

Tudo se cria, nada se destrói: manifesto do ator sinfônico

Kátia Milene dos Santos Maffiⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasilⁱⁱ

Resumo - Tudo se cria, nada se destrói: manifesto do ator sinfônico

Tudo se cria, nada se destrói, manifesto do ator sinfônico traz à tona o pensamento holístico do ator italiano Matteo Belli, criador da metodologia *La Voce Incarnata* (A Voz Encarnada). O original escrito entre os anos de 2010 e 2011 descreve a essência do ser ator abordando-a como uma forma de amor, e por esse prisma nos revela o conceito central do texto, o ator sinfônico, cujos princípios éticos e poéticos são lançados para além da estética teatral, se colocam em todos os processos criativos, seja pedagógico ou poético, seja da própria vida cotidiana. Todos esses setores soam em harmonia e esse pensamento-prática se estende para a especificidade da linguagem atoral, sobretudo sobre a complexa faculdade da expressão vocal.

Palavras-chave: Matteo Belli, Ator Sinfônico, Teatro, Voz, Respiração.

Abstract - Everything is create, nothing is destroyed: the symphonic actor's manifesto

Everything is created, nothing is destroyed: the symphonic actor's manifesto brings out the holistic thinking of the Italian actor Matteo Belli, creator of the *La Voce Incarnata* (Embodied Voice) methodology. The original written between the years 2010 and 2011 describes the essence of being an actor approaching it as a form of love, and through this prism reveals the central concept of the text, the symphonic actor, whose ethical and poetic principles are launched beyond of theatrical aesthetics, they are placed in all creative processes, whether pedagogical or poetic, or of everyday life itself. All of these sectors sound in harmony and this thought-practice extends to the specificity of the actor's language, especially over the complex faculty of vocal expression.

Keywords: Matteo Belli, Symphonic Actor, Theater, Voice, Breath.

Apresentação da tradutora

Existe um ditado popular que diz que toda tradução é uma traição. Mas então por que traduzir, qual é sua importância e eficácia? Obviamente existem palavras em uma determinada língua que são praticamente impossíveis de se traduzir, pois com elas se expressa um conceito, ou uma expressão de linguagem que por sua vez não existem ou não são praticadas na realidade de outra determinada língua. Embora as raízes das línguas italiana e portuguesa sejam uma mesma - o latim - suas ramificações são diversas e alguns falsos cognatos podem colocar o leitor inexperiente em algumas armadilhas de interpretação textual. No nosso caso, traduzir um texto que se intitula como manifesto já é uma grande empreitada pelo próprio sentido literal de conseguir traduzi-lo respeitando ao máximo sua sutileza e força de (instig)ação. Outra tarefa complexa contida nessa tradução é tentar revelar, por meio das palavras em português, a experiência vívida que o autor disserta em italiano sobre a práxis envolta no seu conceito de Ator Sinfônico. Ou seria um paradigma Ator Sinfônico, uma utopia Ator Sinfônico? Na realidade, arrisco-me nesse labor de traduzir esse texto, pois pude compreender em minha própria vivência alguns desses princípios abordados no texto. Sou grata ao querido mestre Matteo Belli¹ pela generosidade, por apresentar-me ao seu manifesto em carne e osso, em fluxo sanguíneo e em sons e, por haver me ensinado, com muita sensibilidade, que devemos perder para vencer. “Perder tensão para vencer liberdade”.

