

Appunti per una (auto)biografia dell'animazione musicale

25 Novembre 2011

Relazione tenuta nel corso dell'iniziativa per il decennale del CSMDB

Il Centro Studi Musicali e Sociali Maurizio Di Benedetto (CSMDB) ha posto al centro dell'iniziativa che celebra i suoi dieci anni di vita la discussione sull'opportunità di continuare a usare la locuzione "animazione musicale", e ancora se l'impiego di tale termine per definire una parte rilevante del proprio lavoro, non ne squalifichi il valore e il significato.

E' normale dunque che, nell'attesa di questo evento, mi sia interrogato su quali fossero, nel merito, le risposte da dare a tali domande, centrando soprattutto l'attenzione sulla parola "animazione", dato che "musicale" definisce l'applicazione a un linguaggio specifico di metodi, tecniche e pratiche impiegate anche in situazioni non specificamente musicali. Anche per quest'ultima ragione, mi sono chiesto perché mai un centro studi musicali si ponesse tali interrogativi, dato che le stesse domande, probabilmente, non se le sarebbero poste degli animatori teatrali o socio-culturali.

Quest'ultima considerazione mi ha riportato indietro negli anni, in un percorso autobiografico in cui ho ripercorso la mia storia personale di animatore, iniziata oltre vent'anni fa per puro caso.

Nel maggio del 1973, giovane studente di Medicina e Chirurgia, cercavo un lavoretto estivo per pagarmi i costosi testi universitari, e trovai su un giornale di quartiere un'inserzione in cui si ricercavano dei giovani disposti a lavorare come animatori, nei mesi estivi, nei campi gioco del Comune di Milano. Insomma, era quello che cercavo, anche se di animazione non sapevo quasi nulla. Mi presentai comunque e usai, come argomento per convincere il selezionatore del personale, il fatto che avevo la tessera di arbitro della Federazione Italiana Pallavolo, dunque sarei stato certamente utile nell'organizzazione dei tornei sportivi. Fui assunto e così, praticamente per caso, iniziò una storia professionale che continua ancora oggi anche se, per fortuna, con maggiore consapevolezza. Ma si sa che il caso, l'alea, giocano un ruolo importante nella nostra vita.

L'animazione tra arte ed educazione

In poco tempo, cominciai a chiedermi cosa fosse veramente l'animazione, al di là delle confuse

iniziative che mi trovavo a organizzare e cominciai a cercare conforto nei testi dedicati all'innovazione pedagogica che in quegli anni abbondavano sugli scaffali delle librerie. L'incontro che cambiò la mia vita di animatore fu con un testo di Franco Passatore, "Quaranta e più giochi per vivere la scuola", contenuto in un quaderno curato dal Movimento di Cooperazione Educativa (MCE). In parte, quei giochi proponevano un'applicazione alla pratica educativa di alcune tecniche di formazione dell'attore di Stanislavskij (ma erano presenti anche giochi musicali e con le immagini). In un sol colpo avevo trovato due punti di riferimento importanti, Stanislavskij e lo stesso Passatore e l'animazione assumeva per me, a quel punto, la forma dell'animazione teatrale. Verranno subito dopo altre letture: *Io ero l'albero, tu il cavallo*, e *Animazione dopo*, entrambi pubblicati dalla casa editrice Guaraldi presso la quale uscirà qualche anno dopo un altro testo importante, questa volta musicale: *Insegnare la musica* di Gino Stefani, che porta come sottotitolo "Proposte di animazione e didattica".

In effetti, si diceva in quegli anni, l'animazione nasceva da una duplice crisi, quella del teatro, che cercava nuove forme di comunicazione e di rapporto con il pubblico e quella della scuola, istituzione messa in discussione dalle lotte studentesche ma anche dalla riflessione e dalle sperimentazioni degli insegnanti democratici. Fu quindi normale che molti attori e registi guardassero alla scuola (anche se non esclusivamente) come luogo dove trovare nuove motivazioni e che una parte degli insegnanti guardasse al teatro come ambito privilegiato dove costruire nuove modalità di relazione e di espressione e come terreno di possibili pratiche liberatorie e antiautoritarie.

