

I gruppi di improvvisazione di Domenico Guaccero (1971 – 1981)

di G. Guaccero - Intervento per il convegno “Un iter inverso con Domenico Guaccero” (Accademia di Belle Arti de L’Aquila, 5-11-2004) materiale tratto da *L’improvvisazione nelle avanguardie musicali – Roma, 1965-1978* tesi di laurea in Storia della Musica – relatore Pierluigi Petrobelli. Università degli studi di Roma “La Sapienza”

Prima della composizione delle opere denominate “Improvvisazione” (per viola del ‘60, per clavicembalo del ‘62) Domenico Guaccero in collaborazione con Egisto Macchi realizzò tra ‘59 e ‘60 la composizione *Schemi*, in cui vengono inserite nel pezzo “sezioni variabili da improvvisarsi interamente”. Il passo successivo fu quello di inserire nell’organico di determinate partiture dei veri e propri gruppi di improvvisazione, come in *Variazioni 3* del 1968 per organico variabile (dove nel 1970 accanto agli archi dei Solisti Veneti e al fagotto di Sergio Penazzi sono presenti Walter Branchi, Guido Guiducci, Michiko Hirayama, Egisto Macchi e lo stesso Guaccero che improvvisavano con suoni corporei amplificati) o come in *Rot* con la presenza di Alvin Curran, Walter Branchi e Michiko Hirayama.

Nel 1968 era quindi considerato oramai possibile che gli stessi compositori partecipassero come improvvisatori alla realizzazione delle proprie opere, anche in virtù delle novità che erano emerse a Roma negli anni appena precedenti: tra 1965 e 1966 erano nate tre tra le esperienze fondanti della musica improvvisata europea: il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (GINC), fondato per iniziativa di Franco Evangelisti e a cui Guaccero mai prese parte, Musica Elettronica Viva (MEV), nato per iniziativa di Fredric Rzewski, Alvin Curran e altri musicisti americani residenti a Roma, il Gruppo Romano Free Jazz (GRFJ) di Mario Schiano.

Con ognuna di queste realtà Guaccero ebbe rapporti, e addirittura dai curricula da lui redatti successivamente sembrerebbe che nel 1967 abbia preso parte a qualche evento organizzato da MEV. E comunque proprio insieme ad alcuni musicisti provenienti da MEV Guaccero fonderà nel 1971 Musica Ex Machina, il suo primo gruppo di improvvisazione. Tra 1973 e 1978 ci sarà invece la collaborazione con Mario Schiano e con il gruppo Laboratorio Musicale, mentre dal 1978 fino alla cessazione della sua attività si dedicherà al gruppo Intermedia.

Elettronica, jazz, teatro: sono questi gli ambiti in cui Guaccero opererà in relazione alla pratica diretta dell’improvvisazione. E come parole chiave per capire queste esperienze potremmo utilizzare alcuni termini quali *sperimentazione, gesto, gioco, esercizio*. Cominciamo da MEM.

Musica Ex Machina e l’approccio alla musica elettronica

La storia di Musica Ex Machina (MEM), inizia alla fine nel 1971 con il concerto del 20 dicembre tenutosi al Beat 72 nell’ambito della rassegna organizzata dal Gruppo Rinnovamento Musicale MUSICA-IMPROVVISAZIONE (una sorta di summit tra tutte le principali esperienze dell’improvvisazione romana: GINC, MEV, NFS, Schiano, ecc.). Il nome del gruppo era allora “I Synthesizers” e in quella occasione il gruppo era costituito da Domenico Guaccero, Alvin Curran e Allan Bryant (questi ultimi già componenti di MEV). Sotto questo nome il trio si esibisce a Padova nell’aprile del 1972 con, al posto di Bryant, il compositore Luca Lombardi. Sempre nel 1972 nasce a Roma il Centro Musica Sperimentale (CMS), che fu per tutti gli anni settanta la principale “etichetta” con cui Guaccero promosse i suoi progetti legati in particolare all’improvvisazione, al teatro e alla ricerca elettronica.¹ Dal ’73 al ’76 sotto il nome Musica Ex Machina il gruppo fece in Italia diversi concerti in alcuni dei quali presero parte anche - in forma più stabile - Giuseppe

¹ Del CMS fecero parte, oltre a Guaccero, Alvin Curran, Luca Lombardi, Sergio Rendine, Giuseppe Mazzuca, Antonio Scarlato. Il centro svolse nei primi anni prevalentemente attività didattico-sperimentale, specie nel campo della musica elettronica e dell’improvvisazione (da ricordare il seminario di studio del 1972 “Ricerche sul Synthesizer”, svoltosi presso l’ I.I.L.A., e la successiva attività svolta presso lo Studio 29a). Dal 1978 fu svolta anche attività didattico-divulgativa su musica elettronica, improvvisazione e teatro musicale da camera, anche attraverso numerosi incontri e seminari. Il CMS, oltre al gruppo Musica Ex Machina, ha dato vita anche al gruppo di teatro musicale da camera “Intermedia”.

