

[Titolo](#) || Domenico Guaccero, *Rappresentazione et esercizio* (1968) - presentazione  
[Autore](#) || Daniele Vergni  
[Pubblicato](#) || «Sciami» - [nuovoteatromadeinitaly.sciami.com](http://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com), 2016  
[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.  
[Numero pagine](#) || pag 1 di 4  
[Archivio](#) ||  
[Lingua](#) || ITA  
[DOI](#) ||

## Domenico Guaccero. *Rappresentazione et esercizio* (1968)

*Azione sacra per dodici esecutori* di Domenico Guaccero

*Montaggio di testi biblici, del Notker Balbulus (Hymnus Spiritui Sancto) e di S. Juan de la Cruz (Canciones del alma, Noche Oscura)* a cura di Domenico Guaccero

Direzione di Domenico Guaccero

Regia di Antonio Calenda

Consulenza coreografica di Marcel Rayez

Direttore di scena Stefano Tolnay

Luci e costumi di Michiko Nogiri

Con Compagnia del Teatro Musicale di Roma: Erminia Santi (soprano lirico-leggero), Michiko Hirayama (soprano sperimentale), Carol Plantamura (mezzo soprano), Tomaso Frascati (tenore lirico-leggero), Enrico Fioretti Idigoras (tenore), Therman Bailey (baritono), (voci maschili), Antonio Calenda (attore), Marcel Rayez (mimo), Nicola Samale (flauto), Bruno Battisti D'Amario (chitarra), Franco Barbalonga (tastiere)

Prima rappresentazione: Perugia, Chiesa di S. Filippo Neri, 28 settembre 1968

Altre messe in scena:

Direzione e Regia: M° Sergio Rendine, Nuova Consonanza 20° Festival, 1984

Direzione e Regia: M° Bruno De Franceschi, Nuova Consonanza 37° Festival, 2001

## Tra rito e meditazione per un'azione interiore nel Teatro Musicale

di Daniele Vergni

Tra la fine degli anni '50 e l'inizio del decennio successivo viene a formarsi all'interno della Nuova Musica l'idea di un Nuovo Teatro Musicale. Domenico Guaccero è uno dei compositori che più di tutti ha contribuito alla ridefinizione del teatro musicale attraverso l'attività compositiva, la riflessione teorica e l'organizzazione di esperienze come la *Compagnia di Teatro Musicale* di Roma fondata nel 1965 assieme a Egisto Macchi, e l'organizzazione e direzione del gruppo di teatro musicale e d'improvvisazione *Intermedia* nel 1978. L'operato di Guaccero rispetto alla fondazione di un nuovo teatro musicale parte da un ripensamento della tradizione come *trasmissione* e non come continuità col passato, come qualcosa che si ponga all'origine, qualcosa che crei fatti originali archetipici, «eventi di base che noi riconosciamo essere comuni ai vari fatti nuovi della storia»<sup>1</sup>. Rinnovare diventa così ripensare e riconfigurare le forme e il linguaggio delle varie arti costituenti lo spettacolo. Il binomio origine-originale che è al centro della riflessione del compositore si trova particolarmente sviluppato in *Rappresentazione et esercizio*, azione sacra per dodici esecutori del 1968, realizzata dalla Compagnia di Teatro Musicale di Roma ed eseguita all'interno della XXIII Sagra Musicale Umbra a Perugia presso la Chiesa di S. Filippo Neri, sabato 28 settembre 1968. In questa composizione il binomio origine-originale si trova realizzato nel rapporto tra tema e realizzazione: il tema del sacro organizzato attraverso il contrappunto tra i vari elementi che realizzano l'opera-suono strumentale, voci parlate e cantate, luci, azioni. *Rappresentazione et esercizio* viene dopo alcune esperienze fondamentali per la nascita del teatro musicale del compositore: le composizioni gestuali<sup>2</sup> realizzate tra il 1963 e il 1965 dove «i gesti strumentali e le azioni rituali dell'evento concertistico sono elevati a parametro significativo e organizzato dall'autore, assumendo essi la funzione di spia della crisi del linguaggio»<sup>3</sup> e *Scene del potere* prima opera del nuovo teatro musicale di Guaccero realizzato tra il 1964 e il 1968 dove il compositore sperimenta le sue intuizioni teatrali: l'utilizzo di esecutori multipli caratterizzati dalla *despecializzazione*<sup>4</sup>; l'utilizzo di più luoghi destinati all'azione; una visione dello spettatore come componente attiva dello spettacolo; la disarticolazione della linearità del racconto e della frontalità dell'azione; l'autonomia dei vari linguaggi utilizzati nell'opera, l'uso dell'alea controllata e dell'improvvisazione. Tutti elementi che l'autore riformula in *Rappresentazione et esercizio*.