Ho citato Stanislavskij e Passatore che furono i miei primi incontri, ma sul versante teatrale mi sembra necessario allargare di molto il gruppo di coloro a cui l'animazione guardò per costruire i suoi metodi e le sue tecniche e che conobbi ben presto frequentando la Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano. Anzitutto Jerzy Grotowsky e il suo teatro, in cui spariscono i ruoli tradizionali tra attore e pubblico e il riferimento a un testo scritto, ma certamente anche Antonin Artaud, Il Living Theatre, Augusto Boal. Nel lavoro del Living Theatre il teatro diventa lavoro politico, attacco alla violenza del potere, invito al pubblico a prendere la parola, mentre Boal si inserisce nel contesto delle teorie e pratiche di liberazione dell'oppresso che hanno il principale punto di riferimento nel lavoro del pedagogo Paulo Freire. Infine, la carica pedagogica e politica, ma anche di innovazione linguistica di Erwin Piscator e del suo teatro dei ragazzi.

Questo parlarsi tra mondo dell'educazione e teatro, seppure in un contesto ben diverso, trova riscontro, come abbiamo visto, anche in Italia.

Tra gli insegnanti e gli educatori è soprattutto il MCE che integra l'animazione nei suoi progetti; Franco Passatore, per esempio diventa ben presto ospite fisso dei seminari estivi di Champorcher, dove propone la realizzazione di performance molto partecipate. Questa attenzione del MCE all'animazione non era peraltro casuale, in quanto lo spirito cooperativo e il metodo relazionale che caratterizzano il pensiero di Freinet anticipano molte delle tematiche confluite nell'animazione e in essa vi trovano una nuova collocazione. Mi sembra a questo punto normale risalire con il pensiero anche ad anni precedenti, e in particolare al lavoro di Mario Lodi e di Bruno Ciari, che già nei primi anni sessanta lanciavano proposte forti di rinnovamento della pratica educativa scolastica (Ciari fece parte anche dei CEMEA).

All'inizio degli anni settanta, sarà invece il non dimenticato testo *L'erba voglio* a proporre idee per una pratica non autoritaria nella scuola.

Da un altro punto di vista, non si può dimenticare il lavoro di Loris Malaguzzi e la valorizzazione che egli seppe dare delle attività artistiche ed espressive nell'ambito educativo delle scuole materne di Reggio Emilia.

E' evidente che la maggioranza dei personaggi che ho citato come padri culturali dell'animazione non ha in realtà mai usato questo termine, ma è certo che il modo di concepire, per certuni, il fare artistico e la relazione con il pubblico e per altri, la prassi educativa, hanno costituito le basi del lungo processo che ha portato al costituirsi dell'animazione nel suo essere pratica relazionale, di conoscenza e autoconoscenza, di liberazione espressiva e non da ultimo, politica e sociale, come

approfondiremo in seguito.

Tuttavia, il percorso a ritroso, a ricerca delle radici profonde dell'animazione, può allargarsi ulteriormente se si leggono le interessanti pagine scritte da Claudio Mustacchi nel suo testo *Ogni uomo è un artista*. Oltre a includere nel percorso costitutivo dell'animazione una parte consistente degli artisti e intellettuali che ho citato, Mustacchi guarda anche alla pittura, con particolare riferimento a Marcel Duchamp, alla scultura, pensando a Joseph Beuys, alla poesia surrealista e segnatamente ad André Breton e infine anche alla musica.

Per la musica, Claudio Mustacchi guarda a John Cage e agli happening di Allan Kaprow, che sicuramente possono essere visti come momenti anche di animazione, in quanto, seppure rigorosamente preparati, scardinano completamente il rapporto musicista-attore/pubblico dello spettacolo e del concerto tradizionale, con il pubblico coinvolto e invitato all'azione.

In effetti, il lavoro di tutti gli artisti citati va visto in continuità e connessione tra un'arte e l'altra; basti pensare alle analogie che si possono stabilire tra la ruota di bicicletta di Duchamp e l'uso che delle radio fa Cage in alcuni suoi lavori, o paragonare certi happening musicali alle performance poetiche di Breton e dei surrealisti.

Tornando alla musica e a esperienze più vicine a noi, così come l'animazione teatrale trova nelle crisi e nei movimenti della fine degli anni sessanta la sua gestazione, non si deve dimenticare che anche in campo musicale sorsero esperienze innovative, che tuttavia erano caratterizzate diversamente dalle quelle teatrali.

Nel mondo teatrale si parlava di animazione per definire iniziative che volevano coinvolgere il pubblico sino a portarlo a fare teatro e a diventare protagonista dell'azione. In campo musicale, invece, sorsero iniziative eccellenti, che tuttavia erano volte soprattutto a promuovere la conoscenza della musica tra le classi popolari, ad animare discussioni sull'ascolto, a portare la musica in luoghi inconsueti. Tra queste, va ricordata in particolare l'esperienza di "Musica/Realtà" che, soprattutto a Reggio Emilia e nella sua provincia, ma non solo, propose affollati concerti in fabbriche e circoli popolari oltre che in teatro, in cui il pubblico poteva discutere i brani eseguiti e interloquire con i musicisti e i compositori.

