



## Maurizio Spaccazocchi PER UNA ANIMAZIONE MUSICALE TEATRALE

Le esperienze musicali possono giocare all'interno di un territorio molto ampio e diversificato: dalle pratiche percettive e somoestesiche tipiche della nostra dimensione *audiens*, alle pratiche espressive gesto-motorie (*movens*), dalle prassi sonoro-musicali dell'homo *loquens*, *cantans* e *sonans* a quelle che coinvolgono sia l'homo *videns* (l'imgo-azione con i suoni, i vari legami fra musica e immagine, sino alla realizzazione di grafie e scritture musicali) che quello *sapiens* (la capacità di attribuire significati e valori culturali, religiosi, estetici, simbolici, ecc., all'intera produzione musicale umana).

Da questa veloce sintesi si può comunque *com-prehendere* la vastità e la ricchezza del territorio delle esperienze musicali umane. In breve, siamo di fronte a un campo d'azione che s'intreccia direttamente, e con tanta facilità, con altre forme espressive umane, come ad esempio la pittura, la poesia, la narrazione, il balletto e la danza (nelle sue varie forme popolari e colte, sino la messa in scena della propria azione corporea).

Ecco quindi che la musica, nella sua più profonda essenza pedagogica, educativa e didattica, può essere intesa come un importante mezzo per far accedere l'uomo all'interno di quelle forme di teatro musicale che, sulla base di tattiche e condotte tipiche dell'animazione, possono offrire consistenti spazi utili per conoscere e conoscersi, per proiettarsi verso gli altri e dunque far crescere l'uomo all'interno di quello proscenio fantastico messo a disposizione tanto dallo spazio sonoro-musicale che teatrale.

Grazie alle musicalità umane (*Audiens*, *Movens*, *Loquens*, *Cantans*, *Sonans*, *Videns*, *Sapiens*) che possono entrare e materializzarsi sullo spazio teatrale, possiamo quindi intravedere e chiarire alcuni dei tanti obiettivi che l'*Animazione musicale teatrale* ha, nei confronti delle persone, il compito di maturare. In altri termini potremmo dire che un reale progetto di Animazione musicale teatrale dovrebbe permettere all'uomo di:

### a) EsternalizzArsi

Ogni attività musicale, nel momento in cui si realizza in un palcoscenico o comunque in uno spazio in cui la persona può *dirsi e darsi agli altri*, impone di fatto un atteggiamento psicologico di tipo esternalizzante. Infatti, a una qualsiasi persona, non basta saper essere musicale o musicista per proiettarsi direttamente in uno spazio scenico-teatrale, ha bisogno di prendere coscienza del fatto che ciò che può recitare (*loquens*), cantare (*cantans*), suonare (*sonans*) o danzare (*movens*) non è solo ed esclusivamente materia ritmica, motoria o fonica, ma soprattutto una manifestazione emotiva, comunicativa ed estetica, che prima di tutto informa, "parla" di chi la sta realizzando, lì in quel luogo, in quel momento. Essere soggetti attivi in uno spazio scenico-teatrale, comporta quindi assumersi una grande responsabilità nei confronti della propria persona: sapere che ciò che si sta facendo è materia direttamente connessa a ciò che si è o si vuol essere. Ecco perché tutti i bravi musicisti e/o tutti i fini dicitori, non possono essere tutti personaggi da palcoscenico: vincere la messa in scena di se stessi, uscire dalla propria mentalità per darsi agli altri, è un po' come decidere

di uscire dalla porta che si apre verso il mondo sapendo di essere di fronte agli altri con la propria nudità fisica, emotiva, mentale.

### **b) IntroiettArsi**

Ecco dunque che nel momento in cui ci si impone di esternalizzarsi, non si può fare a meno di introiettarsi, di entrare in noi stessi, parlarsi dentro per conoscere le nostre vere disponibilità a trovare una nostra collocazione sullo spazio scenico-teatrale. Il passaggio dalle *quinte* verso il *proscenio* non si può fare se appunto il musico-attore non ha ripercorso la sua personale strada che fa da spola fra la coscienza esternalizzante e quella introspettiva, fra il dirsi e il darsi a se stesso e dunque pure agli altri. Un vero e proprio atto d'introiezione non può essere solo frutto di una visione egocentrica, è pure un'introiezione dell'altro, del mondo, delle altrui considera-azioni, memorizza-azioni, senso-azioni, emo-azioni, crea-azioni.

Ecco quindi emergere un importante scopo dell'Animazione musicale teatrale: pro-muovere una corretta e ordinata propria-azione di se stessi e degli altri, del nostro mondo interiore e del mondo a noi esteriore.