L'opera è suddivisa in due parti, la prima, *Rappresentazione* – suddivisa in sette scene<sup>5</sup>– dove lo spettatore si trova ad assistere a un rito che espone delle vicende legate da un filo logico: dalla nascita del logos a quella dell'uomo, fino alla morte di Cristo. La narrazione, realizzata attraverso l'assemblaggio di testi, dà preminenza all'azione vocale nelle prime due scene:

<sup>1</sup> D. Guaccero, *Sulla tradizione del teatro musicale*, in D. Guaccero (a cura di), A. Mastropietro, *Un iter segnato. Scritti e interviste*, Ricordi-LIM, Milano 2005, p. 174.

<sup>2</sup> *Incontro a tre (variazioni su Ionesco)* del 1963, *Nuovo incontro (a tre)* e *Negativo* del 1964, *Esercizi per voce femminile* ed *Esercizi per attrice o mimo* del 1965.

<sup>3</sup> A. Mastropietro, *Tra improvvisazione e alea: il macro-fenomeno nel teatro musicale delle neo-avanguardie romane*, p. 129, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, Libreria musicale italiana, Lucca 2014, pp.129-148.

<sup>4</sup> Un'espansione del ruolo dell'esecutore attraverso l'interdisciplinarietà e l'interscambio di tecniche tra i vari interpreti, punti fondamentali del progetto laboratoriale del 1978, *Intermedia*, teso all'approfondimento del rapporto tra improvvisazione e teatro musicale.

<sup>5</sup> 01. Il Logos, il verbo come origine della vita; 02. La creazione del mondo; 03. Creazione di uomo e donna; 04. La costruzione del tempio, il lavoro; 05. Le tre tentazioni dell'Unto, il Cristo; 06. Le violenze dei tre poteri: Caifa, Erode, Pilato, sull'Unto; 07. Morte e seppellimento dell'Unto.

[Titolo](#) | Domenico Guaccero, *Rappresentazione et esercizio* (1968) - presentazione

[Autore](#) | Daniele Vergni

[Pubblicato](#) | «Sciami» - [nuovoteatromadeinitaly.sciami.com](http://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com), 2016

