavi interpretative significative: si pensi, per esempio, al saggio di Björn Heile, nel quale l’autore inquadra il teatro musicale sperimentale di Aperghis alla luce delle teorie dell’*embodied cognition*, mostrando come il gesto corporeo e la costruzione scenica diventino strumenti di conoscenza ed esperienza estetica¹⁹.

Un altro protagonista di questa evoluzione è Vinko Globokar – compositore e trombonista franco-sloveno – che ha posto al centro della propria estetica l’idea di “comunicazione fisica” e di improvvisazione gestuale. Anche grazie alla sua esperienza di interprete, Globokar ha esplorato modalità non tradizionali di produzione sonora, valorizzando l’intero corpo del musicista. La sua opera *Corporel* (1985) ne è un chiaro esempio: si tratta di un brano per un percussionista che usa il proprio corpo come strumento. L’esecutore percuote varie parti del proprio corpo con le mani, emette vocalizzi soffocati, respiri e suoni gutturali: qui il corpo dell’interprete è al tempo stesso sorgente

17. Georges Aperghis, *Récitations n. 4*, in Id., *Récitations pour voix seule*, Salabert, Paris 1982.

18. Lo *zarb* è un tamburo a calice persiano.

19. Cfr. Björn Heile, *Now you see it, now you don’t: The Experimental Music Theatre of Georges Aperghis and Theories of Embodied Cognition*, in «Theatre and Performance Design», vol. VI, nn. 1-2, 2020, pp. 139-154.

sonora e oggetto scenico, esposto davanti al pubblico in un rituale quasi tribale che enfatizza la fisicità del suono. Globokar si mostra infatti particolarmente interessato a diversi aspetti meta-musicali, che egli provvede a indicare in maniera precisa all'esecutore: quest'ultimo deve interpretare il brano «in pantaloni di tela, torso nudo, piedi nudi. Seduto per terra, rivolto verso il pubblico. Illuminazione scenica. Amplificazione»²⁰. In *?Corporel* l'operazione di Globokar spinge alle estreme conseguenze la coincidenza fra gesto e suono: il confine tra atto performativo e risultato musicale viene abolito. Non c'è mediazione di strumenti esterni – il corpo diviene “teatro” stesso dell'azione. Ciò che il compositore vuole perseguire non è meramente l'effimero tentativo di creare qualcosa di inedito, ma l'intento di creare nuove e originali prospettive di composizione-esecuzione nelle quali autore e interprete divengono parimenti “creatori” dell'opera:

Partendo dal principio che per ogni nuovo lavoro devo reinventare una tecnica compositiva che mi permetta di descrivere il più fedelmente possibile il tema (l'essenza) del lavoro in corso [...], tutto è permesso per raggiungere questo obiettivo. Attingo alle mie esperienze stilistiche, alla mia conoscenza degli strumenti e della voce, alla mia pratica di interprete, di compositore, di insegnante, di direttore d'orchestra o di improvvisatore per scavare il più possibile al fine di arrivare all'impressione utopica del *nuovo* (nuovo per me, ovviamente). In altre parole, non mi piacciono le mode passeggiare, e la sottomissione cieca a una dottrina è ancora peggio.²¹

In altre opere, Globokar unisce gesto sonoro e significato politico o sociale. In *Toucher* (1973, per un percussionista), ad esempio, l'interprete è chiamato a recitare frammenti di testi di Bertolt Brecht coordinandoli con colpi su vari oggetti, così che la voce parlata, il gesto percussivo e il messaggio verbale contribuiscano a formare un unico tessuto espressivo. È quindi evidente l'intento di abbattere la quarta parete musicale: l'esecutore non è nascosto dietro lo spartito, ma si fa attore, spesso con una componente di improvvisazione controllata che gli permette di reagire al contesto in tempo reale. Questo recupero della dimensione corporea si accompagna in Globokar a una visione critica; egli vede la musica come teatro di azioni – siano esse fisiche o concettuali – che non sempre devono instaurare un legame con il testo musicale: per Globokar il seme dal quale germoglia l'invenzione musicale «può essere trovato solo al di fuori della musica»²². Sul ruolo del gesto e sulla peculiare concezione della performance in Globokar si veda, per esempio, lo studio di Sabine Beck, che approfondisce tanto l'attività compositiva quanto quella improvvisativa, offrendo una prospettiva aggiornata sulla poetica del compositore e sul legame tra corporeità, gesto e dimensione critica²³.