### **c) FantasticArsi**

Il palcoscenico e le sue voci, con i suoi rumori e i suoi suoni, con le sue musiche e i suoi corpi danzanti, le sue scene e i suoi colori, possono essere per il musico-attore (e naturalmente per lo spetta-attore) una grande palestra per la promo-azione di esercizi di crea-attività, immagina-azione, fantastica-azione. In sintesi, nell'idea di Animazione, non può non esercitarsi un: vedere l'invisibile nel visto, toccare l'intoccabile nel toccato, udire l'inaudibile nell'udito, muovere l'immovibile nel mosso, cantare l'incantabile nel cantato, suonare l'insuonabile nel suonato, ma pure vedere la realtà nell'irreale, capire il vero dall'assurdo, ecc.

Un grande maestro delle condotte fantastiche nelle pratiche di Animazione didattica è certamente stato Gianni Rodari, come quando diceva, aprendo il racconto *Passatempi nella Jungla*:

*Ecco come io immagino che si divertano le bestie nella Jungla. Non ho visto niente di quello che racconto, naturalmente, ma sono convinto che è così.*<sup>1</sup>

Sì, questa è una chiara indicazione per l'Animazione fantastica, anzi, è addirittura un fantastico esempio di quanto sia grandiosa "sfacciataggine" dell'immaginazione. È infatti una condotta tipica da palcoscenico, dichiarare il non conosciuto per poi farlo fantasticare nelle forme creative più diverse e libere, più irreali possibili. È questa la grande dote fantastica che porta tutti a fare, attori e spetta-attori, voli pindarici, veri e terapeutici atti di disorientamento (*depaysment*) creativo che possono rinnovare l'animo e la mente di ogni persona coinvolta.

Tenendo conto che la musica, in tutte le sue possibili manifestazioni espressive, ha pure la dote di rimanere materia eterea, aperta ad una complessa polisemia, si può comprendere quanto, nelle varie pratiche teatrali, possa essere utile per stimolare ed amplificare le condotte umane della fantastica-azione.

### **d) GiocArsi**

Nel pro-muoversi per esternare la propria voce recitante, il proprio canto, la propria azione gestomotoria, il proprio saper suonare, è inevitabile attivare quella profonda condotta psicologica che comunemente indichiamo con l'atto del *mettersi in gioco*. E tutto ciò, anche se è presente la parola gioco, non appare certamente facile, anche perché il gioco qui si fa duro, dal momento che, quasi sempre, si tratta di vincere una partita con la nostra stessa mentalità, con le nostre credenze, con il nostro corpo, il nostro pudore, le nostre vergogne e ambiguità, con gli altri che ti stanno accanto,

---

<sup>1</sup> Rodari G., *Prime fiabe e filastrocche*, Einaudi, Torino, 1993, p. 7.

con gli occhi attenti e critici degli spettatori che, proprio perché spettatori, si creano aspettative dalle tue pro-messe scenico-musicali.

Sì, è un entrare in partita, entrare nel gioco, capire che non sei più uno dei tanti tifosi spettatori in attesa di uno scuotimento estetico-emotivo, ma sei quel giocatore che si assume il compito di produrre questo scuotimento, di divenire con la tua stessa azione musico-teatrale, s-oggetto estetico creatore di stupore, passione e desiderio. E per giungere a ciò, per assumere questa nuova coscienza e responsabilità estetica, la prima e più importante partita ce la giochiamo con noi stessi, sul *proscenio* della nostra personalità, del nostro stile esistenziale, della nostra cultura, insomma con il nostro sapere essere e voler esserci.

Naturalmente, dopo aver vinto questa grande partita, è anche probabile che dal complesso gioco interiore si possa passare al divertente e intrigante gioco esteriore. Attività, questa, che ci porterà sempre più a giocare non solo con il corpo, ma pure con le idee e dunque entrare nel gioco della libera sperimentazione:

*Nel sottolineare l'importanza del gioco per sviluppare la capacità di formare costrutti logici e di crearsi un'immagine personale del mondo, forse Einstein aveva in mente anche le condizioni perché questo avvenga: il fatto che il bambino, al pari dell'adulto, ha bisogno di ciò che in tedesco si chiama Spielraum. Spielraum, letteralmente spazio, stanza da gioco, non è solo questo; il suo primo significato è spazio libero, libertà d'azione: un ambiente in cui si può spaziare non solo con il corpo, ma anche con la mente; dove si possono fare liberamente esperimenti con le cose e con le idee; dove si può, come usa dire "giocare" con le idee.<sup>2</sup>*

Così, come il bambino gioca con i giocattoli e le idee per com-porsi nella realtà del mondo, così il musico-attore gioca con i suoni, con il corpo e lo spazio: ingredienti che scaturiscono dal ricco e creativo gioco di idee mirate alla realizzazione di momenti di bellezza, di ristoro fisico, di piacere e-motivo musicale, come pure di riflessione sulla vita, sul mondo.