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 2 di 4

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

l'esecuzione corale de *Il Logos, il verbo come origine della vita*, e quella vocale de *La creazione del mondo* con i soli, come quello del baritono attraverso la tecnica del crepitio faringeo che recita «Berescit barà Elohim he scêmin». Il direttore svolge un botta e risposta col baritono e con l'attore in lingua italiana. Le uniche azioni fisiche sono verso la fine della scena quando i cantanti sbattono il pugno sullo spartito. Le azioni vere e proprie cominciano nella terza scena *Creazione di uomo e donna*: un vibrato di flauto accompagna il cantato che alterna i soli delle sei voci che utilizzano gestualmente il diapason sbattendolo sulla partitura e portandolo all'orecchio; le voci si riducono a due quando il mimo lentamente si alza da dietro il sepolcro per salirci sopra, è la nascita dell'uomo. L'attore diventa anche musicista utilizzando un flauto dolce, mentre gli strumentisti cominciano la loro parte, chitarra e flauto traverso. Il mimo è a petto nudo e, nel momento della creazione della donna, il soprano arriva da lui, gli dà il vestito e lo abbraccia. Il soprano mima la donna creata, in relazione con l'altro mimo, l'uomo creato. Le luci sono basse e puntate sulle due voci. C'è un contrappunto che passa la parte principale ora alle voci, ora al mimo. Nella quarta scena, *La costruzione del tempio, il lavoro*, le voci sono suddivise in due gruppi e viene introdotta in scena una pedana mobile con dei bastoni nell'abside, intorno alla zona del sepolcro gli esecutori cominciano la costruzione del tempio attraverso oggetti di scena come la carriola, il martello, i chiodi ecc. Strumentisti, cantanti, mimo e attore svolgono azioni ritmiche. È un momento corale con contrappunto tra la musica delle tastiere, le voci e le azioni. Tra i momenti più interessanti di *Rappresentazione* c'è un parallelismo tra la quinta e la sesta scena. Nella quinta scena *Le tre tentazioni dell'unto, il cristòs* e nella sesta *Le violenze dei tre poteri: Caifa, Erode, Pilato, sull'Unto* troviamo un coro formato dalle tre voci femminili. Interessante che Caifa, Erode e Pilato siano realizzati con voci femminili, e come spiega l'autore<sup>6</sup>, questo per due motivi: 1) istituire una relazione fonica tra il diavolo tentatore – che nella quinta scena tenta il Cristo sulle esigenze del corpo con la prima voce, con la seconda richiedendo una dimostrazione di un miracolo e con la terza voce con uno scambio fra potere mondano e spirituale: *tutto ciò io ti darò se prostrato mi adori* – e i personaggi detentori del potere, e 2) realizzare fonicamente il senso dell'inversione dei valori invertendo il sesso musicale delle voci femminili su personaggi maschili. Così Pilato, simbolo della legge, canta con la stessa voce del diavolo che tenta Cristo attraverso la trasmutazione delle pietre in pani; Erode, il Re, canta con la stessa voce che tenta con la richiesta del miracolo; Caifa, il grande sacerdote, canta con la stessa voce del diavolo che chiedeva di essere adorato. Da questo punto di vista *Rappresentazione* è una nuova *Scena del potere*, nella sua declinazione sacra, più misteriosa e nascosta. Nell'ultima scena, *Morte e seppellimento dell'Unto* l'esecuzione è solo vocale e le luci si fanno più fioche e il coro si trasforma in un lamento, fino al buio. Tutto è cominciato dall'oscurità e all'oscurità finisce *Rappresentazione*.

È in questa prima parte che Guaccero sperimenta maggiormente le tecniche vocaliche – tra le quali: parlato, glissando, doppi suoni ispirati, rapida alternanza tappato/normale, oscillazioni micro e non microtonali, vibrato ordinario e ad ampiezza variabile, quarti di tono su fonemi, contrappunto tra mormorii velocissimi con timbri diversi – che devono compiere in particolar modo le sei voci ma, come segnato in partitura, «tutti gli esecutori compiono movimenti e partecipano a esecuzioni vocali»<sup>7</sup>. Questa caratteristica è quella degli *interpreti multipli*, da intendere in due modi: i vari interpreti eseguono più personaggi, come il soprano che nella terza scena mima la nascita della donna, nella quinta interpreta il diavolo tentatore e nella sesta uno dei poteri che fa violenza su Cristo; e soprattutto i vari esecutori oltre alla loro disciplina devono essere aperti ad altre discipline, devono essere performer che ampliano le proprie tecniche attraverso quella che Guaccero chiama *despecializzazione*<sup>8</sup>. In particolare in quest'opera troviamo un direttore dell'azione anche esecutore (che spesso introduce i versi delle scene, dialoga con gli interpreti mentre li dirige ed esplicita in alcune scene da quali testi è preso il brano che si andrà ad eseguire, come il sacerdote che nel rituale introduce la lettura dei salmi e dei vangeli), un interprete anche attore-cantante, e come detto prima, tutti e dodici gli esecutori agiscono sia fisicamente che vocalmente. Sono soprattutto i cantanti quelli che si trovano in una situazione di ampliamento del raggio d'azione: non solo per le tecniche sperimentali da affrontare ma anche e soprattutto perché si trovano ad agire ora come attori – ad esempio nella quarta scena nella costruzione del tempio – ora come mimi – nella terza scena il soprano che mima la creazione della donna – ora come strumentisti – come nella terza scena con un flauto dolce e nella sesta utilizzando la frusta come strumento ritmico. Gli esecutori si trovano a riconfigurare così le loro specificità attraverso un interscambio frutto di un'attività laboratoriale. L'azione rituale di *Rappresentazione* è fatta di movimento, parole e musica, elementi che hanno pari influenza e importanza nell'opera attraverso giochi di contrappunti fra le varie dimensioni degli elementi: dimensioni fisiche come il timbro e l'altezza in contrappunto con le dimensioni spaziali dell'azione, dimensioni sintattiche temporali della composizione musicale in contrappunto con la dimensione sonora della parola e della sua prosodia nel parlato, col movimento delle luci, con i gesti del mimo. Così masse musicali rispondono a superfici di luce, la matericità di alcuni timbri vocali – in particolar modo attraverso la voce del soprano Michiko Hirayama – seguono i movimenti del mimo in una continua variabilità combinatoria.