Nell'idea di "dare la parola al pubblico" si muoveva il lavoro di Gino Stefani, riassunto nel già citato *Insegnare la musica*, che ha già la parola "animazione" nel sottotitolo; il testo riferisce soprattutto risultati di esperienze d'ascolto volte a dimostrare l'esistenza di una competenza comune presente nel pubblico e a demistificare l'equivalenza tra competenza e alfabetizzazione.

In altra direzione si muovevano le Scuole Popolari di musica e alcune esperienze di apertura serale dei Conservatori, dove tuttavia l'obiettivo, salvo qualche eccezione, era quello di permettere a giovani e adulti di imparare uno strumento musicale a qualunque età e con costi popolari, più che creare situazioni animative,

In ambito scolastico, negli anni settanta, si cominciò effettivamente a parlare di animazione musicale a fianco di quella teatrale (ma non si dimentichino anche le esperienze di Bruno Munari sulle arti plastiche). Tuttavia, a chi ha vissuto quel periodo non sfugge una differenza piuttosto significativa, dettata anche dal diverso statuto con cui nella scuola erano considerati il teatro e la musica. Il teatro, anche se praticato a scuola, non è mai stato visto come una "materia", a differenza della musica che, in forme diverse, è da anni presente nei programmi scolastici e comunque viene avvertita come una "disciplina" di insegnamento. Se a questo si aggiunge che spesso la richiesta di progetti di "animazione" musicale nelle scuole veniva (e viene) effettuata a causa della scarsa preparazione degli insegnanti interni a praticare l'educazione musicale, si comprende come l'animazione musicale e l'educazione musicale si siano sovente confuse, creando delle situazioni ibride, che hanno provocato non pochi equivoci sull'idea che l'animazione musicale fosse una sorella povera dell'educazione musicale, quando invece è piuttosto altra cosa e altra realtà, che, tra l'altro, ha saputo fecondare e innovare con alcuni suoi metodi e tecniche, l'educazione musicale. Non è un caso, probabilmente, che diversi insegnanti di educazione musicale, come nel mio caso, abbiano iniziato la loro carriera come animatori, portando nell'insegnamento l'imprinting animativo.

Anche attraverso il percorso che ho sommariamente proposto, emerge che nella costituzione delle teorie, metodi e pratiche dell'animazione, al di là dello specifico linguaggio o ambito a cui questo termine viene applicato, sono confluiti contributi diversi, di natura artistica, pedagogica e sociale che ne costituiscono delle solide radici.

L'animazione, non importa a questo punto se teatrale, sociale, musicale, coreutica, è davvero tutt'altro che un semplice momento di intrattenimento di sapore turistico. Tuttavia, è probabile che i dubbi che serpeggiano in ambito musicale sull'opportunità di continuare a usare il termine "animazione", che non si riscontrano negli altri specifici, vengano proprio dalla storia diversa, per esempio tra animazione musicale e teatrale, di cui ho accennato.

La storia della parola "animazione" è lunga e le sue radici sono profonde, non credo che esista un termine che possa sostituirla, almeno io non ne trovo altri.

L'animazione come pratica di opposizione

Un altro importante aspetto che si deve tenere nella giusta considerazione se si vuole cogliere le ragioni della difficoltà a definire con certezza cosa sia l'animazione è che essa nasce, sostanzialmente, come pratica di opposizione e come proposta alternativa al potere istituzionale e affidato ai tecnici che dell'istituzione fanno parte.

Questo dato appare ben chiaro nella scuola, dove l'animazione, sin dagli anni settanta, si caratterizza come proposta antiautoritaria, di liberazione espressiva e di messa in discussione del ruolo dell'insegnante e di tutta l'istituzione.

L'animazione teatrale e in seguito musicale portano una ventata nuova nella scuola e si inquadrano nel tentativo di rinnovamento antiautoritario, che con varie tendenze, da quelle democratiche a quelle più apertamente rivoluzionarie, fa parte del filone delle lotte sviluppatesi dal 1968 in poi. Non credo si possa pensare all'animazione, nella scuola ma anche in tutte le altre istituzioni senza collocarla in tale contesto. L'animazione nasce quindi anche come pratica politica e come denuncia della falsa neutralità delle istituzioni e del ruolo del tecnico. Interroga gli insegnanti, gli attori, i musicisti, gli operatori culturali sul loro ruolo politico nella società e nelle istituzioni, li costringe a riflettere sul rapporto tra professione, ruolo tecnico e impegno sociale e politico.