Mazucca e Sergio Rendine e più sporadicamente il giovane compositore e flautista Francesco Baldi, all'epoca tutti allievi di Guaccero.

Musica Ex Machina, - definito "insieme di musica elettronica" - era allora l'unico gruppo d'improvvisazione italiano (e forse europeo) che si sia servito unicamente di apparecchiature elettroniche, in particolare sintetizzatori (veniva usato generalmente l'EMS, nel suo classico modello a "valigetta"). Si trattava allora di una delimitazione radicale del campo fonico, con l'estromissione di ogni fonte sonora meccanica, anche se amplificata. Spesso nei loro concerti venivano alternati momenti di improvvisazioni ad esecuzioni di composizioni vere e proprie. Come a Perugia nel 1973 in cui venne eseguito *Luz* per mezzi elettronici. Ecco cosa scrive Guaccero nel programma di sala del concerto:

Abbiamo cominciato a suonare insieme alla fine del 1971. Ciascuno proveniva da una sua "esperienza elettronica" e improvvisativa (Studio R7, Musica Elettronica Viva, Compagnia del Teatro Musicale di Roma, Gruppo Rinnovamento Musicale etc.), attuata in contesti diversi - attività di ricerca, musica di consumo, concerto, teatro - e con diverse "macchine", da quelle meccanico-naturali a quelle elettroniche, da studio o da esecuzione diretta.

La nostra *musica ex machina* intende servirsi specificamente di mezzi elettronici in esecuzione dal vivo ed è in maggior parte prodotta da quella sorta di studio elettronico in miniatura che è il sintetizzatore. Questo, a differenza di altri complessi che adoperano fonti di suono miste, costituisce la più evidente delle sue specificità.

Ma la nostra attenzione si rivolge più problematicamente alla sperimentazione di varie e nuove forme di rapporti col pubblico - un nuovo pubblico - , il che comporta di ricercare occasioni e luoghi oltre il consueto tipo del "concerto", con i suoi rapporti estetici e sociologici.

Da qui deriva anche il modo di proporre agli ascoltatori il nostro lavoro, che generalmente consta di una parte improvvisata e di una con opere da interpretare (...).²

L'approccio di Guaccero all'elettronica rispetto all'esperienza di MEM è per cui legato fondamentalmente a tre elementi:

1) Una sperimentazione sonora radicale che delimitata lo spazio acustico ai soli strumenti elettronici.

2) Il legare la produzione del suono elettronico a un "gesto" improvvisativo.

3) Creare attraverso questo "gesto" e attraverso una nuova dimensione "manuale" in rapporto allo strumento-macchina elettronico, nuove forme di interrelazione con il pubblico.

Emerge da questi aspetti la peculiarità dell'approccio all'elettronica di Guaccero, distante sia da una idea di composizione elettronica pura slegata dall'apporto di una figura esecutiva, sia dall'elettronica "impura" di MEV in cui il suono acustico si "contamina" con quello elettronico. Si potrebbe dire che Guaccero riesca a fondere un'idea di ricerca rigorosa riguardante il suono prodotto dalla macchina con una pratica legata ad un gesto umano agente di una pratica esecutiva di improvvisazione. Ne consegue, nell'approccio all'elettronica, una particolare rilevanza data all'aspetto della fruizione:

Dalla radice del suono, come fatto fisico, si può passare alla radice della percezione e della realizzazione sonora. I limiti della microvariazione delle altezze o dei timbri o della dinamica sono sempre da commisurare con le facoltà percettive. Ma, attenzione, le indagini sulla percezione non possono prescindere dalle resistenze della "norma" (Mukarovsky), né possono disporsi in un astratto ed astorico quadro di presunte attitudini immutabili dell'uomo.³

Ma le facoltà percettive per Guaccero, sono in un rapporto di stretta relazione con il gesto e con lo sviluppo di una nuova "manualità" dell'esecutore, aspetto questo legato anche a quel

² DOMENICO GUACCERO, programma di sala del concerto di Musica Ex Machina, Associazione Amici della Musica - Perugia, 18 novembre 1973.