<sup>6</sup> Nel programma di sala della prima rappresentazione nell'ambito della XXIII Sagra Musicale Umbra a Perugia presso la Chiesa di S. Filippo Neri, sabato 28 settembre 1968, pp. 5-6.

<sup>7</sup> D. Guaccero, *Dalla premessa alla partitura*, in D. Guaccero, *Rappresentazione et esercizio*, Ricordi, Milano 1969.

<sup>8</sup> «Ho sempre inteso superare le specializzazioni degli esecutori: il cantante deve anche saper parlare, agire, suonare, il danzatore che deve poter parlare, suonare etc. è chiaro che tutto ciò implica: un lavoro di esercitazione interdisciplinare e continuo, una nuova idea di teatro (musicale) in cui la musica non sia, come nell'opera, l'unico elemento strutturale», in D. Guaccero, *Un'idea di teatro musicale*, nel programma di sala del Piccolo Festival di Positano, 30 giugno-9 luglio 1972, pp. 19-20, anche in D. Guaccero, (a cura di), Alessandro Mastropietro, *Un iter segnato. Scritti e interviste*, Ricoldi-LIM, Milano 2005, cit., p.478.

Titolo | Domenico Guacero, *Rappresentazione et esercizio* (1968) - presentazione  
Autore | Daniele Vergni  
Pubblicato | «Sciami» - [nuovoteatromadeinitaly.sciami.com](http://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com), 2016  
Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.  
Numero pagine | pag 3 di 4  
Archivio |  
Lingua | ITA  
DOI |

Nella seconda parte, *Esercizio* – suddivisa in quattro scene<sup>9</sup> – lo spettatore *com*-partecipa per induzione a un momento collettivo della comunità: si spengono le luci e i dodici esecutori si raggruppano nell'area del sepolcro, davanti a loro bracieri (nella versione diretta dal M<sup>o</sup> Bruno De Franceschi invece ognuno di loro accende una candela). Cominciano a intonare attraverso entrate sfalsate e procedimenti vocali sperimentali come le forme aperte modulari e l'improvvisazione fonetica e timbrica, a praticare l'*Esercizio* che nelle intenzioni del compositore deve coinvolgere lo spettatore non come azione motoria ma come atto psicologico-antropologico, psicomagico se si vuole. In questa seconda parte il teatro è ridotto a pura dimensione uditiva. Come sottolinea Stefano Lombardi Vallauri «i multiformi gesti vocali di Guacero sono in ogni caso propriamente esercizi di autoascolto e autosuperamento – dove il limite oltrepassato è insieme tecnico-fisiologico e psicologico-antropologico – e di incontro, intimo, con gli altri»<sup>10</sup>. Nell'*Esercizio* non c'è più rappresentazione, la narrazione si blocca e comincia la meditazione collettiva. Questa parte è stata definita dall'autore un «ripiegamento su se stessi»<sup>11</sup>. Una meditazione sul destino dell'uomo che nasce dalle tenebre – la prima scena in assenza di azioni – e torna nelle tenebre – la settima scena che finisce col buio permanente per tutta la seconda parte –, dove gli esecutori agiscono quest'operazione di discesa a una dimensione di oscurità – l'assenza di luci e i versi de la *noche oscura* di S. Juan de la Cruz – che solo attraverso l'atto della meditazione può portare a una nuova luce. Il coinvolgimento degli spettatori quindi non è riferito a un'azione di tipo gestuale ma a uno stato psicologico, a un'*azione interiore*<sup>12</sup>. La musica in questa seconda parte ha una funzione, come dice lo stesso autore, «di supporto tecnico, agente della concentrazione e subordinato all'esercizio spirituale»<sup>13</sup>. Tra officianti e astanti arriva a esserci solo una riduzione di grado, rendendo gli elementi della compagnia e gli spettatori come un'unica comunità. Il passaggio di stato dell'azione da *Rappresentazione* a vero e proprio *Esercizio* spirituale riguarda prima di tutto i dodici protagonisti dell'opera – un passaggio difficile, tanto che il compositore prevede la possibilità dell'abbandono della scena da parte di coloro che non si sentiranno in grado di compiere questo passaggio –, e per induzione intende coinvolgere anche lo spettatore. Guacero esplicitamente sottolinea il suo intento: «servirmi della musica, nell'ambito del teatro, per attuare sperimentazioni psicologiche, con e su gli esecutori e il pubblico»<sup>14</sup>. In questo senso *Rappresentazione et esercizio* ci sembra l'opera più riuscita del teatro musicale del compositore.