E, é com essas suas palavras que deixo para trás a tensão de trair as palavras e abro-me à liberdade de poder traduzi-las para nossa língua para que outros artistas da cena assim como eu possam se aproximar do pensamento e, porque não da prática, de Belli. Julgo importante, para a comunidade acadêmica brasileira de artes cênicas, a leitura desse manifesto assim como defendo, em meus estudos, ações mais relacionais entre as práticas expressivas de artistas da cena, pois a voz, sobretudo no âmbito pedagógico, não está descolada das demais competências como a consciência de si, do espaço, do outro, das

¹ Matteo Belli tem formação em Literatura Moderna, pela Universidade de Bolonha - Itália, na qual defendeu a tese em literatura italiana *'Rime giullaresche e popolari d'Italia'* di Vincenzo De Bartholomaeis, depois de anos de estudos clássicos e musicais, em 1989 começou seu trabalho no teatro, primeiro como mímico, depois, como ator, criando espetáculos como intérprete, autor e diretor, aprofundando cada vez mais a relação entre música e literatura. Entre seus títulos mais significativos estão: *Genti, intendete questo sermone* (monólogos de bufonaria medievais e modernos), *Concerto dal VI libro dell'Eneide* (ambos de 2000), *Ora X: Inferno di Dante* (2001), *Marzabotto* (2008), escrito em conjunto com Carlo Lucarelli. Ao longo dos anos, a atividade didática também assumiu uma importância particular. Sua pesquisa no campo da vocalidade do ator também produziu o DVD *Multimídia Orchestra Solista. Il lavoro vocale nel teatro di Matteo Belli* (2010).

emoções, do texto, do gesto. Portanto, tornar possível e disponível o acesso à leitura do manifesto do ator sinfônico é de tamanha felicidade para nós, pois ela nos proporciona uma espécie de abertura de espaços tanto na compreensão coletiva quanto individual e nos inspira a reencontrarmos-nos com cada um desses elementos em harmonia. Por fim, a eficácia de uma tradução como essa se localiza também em sua função política de fazer soar junto artistas de dois continentes, de tornar cada vez mais público o compartilhamento de saberes sobre uma determinada área de conhecimento, e em suas ações poética e pedagógica por corroborar com a disseminação de princípios basilares e primordiais a qualquer ensinamento técnico, seja ele sobre a temática vocal, ou das demais temáticas que compõe o trabalho do ator. O manifesto do ator sinfônico dita, antes de tudo, sobre o ser humano em condições de criação e co-criação. Desejo-lhes, a partir desse pressuposto, que esse texto-manifesto possa despertar-lhes o frescor e a força do amor pela vida e pelo ofício, e como diria Belli “que façamos arte para viver”.

Kátia Milene dos Santos Maffi

Tudo se cria, nada se destrói: manifesto do ator sinfônico²

por Matteo Belli

Por um Teatro evocativo

O amor é a origem da criação.

Existe um amor possessivo e um amor devolutivo.

O amor possessivo é a afirmação de quem ama sobre aquilo que se ama.

O amor devolutivo é dom.

O amor possessivo gera dependência: posse de quem ama e exclusividade prioritária da parte de quem ama sobre aquilo que se ama.

O amor devolutivo gera liberdade; cenicamente, age como evocação, capacidade extrativa de trazer para fora³ alguma coisa (“segundo elemento”) de uma outra coisa (“primeiro elemento”) e se manifesta como realização orgânica de uma ausência que, mesmo não sendo fisicamente presente, é na substância do corpo imaginário. Se, por exemplo, uma mão simula um avião, a mão constrói a presença de um corpo físico (“primeiro elemento”), enquanto o avião encarna uma ausência, evocada em um corpo imaginário (segundo elemento). Portanto, a evocação produz, teatralmente, a presença de uma ausência, a realização de um corpo imaginário por meio de um corpo físico.

Assim como o amor devolutivo, o teatro evocativo também convoca a colaboração de dois elementos distintos que gerarão um terceiro; no momento em que se tenta fazer coincidir aquele que ama com aquilo que se ama, ambos os sujeitos se perdem do processo genético e se corre o risco de comprometer a existência independente da terceira criatura. Ao contrário, o princípio da autonomia na fusão de duas existências é necessário para não confundí-las. Assim, para o ator: quando a pessoa encontra a personagem nasce um filho que não é nem um e nem outro, mas ele próprio. O processo criativo de uma existência cênica conta a história desse parto, a gênese dessa alteridade.