³ DOMENICO GUACCERO, *Prefazione*, in WALTER BRANCHI, *Tecnologia della musica elettronica*, Lerici, Cosenza, 1977, p.6.

processo di “democratizzazione” che si andava configurando in quegli anni in relazione alla diffusione sempre più “di massa” delle “macchine elettroniche”, che oramai potevano anche prescindere dagli studi e dai grandi centri di ricerca. Ha piena coscienza di ciò il compositore quando nel 1980 definisce il concetto di “elettronica antiistituzionale”:

L'impulso dato a una tecnologia elettronica in qualche modo “privata” condusse sempre più a due conseguenze: ad una diffusione – a una sorta di “democratizzazione” – delle sperimentazioni elettroniche e a una loro utilizzazione più direttamente concertistica. Ciò condusse successivamente all'uso di apparecchiature elettroniche dal vivo, cosa che in questi ultimi anni sta accedendo anche con l'elettronica digitale, sino a qualche anno fa costretta ad usare esclusivamente i grandi calcolatori. Si può parlare, a questo punto, di un processo di “elettronica di base” (o di massa) a fronte di una “elettronica di vertice” o in alcuni casi di una elettronica antiistituzionale”.⁴

E' quindi forse possibile dire che l'azione di Guaccero non escluda a priori una di queste diverse idee di elettronica, ma anzi in qualche modo le fa coesistere, e né si può dire che sia in contraddizione con la ricerca che il compositore conduceva in quegli anni in un nell'ambito di una scrittura che tendeva sempre più verso il teatro. Coglie bene alcuni di questi aspetti Francesco Cavalla, quando recensisce il concerto tenuto da MEM al Leviano di Padova nel '72, soffermandosi in particolare sul ruolo di Guaccero:

Ritto dietro la sua macchina il compositore sembrava aver rinunciato al “gesto”, momento tipico della sua musica precedente. In realtà, l'elemento “teatrale” era tutto trasferito nelle violente contrapposizioni dei suoni elettronici, tra fasce concitate e urtanti, e zone pacate e gradevoli. Un dialogo tutto umano, fra stati d'animo immediatamente rappresentati (...). L'amore al suono, a un suono più “trovato” che inventato, per Guaccero diviene irresistibile tendenza all'onomatopeia, alla ripetizione dei rumori della vita: il battito cardiaco, il respiro, il grido d'angoscia o di rabbia, il sospiro della tristezza.⁵

Questa purtroppo è una delle poche testimonianze riguardante MEM. Né allo stato attuale negli archivi dei compositori sembrano essere state rinvenute registrazioni dei concerti del gruppo. Ma qualcosa di simile (a detta dei testimoni dell'epoca) sembrano essere le tracce live del Cd De Dé, relative al concerto che Guaccero, Schiano e Sbordoni tennero il 10 settembre del 1977 al Festival dell'Unità di Modena, in cui Guaccero operava con il suo synthi EMS. Entriamo così nell'ambito della seconda importante esperienza di Guaccero nell'ambito dell'improvvisazione, che è quella portata avanti insieme a Mario Schiano (ascolto).

L'incontro tra Domenico Guaccero e Mario Schiano

All'epoca quello tra Schiano e Guaccero rappresenta il “vero” incontro tra diversi: da un lato il compositore di area colta, professore di conservatorio, schierato - se pure in modo “eretico” – nell'ambito dell'avanguardia post-darmstadtiana, e dall'altro il musicista “extracolto”, improvvisatore, che affonda le proprie radici nella musica popolare e perfino nella musica da “night”, eretico anch'egli nello stesso ambiente jazzistico ufficiale rispetto al quale mai si era integrato fino in fondo. Per tutti e due quest'incontro rappresentava un azzardo, una sfida rischiosissima, su un terreno non facile per nessuno. Eppure proprio quella matrice eretica (priva di dogmatismi) rappresentò un terreno comune, sul quale due temperamenti in fondo abbastanza simili, per il gusto dell'ironia e del gesto teatrale – che potrebbe rimandare a un ideale comune substrato culturale campano/pugliese – riuscirono ad incontrarsi. Come fu possibile? E perché è stato possibile? Non era evidentemente qualcosa di scontato. Come sottolinea Schiano, Guaccero fu l'unico musicista di ambito colto che si avvicinò all' “altra” area «con interesse e curiosità

⁴ GUACCERO, *Dalla parte...*, 1980, pp.15-16. Questa idea di elettronica antiistituzionale di cui MEV e MEM sono degli esempi storici, ha avuto negli anni a seguire sviluppi significativi per la costituzione di diversi gruppi di improvvisazione, anche in una realtà come quella romana.