Il luogo della messa in scena è una Chiesa e i luoghi deputati all'azione sono tre (l'abside, il sepolcro, il luogo degli strumenti). Dal punto di vista scenico l'apparato visivo è realizzato con luci di diversa intensità, che scompaiono in *Esercizio* per lasciar posto al buio. I costumi utilizzati sono da lavoro e uguali per tutti almeno fino alla fine della terza scena, dove i costumi si differenziano in base al sesso, per poi tornare prima della seconda parte tutti uguali. Tra gli elementi scenici ci sono una pedana mobile con dei bastoni, chiodi, martelli, una carriola e altri utensili da lavoro, utilizzati nella quarta scena di *Rappresentazione*, *La costruzione del tempio*, *il lavoro*, una candela bianca, il sepolcro, una bottiglia, un leggio, uno strumento percussivo, una sedia, il mantello rosso, la veste bianca, una lancia, una frusta, una croce. Il testo è un assemblaggio a cura dello stesso compositore di testi del Vecchio e Nuovo Testamento, del Notker Balbulus (*Hymnus Spiritui Sancto*), di S. Juan de la Cruz (*Canciones del alma*, *Noche Oscura*) e le lingue utilizzate sono l'ebraico, il greco, il latino, l'italiano, lo spagnolo (per i versi di S. Juan de la Cruz) e un dialetto artificiale realizzato dall'autore mescolando nuorese e barese per la traduzione di alcuni passi del Vangelo di Matteo e Luca. L'effetto di queste lingue assieme crea una musicalità inedita e un effetto straniante per lo spettatore, soprattutto il dialetto artificiale che realizza un tono arcaico duro, molto risuonante che collega l'uso delle lingue antiche e moderne nello spettacolo.

Il tema del rito, del sacro e del magico da sempre ha affascinato l'autore, influenzato anche dall'insegnamento artaudiano e dalle introduzioni in quegli anni in Italia, dal 1965, del teatro del Living Theatre e di Jerzy Grotowski. Guacero, infatti, parla della realizzazione di un «teatro povero o asciutto»<sup>15</sup>. *Rappresentazione et esercizio* è quindi prima di tutto un'opera d'insieme, dove gli elementi delle varie arti si integrano e si separano, s'innestano e si alterano sorrette dall'azione, intesa come processo evenemenziale, come totalità che forma l'evento. Così si sviluppano azioni su quella soglia che è il silenzio, tra la pausa e il gesto, mentre gli spettatori che hanno seguito il rito rappresentato si trovano a diventare una comunità che partecipa attivamente alla meditazione finale di *Esercizio*.

La scrittura scenica sperimentata dal teatro negli anni '60 trova un parallelo nella nuova scrittura *aperta* caratteristica della nuova musica. In particolare, nella scrittura di Domenico Guacero il *gesto* è un'operazione aperta, prescritto in partitura e

<sup>9</sup> 01. Meditazione della luce e inno allo Spirito Santo; 02. Discesa alle tenebre: testo di Giona inghiottito dalla balena; 03. Le tenebre nei suoi aspetti negativo e positivo: la beata *noche oscura* di S. Juan de la Cruz; 04. Ritorno della luce: fatica e pazienza sul cammino di perfezione.

<sup>10</sup> S. Lombardi Vallauri, *La musica vocale di Domenico Guacero. Dalla sperimentazione alla compiutezza, dall'antropologia all'uomo*, p. 183, in D. Tortora (a cura di), *Teoria e prassi dell'avanguardia* – Atti del Convegno Internazionale di Studi, Aracne, Roma 2009, pp. 171-198.