Pur provenendo da una tradizione lontana dalle stravaganze teatrali di Cage o Kagel, a partire dagli anni Settanta anche la compositrice russa Sofija Gubajdulina ha incorporato profondi significati

20. Vinko Globokar, *?Corporel*, Henry Litolf's Verlag & Peters, Frankfurt 1989, p. 1.

21. Vinko Globokar – Jonathan Goldman, *'How I became a composer': an interview with Vinko Globokar*, in «Tempo», vol. LXVIII, n. 267, January 2014, pp 22-28: p. 28.

22. *Ivi*, p. 27.

23. Cfr. Sabine Beck, *Vinko Globokar: Komponist und Improvisator*, Tectum-Verlag, Marburg 2012.

gestuali nelle sue opere. La spiritualità che pervade la musica di Gubajdulina si esprime non solo attraverso i suoni, ma anche tramite simboli fisici e azioni rituali affidate agli esecutori. Ne sono esempio *Sieben Worte* (1982, per violoncello, *bajan* e orchestra d'archi) – ispirata alle ultime parole di Cristo sulla croce – *Offertorium* (1980, per violino e orchestra) e *Silenzio* (1991, per violino, violoncello e *bajan*): sebbene meno teatrali visivamente, queste opere integrano nel gesto musicale la sacralità e il misticismo evocati dai movimenti del corpo. Emblematico, in tal senso, è anche il nono movimento della sinfonia *Stimmen... Verstummen* (1986), dove il direttore si muove davanti a un'orchestra silenziosa; inoltre, verso la fine del suo “assolo”, egli viene chiamato a “organizzare il silenzio” eseguendo movimenti progressivamente più ampi con le mani, rifacendosi – dal punto di vista numerologico – alla serie di Fibonacci. Come sottolinea la musicologa Valentina Cholopova, «l'opera nasce dal gesto e il suo principale elemento portante è il ritmo. Il gesto del direttore, però, sottintende due momenti di per sé contraddittori: il suono e il silenzio. All'interno della Sinfonia, alla pausa spetta la stessa funzione strutturale attribuita al suono»²⁴. Difatti, nelle opere di Gubajdulina i gesti fisici richiesti agli interpreti assumono spesso maggiore rilevanza del suono prodotto. Nell'ottica di Michael Berry, in alcuni lavori della compositrice «i gesti corporei pratici – quei movimenti del corpo che hanno a che fare con la produzione del suono dal proprio strumento – sono in realtà più importanti dei suoni che ne derivano»²⁵. In sintesi, pur con un'estetica distante da quella ironica di Kagel o da quella dissacrante di Cage, la musica di Gubajdulina conferma il principio che il significato musicale può scaturire dal corpo: nella sua visione mistica, l'atto fisico di produrre suono diventa preghiera, lotta interiore, simbolo.

Risulta a questo punto necessario citare brevemente un nodo concettuale, una cui esaustiva disamina richiederebbe una riflessione ben più ampia. Come evidenziato da diversi interpreti e compositori, l'importanza capitale che il gesto e il corpo assumono in alcune poetiche compositive contemporanee deriva tanto dalla volontà dell'autore di portare allo spettatore un'esperienza artistica originale quanto dalla necessità di rendere fruibili al pubblico determinati processi musicali e concettuali che, nella loro astrattezza sonora, potrebbero rischiare di risultare opachi o inaccessibili. Difatti, una parte dei compositori contemporanei reputa che la dimensione corporea e gestuale agisca come mediatore tra il pensiero compositivo e la sua ricezione, fornendo all'ascoltatore elementi visivi e performativi che amplificano la comprensione dell'opera. Come sottolinea la flautista dell'Ensemble Intercontemporain Sophie Cherrier, infatti,

24. Valentina Cholopova, *Sofija Gubajdulina. Tra Oriente e Occidente*, in Enzo Restagno (a cura di), *Gubajdulina*, traduzione italiana di Luigi Giaccone, EDT, Torino 1991, pp. 95-268: p. 188.