Mi sembra doveroso, a questo proposito, ricordare il lavoro e il contributo, su tali temi, di Franco Basaglia.

Basaglia non parlò mai di animazione, ma inserì le pratiche artistiche all'interno di una delle situazioni più dure, segreganti e spersonalizzanti: la realtà psichiatrica. Sarebbe già una ragione per ricordarne, in questo contesto, il lavoro, ma Basaglia è vicino a noi anche per come seppe mettere in discussione il potere assoluto del tecnico (medico) e dell'istituzione sulla persona. Non è un caso che Basaglia parlasse di "corpi invasi dall'istituzione".

L'interrogarsi sul significato politico del proprio lavoro e sugli intrecci tra professione e sociale è anche una delle più antiche radici del CSMDB, se si pensa al dibattito su questi temi che si svolse sulle pagine della rivista *Progetto Uomo-Musica* tra il 1992 e il 1996. In tale dibattito furono attivi, tra molti altri, coloro che diedero vita al CSMDB.

Passando invece a un ricordo personale, rammento che nella seconda metà degli anni settanta, sulla mia carta d'identità, come professione, era scritto "animatore culturale". Peraltro non avrei saputo cosa altro scrivere, visto che proprio quello era il mio lavoro.

Tuttavia, in quegli anni (ma mi chiedo se sarebbe diverso oggi) quel termine scritto sul mio documento mi procurò più di una noia. Sembra che i carabinieri e la polizia interpretassero quelle due semplici, normali parole, come "sovversivo" o, peggio "terrorista".

Si trattava evidentemente di una interpretazione poliziesca e malevola, ma è certamente vero che, chi ha fatto quel lavoro, ricorda perfettamente che ogni volta che si discuteva un progetto in una scuola c'era qualche insegnante che mi/ci accusava di voler mettere a soqquadro l'istituto, di sovvertire la disciplina, di interferire con il regolare svolgimento delle lezioni (e forse quest'ultima

cosa era vera quanto giusta, se intesa come rottura della noiosa e demotivante routine disciplinare e trasmissiva).

Se si discuteva di progetti di quartiere o di un centro giovanile, le cose andavano allo stesso modo, soltanto che nella parte dell'accusatore si calava qualche consigliere circoscrizionale della destra (e raramente, ahimè, anche della sinistra).

L'animazione, nelle sue istanze più profonde, veniva avvertita, non senza motivo, come un momento di messa in discussione dei ruoli tradizionali e dell'autoritarismo istituzionale. Inoltre, l'idea che i bambini, i giovani delle periferie, talvolta pensionati e pensionate di origine operaia potessero produrre arte e cultura era percepita come un sovvertimento sociale, una indebita intrusione in un mondo in cui le classi popolari dovrebbero essere solo recettrici passive di cascami massmediatici.

Dunque, al di là della "professione" l'animatore era ed è profondamente coinvolto nella politica e nella visione del sociale, tra scuola, istituzioni e territorio.

Riferendosi al rapporto tra scuola e territorio, tra l'altro, mi sembra importante ricordare che proprio nel lavoro di integrazione tra questi due ambiti l'animazione ha saputo dare un contributo significativo, spesso facendo dialogare persone, esperienze e istituzioni diverse.

Proprio per queste sue origini anche politiche, l'animazione si definisce spesso nel suo farsi; ha delle basi culturali e politiche evidenti, ma si rinnova continuamente e può essere colta nella sua vera sostanza solo in termini processuali, non certo statici e modellizzati.

Esiste poi un altro valore di carattere politico nell'animazione: quello di riaffermare la capacità degli uomini e delle donne a fare arte e provare esperienze estetiche.

Nel capitalismo la possibilità di fare arte è negata alla maggior parte dei cittadini e a volte questa negazione è apertamente teorizzata. L'arte non è per tutti, è riservata a pochi talentuosi educati specificamente attraverso percorsi accademici e professionali.

La produzione artistica è delegata a pochi esperti, ma non basta, esistono anche altri esperti che ci vogliono dire cosa, nell'arte, è bello o brutto, cosa dobbiamo ascoltare o vedere. In un simile contesto, sono pochissime le persone che si sentono in grado di scrivere una poesia, dipingere un quadro, per non parlare di suonare o creare un brano musicale. Basti pensare alle gerarchie stabilite dal mondo accademico tra arte "colta" e "popolare".