⁵ FRANCESCO CAVALLA, *La «non musica» del Trio Synthesizer*, «Il Gazzettino», 27 -4 -1972, p. 8.

autentici».⁶ D'altro canto emerge con forza qui il tema del contesto culturale, politico e sociale: in un momento storico in cui le avanguardie musicali colte cominciano un po' tutte a battere la ritirata, Guaccero è tra i pochi di quell'ambito a comprendere che alcuni fermenti vitali provengono da un'altra direzione. È quello il momento in cui l' "utopia" di un confronto e di un superamento degli steccati tra generi musicali preconfezionati sembra potersi realizzare su un terreno non di una "musica mercantile" ma attraverso una sfida eticamente "alta". L'avvicinamento di Guaccero al jazz sembrerebbe apparire come l'estremo tentativo di un intellettuale marxista che intravede attraverso il contatto con "l'altro" la possibilità di avvicinarsi al "popolo" senza cedere alle sirene della musica mercantile,⁷ cercando di superare quello iato così pressante in Italia, che appariva già ben evidente a Gramsci, tra "intellettuali" e "nazione". Tutto ciò fu probabilmente possibile perché in Italia tra '74 e '77 sembrava davvero che qualcosa stesse mutando.

Sul piano politico il 1975 sembra un punto di arrivo di un percorso in cui le sinistre, pur nella diversità, sembra che possano svolgere un ruolo nel rinnovamento del paese attraverso un'azione coesa. Successivamente tra '75 e '77 si assiste a una accentuazione di quella progressiva divaricazione tra P.C.I. e movimento, su uno sfondo in cui si innestano scontri sociali e grandi utopie, nell'ambito di una situazione comunque contraddittoria amplificata dal grande successo elettorale del Partito Comunista del '76 che tra speranze e frustrazioni non porta però a sbocchi politici immediati. Queste contraddizioni si riflettono nel rapporto tra la sinistra e i musicisti. Dall'inizio degli anni settanta il P.C.I. comprende sempre più che il bisogno di musica va in qualche modo organizzato. La rete delle feste dell'Unità diviene mano a mano un circuito enorme, anche se parallelamente si sviluppa anche un circuito alternativo legato al movimento. E la politica culturale del P.C.I. sembra ad un certo punto porsi il problema del rapporto tra musica colta e musica popolare, visto come un possibile approdo di un percorso legato anche alla ricerca e alla didattica. Così ad esempio al Festival Nazionale de L'Unità tenutosi a Modena tra il 3 e il 18 settembre del 1977, oltre ai concerti pop di Lucio Dalla, Antonello Venditti, Gino Paoli, alla musica classica di Bruno Canino, Severino Gazzelloni e di diversi gruppi provenienti dall'est europeo, ai gruppi cileni Inti Illimani e Quilapayun a Giovanna Marini e il Nuovo Canzoniere Italiano, al rock degli Stormy Six e degli Area e al jazz di Sam Rivers troviamo il 10 settembre la presenza del Laboratorio Musicale in una formazione in trio con Guaccero, Schiano e Sbordoni (vedi registrazione ascoltata).

In un'intervista a Guaccero realizzata appena dopo il concerto, il compositore si sofferma sulla necessità di confrontarsi con un nuovo pubblico senza porre steccati tra generi, ponendosi appunto l'unico limite della "musica mercantile": «quello che noi rifiutiamo – afferma Guaccero – è la musica ridotta a merce».⁸ L'attività del gruppo sarà quindi svolta principalmente nel circuito della sinistra e delle feste de l'Unità. E un momento culminante in questo senso sarà il concerto denominato "Musica Popolare Urbana"⁹ tenutosi al Teatro Comunale di Firenze (a cui partecipano oltre al Laboratorio Musicale, il trio di Giancarlo Schiaffini, Michele Iannaccone e Eugenio Colombo, Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli, Fredric Rzewski).