25. Michael Berry, *The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina's Music*, in «Music Theory Online», vol. XV, n. 5, 2009, pp. 1-12: p. 1.

la musica contemporanea viene esaltata dal punto di vista visivo. [...] Per esempio, nelle opere per due pianoforti di György Ligeti, l'effetto di vedere i pianisti comunicare tramite segni e tramite il linguaggio del corpo aumenta la comprensione della musica da parte del pubblico.²⁶

La corporeità dell'interprete e la sua immagine rivestono una grande importanza anche nella musica di Berio, il quale afferma che è necessario

vedere la musica. L'impulso a cercare una unione fra immagine e suono ci giunge da molto lontano, da un'antica visione sinestetica del mondo. *Exodus*, 20:18: "E tutto il popolo vide i suoni e i lampi e il suono dello shofar". Il legame fra luce e suono, fra luce e parola, è comune a quasi tutte le narrazioni delle origini, degli eventi primordiali, dei miti e della coscienza del mondo, e la musica sembra spesso diventare il più potente intermediario fra l'occhio e l'orecchio, fra i punti mobili ed estremi di uno spazio che è sempre da esplorare e da interrogare. Uno spazio che sembra talvolta condurci alle soglie di un mistero. Uno spazio che, anche con i mezzi del teatro, tentiamo insistentemente di esplorare e di secolarizzare ma che in effetti contiene sempre un nucleo intangibile e, forse, sacro.²⁷

I casi finora presentati dimostrano come – della seconda metà del Novecento in poi – il corpo sia divenuto un elemento centrale non solamente nell'atto performativo, ma anche in quello compositivo. Si è quindi arrivati a una sorta di "teatralizzazione" della performance musicale: la comprensione di un brano non passa più soltanto per l'analisi della struttura sonora, ma anche per l'osservazione dei gesti, della postura, dello spazio scenico. Storicamente, quindi, corpo e gesto sono divenuti temi di ricerca espliciti per compositori e studiosi. Uno dei principali autori che si dedicò a questo ambito di ricerca fu Giuseppe Chiari, che – a partire dagli anni Sessanta – sviluppò un approccio radicale alla musica e alla performance, ponendo al centro del suo lavoro l'idea che ogni gesto potesse essere musica, rendendo l'atto performativo stesso oggetto di indagine artistica²⁸. Chiari non si limitò alla sola pratica performativa, ma elaborò riflessioni teoriche che contribuirono a fondare una vera e propria estetica del gesto musicale. Tra questi spicca il testo *Musica madre* (1973-2000)²⁹, così come la pubblicazione *Musica senza contrappunto* (1969)³⁰, contenente diversi aforismi che sintetizzano il pensiero *Fluxus* dell'artista fiorentino.

Negli anni Novanta, invece, il musicologo Richard Leppert dedicò un intero volume allo studio dell'uso del corpo nel dominio musicale e performativo, sostenendo che l'esperienza sonora è sempre

26. Sophie Cherrier – Nina Perlove, *Transmission, Interpretation, Collaboration - A Performer's Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier*, in «Perspectives of New Music», vol. XXXVI, n. 1, 1998, pp. 43-58: pp. 52-53.

27. Luciano Berio, *Dei suoni e delle immagini*, in «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», vol. LII, 1998, pp. 67-71: p. 71.

28. Cfr. Daniele Vergni, *Le azioni della musica gestuale in Italia: tra teatro e performance art (1963-1969)*, in «Arabeschi», n. 19, 2022, pp. 187-196: p. 193.

29. Cfr. Giuseppe Chiari, *Musica madre*, Giampaolo Prearo, Milano 1973; Giuseppe Chiari, *Musica madre*, Giampaolo Prearo, Milano 2000.