<sup>11</sup> D. Guacero, *Dalla premessa alla partitura*, cit.

<sup>12</sup> È Daniela Tortora a parlare di azione interiore, e della «novità assoluta di *Esercizio*, che vuole essere un tentativo per “salire di grado” da un teatro che semplicemente rappresenta e documenta, a un teatro che, nell'andare al di là di se stesso, conquista il superamento dell'artificio, della messinscena, per diventare una vera e propria forma di autocoscienza collettiva», in D. Tortora, *Dalla «noche oscura» di Esercizio alle «altre stelle» del commiato: motivi ricorrenti nel secondo Novecento italiano*, p. 202, in D. Tortora (a cura di), *Teoria e prassi dell'avanguardia* – Atti del Convegno Internazionale di Studi, Aracne, Roma 2009, cit., pp. 199-212.

<sup>13</sup> D. Guacero, *Dalla premessa alla partitura*, cit.

<sup>14</sup> D. Guacero, *Premessa all'esecuzione integrale*, Palermo 1960, in *Collage*, n. 8, dicembre 1968, p. 109.

<sup>15</sup> P. Maurizi, *Intervista sul teatro musicale a Domenico Guacero*, in Ead., *Quattordici interviste sul “nuovo teatro musicale” in Italia*, Morlacchi Editore, Perugia 2004, pp. 61-66.

[Titolo](#) || Domenico Guaccero, *Rappresentazione et esercizio* (1968) - presentazione  
[Autore](#) || Daniele Vergni  
[Pubblicato](#) || «Sciami» - [nuovoteatromadeinitaly.sciami.com](http://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com), 2016  
[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.  
[Numero pagine](#) || pag 4 di 4  
[Archivio](#) ||  
[Lingua](#) || ITA  
[DOI](#) ||

assieme improvvisato<sup>16</sup>. La partitura di *Rappresentazione et esercizio* contempla margini di apertura attraverso l'utilizzo di varie forme d'improvvisazione da parte delle voci, degli strumentisti, ecc., e dell'alea controllata. In questa maniera, come nota Alessandro Mastropietro, «il performer è complice con l'autore musicale»<sup>17</sup>. Da un punto di vista compositivo è il montaggio quello scelto dall'autore, che «comporta in genere un certo grado di oscillazione nella scelta entro repertori delimitati, nella disposizione temporale e nello sviluppo degli eventi scenico-sonori, e tale fluidità può assumere pertanto una diretta valenza drammaturgica»<sup>18</sup>.

Se molto del teatro musicale degli anni '60 parte dall'*happening* – in particolar modo John Cage e Sylvano Bussotti – o da una visione del teatro musicale come «tentativo di rendere dei processi musicali teatralmente veri»<sup>19</sup> – Luciano Berio e Luigi Nono – il teatro musicale di Guaccero, e in particolar modo *Rappresentazione et esercizio*, ha il merito di aver rimesso al centro dell'azione teatrale e musicale il rito come esperienza che contempla un insieme di elementi – parola, musica, gesto, azione – tesi a un superamento dell'atto sia estetico che reale, indirizzando l'opera verso un aspetto relazionale non con lo spettatore-massa ma con la comunità che si viene a creare tra pubblico e compagnia; e aver creato una scena composta *musicalmente* attraverso il contrappunto delle dimensioni delle varie arti senza una predominante musicale, ovvero aver realizzato un teatro musicale dove è la totalità dell'azione che sorregge l'apparato audio-visivo attraverso una modalità di composizione musicale.

---

<sup>16</sup> Un approfondimento sulla questione: G. Guaccero, *Segno gesto suono. Domenico Guaccero e le prassi improvvisative*, pp. 121-128, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, Libreria musicale italiana, Lucca 2014.

<sup>17</sup> A. Mastropietro, *Tra improvvisazione e alea: il macro-fenomeno nel teatro musicale delle neo-avanguardie romane*, cit., p.129.

<sup>18</sup> Ivi, cit., p.136.

<sup>19</sup> L. Berio, *Problemi di teatro musicale*, in L. Berio, (a cura di), I. De Benedictis, *Scritti sulla musica*, Einaudi, Torino 2010, p. 46.