⁶ PIERPAOLO FAGGIANO, *Un cielo di stelle. Parole e musica di Mario Schiano*, Manifestolibri, Roma, 2003, p. 50. In questo testo Schiano racconta anche del suo incontro "mancato" con Franco Evangelisti, che non sembrò interessato a un incontro musicale con il sassofonista napoletano e con l'area del *free* più in generale.

⁷ Interessante ricordare che proprio in quegli anni il cantautore Antonello Venditti, uno dei giovani della "scuola romana" emersi al Folksudio, attraverso il rapporto con Giuseppe Mazzuca e Sergio Rendine – che allora lavoravano come arrangiatori alla RCA – ebbe un tentativo di approccio con Guaccero, il quale però fece cadere la cosa, probabilmente perché, al di là di un giudizio di merito, il limite da non oltrepassare a priori per il compositore pugliese era appunto quello della musica considerata "mercantile".

⁸ DOMENICO GUACCERO, Intervista al Festival Nazionale dell'Unità, Modena, 10-9-1977.

⁹ Leggiamo nel programma di sala: «La manifestazione di questa sera vuole stimolare soprattutto, con il taglio generale, con le contrastanti personalità dei musicisti, una riflessione su questo nuovo assetto del quadro musicale contemporaneo italiano, nelle sue espressioni di ricerca più avanzata, sottolineando, nello spessore e nella qualità dei protagonisti, l'estrema articolazione, le tante valenze ancora aperte del problema di una acquisizione e diffusione più ampia della musica nel nostro paese. Una proposta forse anomala, tutta basata sulle capacità di improvvisazione collettiva dei vari musicisti, ognuno qualificato su certi versanti ed aree musicali specifiche, pure disponibilissimo ad un discorso di creatività comune». (programma di sala di Musica Popolare Urbana, Teatro Comunale di Firenze, 26-10-1977), cit.

Ma sarebbe assolutamente riduttivo cercare di riportare il rapporto tra Schiano e Guaccero esclusivamente a problematiche ideologiche. La radice di quell'incontro è in realtà nei caratteri umani e musicali di queste due personalità, e in parte prescinde dalla politica anche se questa fornì una cornice di riferimento importante. Torna qui un elemento che, come abbiamo visto è connesso all'improvvisazione, che è quello del "gioco", inteso anche come "rischio" e "sfida".

Il primo approccio nato da circostanze casuali, è nel 1973 per la registrazione di due straordinari brani (firmati da Maurizio Giammarco e Mario Schiano) presenti nel terzo disco di Schiano, *On the waiting-list*, pubblicato poi alla fine del 1975: nel primo *Happy nights and golden dreams*, su un ostinato dei fiati e una ritmica swing si staglia il dialogo visionario tra il gruppo di fiati e l'organo hammond di Guaccero che sviluppa una sorta di operazione di disturbo ritmico rispetto alla pulsazione base. L'effetto è di qualcosa di assolutamente anomalo anche rispetto alle precedenti esperienze *free*. Sulla stessa scia è il secondo *Brasil '99*, in cui il suono del piano preparato di Guaccero si intreccia alle percussioni di Michele Iannaccone. Su questa ritmica "zoppicante", i fiati sviluppano un contrappunto frammentato, in cui affiora a tratti il citazionismo di Schiano, che in questo caso fa il verso alla famosa canzone *Tristeza*.

L'episodio sembra finire là. Ma tra la fine del '76 e l'inizio del '77 i due si ritrovano per un progetto più ambizioso: insieme a Bruno Tommaso ed Alessandro Sbordonì cominciano a provare allo Studio 29a di Guaccero in Via Luzzatti. Dopo alcune settimane di incontri i quattro decidono di registrare. Schiano propone la cosa a Giancarlo Cesaroni che all'epoca curava l'etichetta discografica del FolkStudio. Cesaroni accettò. «Così – racconta Schiano – agli inizi di febbraio del '77, ci recammo allo studio "Junior" per una seduta fiume totalmente improvvisata». ¹⁰ Ma in realtà come ricorda Bruno Tommaso, «ci furono degli accordi verbali per degli appuntamenti, su alcuni climi (...) e per ogni brano fu individuato l'asse portante». ¹¹

Nasce così lo storico LP *De Dé* (il titolo sembra essere stato indicato da Alessandro Sbordonì), nelle note di copertina del quale Guaccero parla appunto di musica "fuori schema", di musica "critica" e "divertente", realizzata da musicisti appartenenti ad aree diverse.