30. Cfr. Giuseppe Chiari, *Musica senza contrappunto*, Lerici, Roma 1969.

mediata dalla dimensione visiva e corporale. Come sostiene Leppert,

il codice visivo agisce attraverso il corpo umano nel tentativo di produrre e ricevere musica. Quando le persone ascoltano una performance musicale, la vedono come un'attività incarnata. Mentre ascoltano, assistono anche all'aspetto e alla gestualità degli esecutori, ai loro costumi, all'interazione con i loro strumenti e tra di loro, al modo in cui guardano il pubblico, al modo in cui gli altri ascoltatori ascoltano gli esecutori.³¹

Sulla scia della fenomenologia di Merleau-Ponty e dei performance studies, concetti come *embodiment* e *gestural sonority* sono oggi entrati a far parte anche del vocabolario musicologico: i movimenti del corpo vengono così riconosciuti come parte costitutiva del fenomeno musicale. Per chiarire la portata di tali principi si possono ricordare, da un lato, i contributi di Eric Clarke³² e di Nicholas Cook³³, che hanno mostrato come l'esperienza musicale sia inseparabile dalla dimensione corporea e contestuale; dall'altro, le riflessioni di Susan Leigh Foster³⁴, che hanno esteso l'analisi dell'*embodiment* al campo della danza e delle arti performative. Per quanto riguarda la nozione di *gestural sonority*, un punto di riferimento resta il lavoro di Rolf Inge Godøy e Marc Leman, che ha aperto un dialogo interdisciplinare tra scienze cognitive, semiotica e prassi musicale³⁵.

La musica contemporanea risulta essere la categoria estetica che – rispetto al passato – ha più fatto proprio il “paradigma del corpo”: dal compositore che scrive tenendo conto della teatralità fino all'interprete che incorpora nelle sue scelte esecutive aspetti visuali. La valorizzazione del gesto ha indubbiamente coinvolto anche la voce, intesa non più solo come emissione sonora, bensì quale elemento insito nella corporeità. Nel secondo Novecento diversi compositori hanno quindi esplorato i limiti estremi della vocalità, trasformando la voce in gesto sonoro teatrale.

Risulta emblematica, in tal senso, *Sequenza III* (1965, per voce sola) di Luciano Berio, definita dal compositore italiano come «un saggio di drammaturgia musicale la cui storia, in un certo senso, è il rapporto fra l'interprete e la sua stessa voce» e nella quale «l'enfasi è posta sul simbolismo sonoro di gesti vocali e talvolta visivi, sulle *ombre di significato* che li accompagnano, sulle associazioni e sui conflitti che essi suggeriscono»³⁶. In *Sequenza III* – composta per Cathy Berberian – la cantante esegue una partitura che include non solo fonemi, parole frammentate e vocalizzi estremi, ma anche gesti

31. Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press, Berkeley 1993, p. XXII.

32. Cfr. Eric Clarke, *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press, Oxford 2005, pp. 17-47. Nel capitolo I, dal titolo *Perception, Ecology, and Music*, l'autore mostra come percezione e azione siano profondamente legate, declinando in ambito musicale il concetto di *affordance*.

33. Cfr. Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, cit., pp. 288-307. In particolare, si veda il capitolo IX, dal titolo *The Signifying Body*.

34. Cfr. Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge, London-New York 2011.

35. Cfr. Rolf Inge Godøy – Marc Leman, *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, New York 2010.

36. Luciano Berio, *Sequenza III (nota dell'autore)*, online: <https://www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/sequenza-iii-nota-dellautore/> (u.v. 23/4/2025).