Eppure, molte esperienze dimostrano il contrario e probabilmente si dovrebbe anche riflettere sulla quantità di persone che in età adulta, talora matura, iniziano una pratica artistica. Ciò che si deve comprendere profondamente è che fare arte, emozionarsi esteticamente è un'esigenza primaria della persona umana, non è affatto un'attività voluttuaria e accessoria. Inoltre, l'attività artistica è anche attività autocognitiva, permette alla persona di conoscersi, di riflettere sulla sua esperienza, di far crescere la propria identità. Attraverso il pensiero estetico le emozioni possono diventare occasioni di apprendimenti, proprio perché tale pensiero tende alla riunificazione della ragione con la passione e le emozioni.

Infine, l'esperienza artistica è pratica di soggettività che permette di esprimere il proprio punto di vista sul mondo e di proporre una visione personale.

L'animazione, nella sua vera natura e accezione, può contribuire a tali processi di appropriazione artistica e poco importa qualche sciagurato equivoco terminologico da ristorante tipico o da villaggio turistico. Equivoco che peraltro, è stato in parte risolto anche dalla rinuncia della multinazionale dei villaggi vacanza "spensierata": il "Club Med" non parla più di animatori ma di "G.O." (Gentils Organisateurs).

Per queste ragioni l'animazione deve riaffermare pienamente il suo carattere sociale, politico e artistico, rivendicando la necessità di porre l'arte al centro della liberazione degli uomini e delle donne. Altre persone, e più autorevoli di me, hanno già parlato dell'arte come percorso di liberazione (e alcune sono già citate in questo contributo); tuttavia tali contributi ed esperienze fondamentali sembrano oggi sottovalutati se non dimenticati, mentre l'alienazione, il disagio identitario, lo sconforto e il senso di impotenza ad autodeterminare la propria vita sembrano prevalere.

Chi pensa all'arte in termini sociali, chi crede che essa possa costituire un fattore decisivo di presa di coscienza e di liberazione ha oggi una grande responsabilità e noi dobbiamo esserne consapevoli come animatori e formatori di animatori.

Vorrei concludere con una osservazione contestuale che riguarda il modo di lavorare che caratterizza il CSMDB.

Mi sono chiesto più volte perché in molte occasioni, nonostante la stanchezza, l'affollarsi degli impegni, i disagi di viaggi internazionali e talvolta i costi da sostenere, ho sempre cercato di essere comunque presente agli incontri relativi alle attività del CSMDB.

Credo che in tutto questo abbia un rilievo il fatto che il pensiero e la pratica dell'animazione costituiscono un punto di riferimento importante che plasma gran parte della vita associativa del CSMDB. Anche la giornata di studio che ha celebrato il decennale del CSMDB è stata svolta, in gran parte, in forma animativa. Pensiero e pratica che a mio avviso sono importanti per creare quel clima impegnato e cooperativo ma, pensando a Calvino, anche di "leggerezza", che Enrico Strobino ha voluto sottolineare nel frontespizio del suo libro *Musiche in cantiere* definendolo "il piacere che ha sempre accompagnato il nostro lavorare insieme".

Bibliografia

Basaglia F.: *Conferenze brasiliane*, Milano, Cortina, 2000

Ciari B.: *La grande disadattata*, Roma, Editori Riuniti, 1973

De Stefanis S., Passatore F.,.. *Io ero l'albero, tu il cavallo*, Rimini, Guaraldi, 1972

Disoteo M., Piatti M.: *Specchi sonori. Identità e autobiografie musicali*, Milano, FrancoAngeli, 2002

Disoteo M.: *Il suono della vita*, Roma, Meltemi, 2003

Facchinelli E., Muraro Vaiani L., Sartori G.: *L'erba voglio: pratica non autoritaria nella scuola*, Torino, Einaudi, 1973

Lodi M.: *Il paese sbagliato*, Torino, Einaudi, 1970

Marinoni G., Lazzarotto B., Cornara S., Vitali M.: *Farsi sentire*, Milano, FrancoAngeli, 2005

Mustacchi C. (a cura di): *Nel corpo e nello sguardo*, Milano, Unicopli, 2001

Mustacchi C.: *Ogni uomo è un artista*, Roma, Meltemi, 1999

Passatore F.: "Quaranta e più giochi per vivere la scuola" in "La creatività nell'espressione", Quaderni di *Cooperazione educativa*, n. 7, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pag. 41-70

Passatore F.: *Animazione dopo*, Rimini, Guaraldi, 1975

Stefani G.: *Insegnare la musica*, Rimini, Guaraldi, 1977

Strobino E.: *Musiche in cantiere*, Milano, Angeli, 2001

Vitali M.: *Alla ricerca di un suono condiviso*, Milano, FrancoAngeli, 2004

Maurizio Disoteo