Come scrive Francesco Martinelli, in *De Dé* (ristampato su cd dalla SPLASC(H) Records CDH 510.2)

le due facciate hanno personalità diverse. La prima è occupata integralmente dalla lunga suite che dà il titolo al disco (...). I quattro raggiungono in più di una occasione lo stato perfetto in cui la musica sembra fluire da sola, senza distinzione di contributi personali; il jazz, la banda, la canzone, il liscio, vengono sottoposte a citazione e a dissezione, ritornando come memorie a volte care a volte ossessionanti per poi dissolversi, con un movimento che sarebbe piaciuto a Ives, acutamente evocato da Guaccero nelle note di copertina, accanto a Varèse. ¹²

Ognuno, oltre al proprio strumento di base (Guaccero il synthi, Schiano il sax alto, Sbordonì il piano preparato, Tommaso il contrabbasso), si alterna ai più svariati strumenti, in particolare percussioni di vario tipo, flauti, voce. Il risultato è un magma sonoro in cui emerge a tratti il lirismo e l'antropomorfismo del sax di Schiano, che si integra alla perfezione con i contributi degli altri musicisti, inserendo frammenti di citazioni da canti partigiani, da musica da balera e da blues.

Il secondo lato oltre a 3 brani molto "statici" e "materici" vede la presenza di due brani caratterizzati da un'estrema ironia. Uno è *Lissio*, in cui l'elemento del divertimento e del gioco prende quasi il sopravvento. L'altro è *Quell'estate senza te*, ironico e drammatico allo stesso tempo, dove una melodia da night del sax di Schiano, sostenuta dall'armonia di Bruno Tommaso passato all'organo hammond, si intreccia, viene contrastata, scomposta e ricomposta attraverso i suoni del piano preparato di Sbordonì e del synthi di Guaccero (ascolto).

¹⁰ Ivi, p. 60. In realtà sembra che il titolo fu dato da Alessandro Sbordonì.

¹¹ Intervista a Bruno Tommaso, cit.

¹² FRANCESCO MARTINELLI, note di copertina del Cd "DE DÉ", cit. 510.2, 1998.

Lo stesso tipo di procedimento lo troviamo nell'ultima incisione di Guaccero e Schiano per l'occasione in quartetto con Bruno Tommaso e Michele Iannaccone alla batteria. Si tratta di una versione di uno standard molto amato da Schiano, *Loverman* (arrangiato per l'occasione da Zeno Vukelic),¹³ realizzata in occasione di una iniziativa promossa da Guaccero e da Vittorio Bonolis – responsabile del programma Rai “Big Band Concerto Special” – in cui l’Orchestra della Rai, diretta da Roberto Pregadio si confrontava appunto con il quartetto Laboratorio Musicale. Ecco come ne parla il critico Macello Piras:

Si tratta di una pagina di straordinaria bellezza, che insieme al già noto LP “De Dé documenta la breve ma emozionante collaborazione tra Schiano e il compositore Domenico Guaccero (...). Vi è una dialettica irreconciliabile tra la bellezza struggente dell'originale melodia, qui vestita di sontuosi panni orchestrali, e la tensione plumbea, talora sfociante in saettanti stoccate omicide, che Schiano e Guaccero scatenano con i loro interventi laceranti.¹⁴

Dopo il 1978 lo scenario cambia e anche quell'esperienza finisce. Ma non finisce il rapporto tra Guaccero e l'improvvisazione che sarà portata avanti in una forma più riflessiva nell'ambito del gruppo Intermedia.

Intermedia

Nel 1978 Guaccero fonda il gruppo improvvisazione teatrale Intermedia, esperienza ancora non del tutto indagata, che meriterebbe uno studio specifico a parte e di cui pertanto in questa sede accenniamo solamente. Del gruppo fecero parte, oltre allo stesso Guaccero, la cantante Lucia Vinardi, il mimo Claudio Conti e l'attrice Lidia Biondi (sostituita in seguito dalla danzatrice Claudia Venditti), a cui si aggiunse successivamente Mauro Bagella, all'epoca suo allievo. Con essi tra 1978 e il 1981, sempre nell'ambito del CMS, realizzò diversi spettacoli basati su esercizi di improvvisazione strumentale, vocale, parlata, mimico-gestuale. I principi base su cui operava Intermedia sono esposti in un importante testo inedito denominato *Tesi per Intermedia*. Ecco come il compositore espone le prime due tesi:

1.1. Lo "strumentista" suona strumenti, il "cantante" canta, il "danzatore" danza, il mimo "mima", l' "attore" recita: ognuno opera solo in un settore con altri del settore, rifiutandosi di uscire dal settore. E' lo "specialista".