fisici ed espressioni facciali – risate, sussurri, colpi di tosse simulati, gestualità delle mani e del volto. Berio descrisse questo brano come uno studio sul gesto vocale e sulle possibilità extra-musicali della voce, rendendo la dimensione teatrale implicita nell'astratta drammaturgia musicale. In *Sequenza III*, la distinzione tra tecnica vocale e linguaggio corporeo si annulla: il risultato è una sorta di teatro interiore in cui il corpo della cantante – il respiro affannoso, il riso, il grido, il silenzio carico di tensione – diventa il palcoscenico di un evento musicale unico. Tale esempio avvalorava ancor più l'idea che il corpo del musicista sia esso stesso tanto uno strumento quanto un simbolo: un corpo sonoro – che produce suoni – e un corpo significativo – che trasmette messaggi visivi, emozionali e simbolici, in linea con la prospettiva di Susan Leigh Foster. Applicata alla musica contemporanea, tale nozione permette di leggere l'atto performativo come un processo stratificato, in cui il gesto, la voce e il suono interagiscono per generare significati plurimi che eccedono la dimensione puramente sonora.

Il peculiare scenario del tardo Novecento ha visto un'intersezione crescente tra astratto e corporeo: non è un caso che artisti quali Kagel o Bussotti, e ancor di più figure di confine come Laurie Anderson o Meredith Monk, non siano facilmente ascrivibili a un solo genere, proprio perché hanno saputo collocare il corpo al centro di un linguaggio musicale ibrido e transdisciplinare. Si è assistito infatti all'ibridazione di diversi linguaggi artistici, tale che ad oggi non è possibile sancire quanto opere quali *CorpoReL* appartengano al genere "musica" piuttosto che al genere "danza".

Un ultimo aspetto degno di nota riguarda le più recenti declinazioni dell'uso del corpo in ambito musicale in riferimento alle possibilità create dal digitale. Difatti, nel panorama contemporaneo il ruolo delle nuove tecnologie all'interno delle pratiche artistiche è divenuto sempre più rilevante, trasformando radicalmente le modalità di creazione e fruizione dell'arte. L'introduzione di strumenti digitali interattivi e adattivi – basati su tecniche di *machine learning* – supera i limiti dell'elettronica tradizionale, non più vincolata a parametri predefiniti, ma capace di modellarsi dinamicamente in base ai gesti del performer. In questo contesto si inseriscono diversi sistemi di Intelligenza Artificiale, i quali permettono di osservare, interpretare e reagire ai movimenti e ai gesti del musicista, generando nuove modalità di interazione tra corpo, suono e ambiente. L'integrazione di sistemi computazionali avanzati e di algoritmi di *machine learning* nelle arti performative sta aprendo scenari inediti, in cui il gesto umano dialoga con entità non-umane capaci di apprendere e generare risposte in tempo reale. Su questi temi si è sviluppata negli ultimi anni una letteratura ampia, che ha analizzato tanto gli aspetti teorici quanto le applicazioni artistiche: si pensi ai contributi di Eduardo Reck Miranda³⁷, che inquadra l'IA come nuovo ecosistema creativo, o alle riflessioni di Simon Emmerson³⁸, volte a ridefinire la dialettica fra corpo e tecnologia. Dal punto di vista artistico,

37. Eduardo Reck Miranda (edited by), *Handbook of Artificial Intelligence for Music: Foundations, Advanced Approaches, and Developments for Creativity*, Springer, Cham 2021.

38. Simon Emmerson, *Living Electronic Music*, Ashgate, Aldershot 2007.

progetti come gli *hyperinstruments* di Tod Machover, le installazioni interattive di Alexander Schubert o le sperimentazioni performative di Laurie Anderson e Meredith Monk mostrano come la tecnologia digitale consenta di ampliare lo spazio dell'invenzione.

Un ulteriore campo di sviluppo riguarda gli strumenti musicali aumentati e le interfacce gestuali intelligenti. Già dagli anni Duemila sono stati creati sistemi in cui i movimenti del performer vengono captati da sensori e interpretati da computer per generare o modificare suoni. La novità dell'ultimo decennio è rappresentata dalle nuove tecniche di *machine learning*, tramite le quali i sistemi possono adattarsi e "apprendere" dallo stile del performer, instaurando una sorta di interazione creativa. Ricercatori come Rebecca Fiebrink hanno sviluppato programmi – quali, ad esempio, Wekinator – che permettono a un musicista di "insegnare" a un algoritmo come reagire a certi gesti: il risultato è rappresentato da performance in cui il computer improvvisa in sincronia con i gesti umani, quasi come un co-improvvisatore invisibile³⁹.