Momenti che potremmo definire di vera e propria Animazione vitale.

#### **e) LimitArsi**

Nel mettersi in scena l'uomo sarà, a poco a poco, costretto a prendere coscienza che non può né fare né essere tutto. La sua stessa azione e condizione artistico-professionale non può essere pensata come atto in grado di soddisfare tutte le "parti", tutte le "posture", tutte le musiche, tutte le voci. Come ogni uomo, così il musico-attore dovrà scontrarsi con la realtà dell'essere e del porsi nello spazio scenico.

Ecco quindi, con l'aiuto dell'Animazione musicale teatrale, giungere più in fretta alla propria scoperta e alla presa di coscienza del proprio limite umano e professionale. È in questo senso che il linguaggio dell'Animazione musicale e teatrale diventa *linguaggio del limite*:

*Il linguaggio del limite affiora nel vasto mondo delle favole dove una **vis comica** come l'ironia, il sarcasmo, la mordacità, il cinismo burlone, ecc., daranno una lezione, lo "scacco matto", il "k. o." definitivo alla seriosità, presunzione, vanagloria e avidità della ragione.<sup>3</sup>*

---

<sup>2</sup> Bettelheim B., *Un genitore quasi perfetto*, ed. Corriere della sera, Milano 2012, p. 272.

<sup>3</sup> Peter R., *Onora il tuo limite*, Cittadella editrice, Assisi 1997, p. 84.

La vera condizione dell'arte e dell'artista, nel palcoscenico dell'Animazione, non può che essere *indigente*, poiché l'arte essenziale non fonda le radici su un inamovibile paradigma e quindi, proprio perché è arte del limite, non può che aggrapparsi alle esili corde del paradosso. In questa modalità paradossale, l'Animazione musicale teatrale, è dunque esperienza *indigente*, che può dar forma a tutta quella categoria di desideri estetici ed estatici che confermano la loro stessa irraggiungibilità. E il musicista-attore che accetta il limite, vive questa indigenza e dunque non può fare altro che comprendersi all'interno di un'etica della rappresentazione che molto ha in comune con il paradosso dell'esistenza stessa. E come ci riafferma ancora Ricardo Peter, possiamo capire che non è il teatro in sé che sia paradossale, è l'uomo che nella sua presenza paradossale in questo mondo, non può fare a meno di rendere paradosso ogni suo desiderio, ogni suo gesto espressivo:

*Quale maggior paradosso del desiderio stesso? Non è paradossale anelare a qualcosa senza mai raggiungere l'oggetto desiderato? Essere posseduti da uno slancio intenso, che si riprende a partire dalle sue stesse "ceneri"? Cosa c'è di più paradossale che essere limitati e al tempo stesso incolmabili? Che saltare nell'infinito da un "trampolino" finito? Che afferrarsi all'immortalità nell'istante stesso in cui si muore? Non è ugualmente un paradosso il nascere per filare dritti verso la morte?*<sup>4</sup>

E forse, è proprio perché siamo il frutto di desideri incolmabili, di slanci intensi, di trampolini finiti, insomma *fatti della stessa sostanza dei sogni*, che sentiamo il bisogno di fare della nostra vita un palcoscenico.

#### **f) EducArsi**

La finalità educativa, o se vogliamo il progetto di *s-edurre*, coltivare, prendersi cura della persona, non è certo una condotta pertinente a tutte le espressioni artistiche e musicali in genere. Esiste un fare musica, un fare teatro, un fare arte che nella sua esternazione nulla ha in comune con lo scopo educativo, con il prendersi cura dell'uomo, anche perché si tratta di una manifestazione che si assume il compito e la responsabilità di dar forma alla sola forma artistica, fine a se stessa e, quindi, molto spesso lontana da intenti educativi nei confronti degli stessi praticanti e/o del pubblico.

Ecco quindi affiorare, la vera finalità dell'Animazione, e cioè, come dimostra la sua stessa radice etimologica, *ànimus*, si tratta di una pratica relazionale che ci invita a pensare all'uomo come ad un'entità da vivificare, incoraggiare, stimolare, curare, insomma offrirgli quel *soffio*, quell'*alito*, quel *vento* espressivo così tanto carico di desiderio vitale.

È anche questa la ragione per la quale, credo, sia giusto continuare a circoscrivere questa pratica musicista-teatrale all'interno del campo dell'Animazione. Termine che più altri ci aiuta a non confondere un generalizzato Teatro-Musica che, nella sua stessa definizione, non comprende quell'*ànimus* che, al contrario e con forte coscienza, vuol mettere al centro del *proscenio* l'essere umano e non una qualsiasi forma d'arte esaltata per la sua sola e specifica essenza materiale.

---

<sup>4</sup> Idem