1.2. "INTERMEDIA" opera in ragione opposta allo specialismo. Il teatro extraeuropeo o il teatro antico sono antispecialistici. L'opera lirica, almeno in alcune sue manifestazioni, è tendenzialmente antispecialistica.¹⁵

E aggiunge:

INTERMEDIA propone non solo di far lavorare insieme specialisti di diverse arti (cantante, strumentista, attore, danzatore, mimo, etc.), ma di far lavorare ogni artista in diverse specialità.

Alla base degli spettacoli di Intermedia vi era quindi una lunga pratica di esercizi, legati in parte anche all'improvvisazione, sbocco finale di un percorso artistico e umano in cui la dimensione dell'esercizio psicofisico era fondamento per la acquisizione di una disciplina interiore, mezzo principale di elevazione artistica e spirituale. Non si può non vedere il filo che lega questa esperienza ad alcune composizioni di Guaccero degli anni sessanta, dalla serie degli *Esercizi* (1965)

¹³ Il brano è inserito come bonus track nella ristampa del cd Sud (Splasc(h) CDH 501.2, 1990).

¹⁴ MARCELLO PIRAS, *Alcune considerazioni su una generazione di musicisti jazz in Italia*, note di copertina del Cd “Sud” di Mario Schiano, Splasc(h) CDH 501.2, 1990

¹⁵ DOMENICO GUACCERO, *Tesi per Intermedia*, inedito.

fino a *Rappresentazione et Esercizio* (1968). E difatti uno dei primi spettacoli presentati dal gruppo nel 1978 fu nominato appunto “*Esercizi per Quattro Autori*”.

Il gruppo fu attivo a Roma (ricordiamo gli spettacoli all’I.I.L.A nel 1978 e 1980) e in altre città italiane (Todi, Latina, Ancona, ecc.). E ogni volta si presentavano eventi che andavano dalla struttura più o meno codificata fino a libere improvvisazioni. Ecco cosa scrive Guaccero in un programma di sala:

E’ infine da tener presente il carattere improvvisativo delle esecuzioni, in una gradazione che va da uno schema generico (un canovaccio) ad improvvisazioni totalmente libere: il che significa una tecnica di preparazione diversa da quella consueta, in quanto implica non la lettura di qualcosa composto da altri, ma il continuo stimolo all’invenzione interpersonale.

Solo di una di queste strutture “*Canvas I*” rimangono degli appunti, inseriti tra l’altro nel catalogo delle opere redatto dallo stesso Guaccero.

Da una sua testimonianza diretta si sa che uno spettacolo di Intermedia fu ripreso in video, ma al momento non si ha traccia di questo documento. Restano pertanto solamente le testimonianze dei collaboratori che possono aprire degli squarci su una esperienza che forse, anche per sua natura costitutiva, rimase circoscritta e fruibile solamente dalla stretta cerchia degli “adepti” e che ancora deve trovare una sua piena collocazione negli studi guaccерiani.

Anche nelle esperienze improvvisative di Guaccero abbiamo perciò diverse gradazioni di quell’immaginario *continuum* che ritroviamo nelle sue composizioni che va, per usare appunto un lessico guaccерiano, dall’ *interno* all’ *esterno* dell’esperienza umana: tra “esercizio” e “gioco” si collocano quindi “sperimentazione” e “gesto”, tenendo presente che le relazioni tra questi termini non sono univoche. Così come nell’ “esercizio” e nella “sperimentazione” è sempre presente un elemento ludico, anche il “gioco” a volte può divenire esercizio estenuante, drammatico nella costante scoperta del sé e dell’altro da sé. E su tutto il *gesto*. Inconfondibile. Sia che venga espresso da suoni scritti, sia da suoni improvvisati su un synthi o un pianoforte preparato, sia quando reso manifesto da un corpo. A maggior ragione quando il corpo è quello dello stesso compositore. A mio giudizio è forse questo l’*Iter* a cui fa riferimento lo stesso Guaccero definendo il suo percorso: dal segno grafico al corpo. Come per altri autori del novecento, estremo tentativo di dare una risposta alla crisi della propria funzione e del proprio ruolo sociale.