Altri casi emblematici sono descritti da Jason B. Smith, il quale ha esaminato diversi sistemi interattivi con IA capaci di analizzare in tempo reale i movimenti di un performer per generare variazioni sonore corrispondenti. Ne sono esempio il sistema Captune – che utilizza modelli di apprendimento automatico di diversa profondità per automatizzare le modifiche dei parametri musicali per l'audio in loop – il sistema PoseFX – che comunica le sue decisioni all'utente attraverso visualizzazioni e risultati musicali – e il sistema GestAlt – che utilizza l'apprendimento automatico online e l'apprendimento per rinforzo per adattarsi ai modelli di movimento della mano dell'utente e consente a quest'ultimo di comunicare al sistema i propri obiettivi musicali⁴⁰.

In tali esperimenti, il gesto umano diventa linguaggio condiviso con la macchina: l'IA non è più mero esecutore automatico, ma un partner che risponde al corpo del musicista. Difatti, come sottolinea Smith, i partecipanti alle sperimentazioni riferiscono di sviluppare un senso di «fiducia»⁴¹ reciproca con l'agente artificiale, come se quest'ultimo avesse una sua corporeità virtuale con cui coordinarsi. Siamo di fronte a un'estensione del concetto di corporeità: la macchina imita e apprende i gesti, "incorporando" in qualche modo frammenti dell'esperienza somatica umana.

Un altro esempio rilevante è rappresentato dall'uso dell'IA per generare coreografie musicali visive. Nei *live electronics* odierni possono infatti essere impiegati sensori di movimento sul performer – come accelerometri, telecamere di *motion-capture* o i cosiddetti *data-gloves* – i quali inviano dati a sistemi IA che controllano in tempo reale il suono. In performance recenti, interpreti equipaggiati

39. Si veda il sito del software, nel quale vengono descritte le differenti applicazioni di Wekinator, online: <http://www.wekinator.org/> (u.v. 25/10/2025).

40. Cfr. Jason B. Smith, *Human-AI Partnerships in Gesture-Controlled Interactive Music Systems*, Ph.D., Georgia Institute of Technology, 2024.

41. *Ivi*, p. 8.

con sensori di postura hanno visto la propria gestualità influenzare algoritmicamente l'elettronica di accompagnamento; allo stesso modo, danzatori con sensori possono "suonare" lo spazio muovendosi, grazie a IA che associano certi movimenti a processi sonori. Un esempio di questa prassi è rappresentato da *Corpus Nil* (2016) di Marco Donnarumma, definita come una

performance per un corpo umano e una macchina artificialmente intelligente. Un corpo nudo, in parte umano e in parte macchina, giace sul palco. È un ammasso amorfo di pelle, muscoli, hardware e software. Sensori biofisici attaccati agli arti del performer catturano tensioni elettriche e suoni corporei e li trasmettono alla macchina. Grazie a un sofisticato insieme di algoritmi, ogni sfumatura del movimento del corpo scatena un gioco sinestetico di suoni e luci diretto dalla macchina. I segnali biologici del corpo influenzano le scelte della macchina, ma non possono controllare ciò che essa farà. A sua volta, la saturazione uditiva e visiva prodotta dalla macchina influisce sul movimento del corpo, ma allo stesso tempo ne disturba la percezione e le capacità motorie. Nonostante sia intimamente legata al corpo umano, la macchina è autonoma e sceglie da sola come rispondere ai movimenti del performer.⁴²

Si può notare, quindi, come in queste pratiche il gesto performativo acquisti una dimensione di comando creativo inedita: non è più soltanto un elemento simbolico, ma diviene vera e propria interfaccia capace di attivare e modellare processi sonori virtuali. Ciò che fino a pochi decenni fa era percepito come un contorno scenico si trasforma in principio generativo, attraverso cui il corpo stesso diventa mediatore di trasformazioni acustiche e digitali. In questo senso, il gesto non è un semplice prolungamento della volontà musicale, ma si configura come spazio di negoziazione tra umano e non-umano, tra intenzione interpretativa e risposta algoritmica, in un circuito di feedback che ridefinisce la nozione di performance. Alcuni progetti recenti rendono evidente questa trasformazione. Oltre al già menzionato *Corpus Nil*, degno di nota è anche *AI_am* (2017) di Daito Manabe e della compagnia ELEVENPLAY, nel quale si sperimenta l'uso di reti neurali che analizzano e rispondono ai movimenti delle danzatrici, producendo proiezioni visive e pattern sonori in un continuo scambio tra corporeità e artificio. Anche Alexander Schubert, in lavori come *Convergence* (2018), ha integrato sistemi di riconoscimento gestuale basati su IA, costruendo un dialogo fra musicisti, performer e flussi audiovisivi generati algoritmicamente.

È evidente, dunque, come il paradigma del gesto nella contemporaneità abbia assunto una centralità inedita: non accessorio, ma generatore di senso e di forma. Tale centralità, tuttavia, si accompagna a nuove domande di carattere estetico ed etico: chi è l'autore delle creazioni sonore prodotte da un sistema che apprende dai movimenti del performer? Quale ruolo conserva l'esecutore in un contesto in cui la tecnologia reagisce in tempo reale alle sue scelte? E in che misura l'uso di dati corporei – spesso registrati, elaborati e archiviati – pone questioni di privacy e di rappresentazione del corpo stesso? L'ibridazione fra arti e tecnologie mostra così il suo doppio volto: da un lato possibilità

42. Marco Donnarumma, *Corpus Nil*, online: <https://marcodonnarumma.com/works/corpus-nil/> (u.v. 26/4/2025).

creative senza precedenti, dall'altro la necessità di ripensare categorie tradizionali come autorialità, responsabilità e *agency* artistica.

Ciò di cui si è discusso non rappresenta altro che l'inizio di un nuovo percorso – ancora *in fieri* – le cui prospettive di sviluppo si uniscono alle problematiche etiche legate all'impiego di agenti non-umani ai quali vengono demandati compiti “creativi”. Ad ogni modo, l'avvento dell'IA non ha affatto sminuito l'importanza del corpo e del gesto nella performance musicale ma, al contrario, ha contribuito a ridisegnare gli ambiti di applicazione.

Conclusioni

L'analisi del ruolo di corpo e gesto nella musica contemporanea ha evidenziato un progressivo superamento della concezione tradizionale dell'esecutore come semplice “produttore di suoni”. A partire dalle avanguardie del Novecento, il teatro strumentale ha integrato dimensioni visive e gestuali nella composizione musicale, ridefinendo l'esperienza performativa come evento multimediale. Compositori quali Cage, Kagel, Berio, Bussotti, Gubajdulina, Aperghis e Globokar hanno contribuito a questa trasformazione, ponendo il corpo del performer al centro del processo artistico, in qualità di strumento vivo e segno espressivo. Questa evoluzione si innesta in un quadro teorico che riconosce il carattere *embodied* della musica: il significato musicale scaturisce dall'insieme di suono, gesto e presenza fisica, secondo una prospettiva fenomenologica e semiotica portata avanti nei performance studies. Le recenti tecnologie digitali e l'impiego dell'Intelligenza Artificiale hanno ulteriormente amplificato queste dinamiche. Sistemi interattivi e algoritmi di *machine learning* consentono un dialogo in tempo reale tra gesto umano e risposta sonora/visiva della macchina, trasformando l'IA in partner creativo. In tali contesti, il gesto performativo assume la funzione di comando espressivo, estendendo la corporeità del performer verso nuove dimensioni virtuali e interattive. La musica contemporanea ha quindi fatto propria la centralità del corpo e del gesto, ridefinendo l'atto performativo come fenomeno intermediale e intercorporeo e ibridando diversi linguaggi artistici, con la progressiva dissoluzione dei confini tra musica, teatro e danza.