Cada agente do processo de escrita cênica (performer, objeto, som, ou luz, que seja), tem a faculdade de transformar o próprio corpo físico em corpo imaginário (o próprio

² Nota da tradutora (NT): O leitor pode conferir uma fala de Matteo Belli sobre o seu manifesto no vídeo *L'attore sinfonico* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XVcVfiQ1td0&feature=youtu.be>.

³ NT: O autor se utiliza aqui da expressão “chamar para fora”, mas optamos por traduzir como “trazer para fora” com o intuito de demonstrar o movimento de extração de algo está dentro e que se coloca fora.

“primeiro elemento” em “segundo elemento”) devido à propriedade metamórfica da linguagem de transformar as coisas em sinais e de reconhecer essas alterações de significado.

Em cada ato de amor devolutivo, dois são os momentos de criação: escuta e liberação⁴. A escuta é o momento ôntico da consciência do ser, a liberação é o momento dinâmico de expressão do devir. A escuta é energia centrípeta do eu, a liberação é energia centrífuga do eu. Em cada atividade respiratória, fisiológica ou metafórica, a fase da escuta coincide com o inspiro, e a da liberação com o expiro. Cada inspiro de uma vida humana pode ser uma escuta, cada expiro uma liberação. Ambos os momentos são paralelos e comparáveis àqueles da leitura e da escrita, mas se na criatividade de um amor possessivo a leitura pode facilmente transformar-se em apropriação e a escrita em imposição, em um ato de amor devolutivo a leitura é alimento de inspiração⁵, a escrita um ato de doação. Na escuta se inspira o encontro com aquilo que se quer encontrar, a essência do amor que nos liga a essa criatura, a natureza dessa relação, suas condições. Na liberação se exprime a fecundidade desse amor, a sua renúncia ao egoísmo, ao ciúme, o seu abandono de autoreferencialidade, a derrota de cada bloqueio, tensões ou resistência que prejudique a abertura de quem ama em direção àquilo que se ama, a capacidade de perder subitamente para vencer depois; na liberação se exprime portanto a virtude do aumento desse amor que é, ainda, busca evolutiva.

O inspiro da escuta e o expiro da liberação são as duas fases fundamentais de um tipo de relação que podemos sinteticamente definir como respiro do encontro. Isso pode acontecer com tudo aquilo que conhecemos e, portanto, interpretamos: por exemplo, respirar aquilo que não sou (compreendido como outro de si) pode ativar também o respiro daquilo que sou,

⁴ NT: a palavra original em italiano que traduzimos por liberação é *rilascio*. Essa é uma daquelas palavras de difícil tradução, pois, em um sentido comum o verbo italiano *rilasciare* significa conceder, fornecer, expedir, liberar um documento, por exemplo, *Tuo passaporto è stato rilasciato* (Seu passaporte foi expedido/liberado/concedido). O autor faz nesse texto a escolha dessa palavra em um jogo de comunhão com uma outra palavra que é *rilassare* que significa relaxar, por exemplo, *Per entrare in sonno profondo abbiamo bisogno di rilassare* (Para entrar em sono profundo precisamos relaxar). Pois bem, segundo o autor, nesse caso não nos serve o relaxamento total, o abandono total do tônus muscular do sono, mas sim uma liberação de tensões desnecessárias, ou seja, a liberação seria um estado de relaxamento de hipertônus, porém mantendo-se em estado de vigília, acordados, despertos. Tem também um pouco da expressão de linguagem *lascia andare* que significa deixa ir. O autor, para me ajudar na tradução desse termo para o português me concedeu como belo exemplo essa frase: “Se você tem um amor, deixe-o ir, se ele não voltar é porque nunca te pertenceu”, é também sobre esse tipo de liberação que esse termo implica, sobre não apegar-se demasiadamente a algo.

⁵ NT: devido a diferença linguística, em italiano o autor utiliza-se de um jogo de palavras para dizer inspiração (o ato de fisiológico da respiração) bem como inspiração (no sentido de algo que possa nos iluminar as ideias, algo em que nos motivamos para realizar algo). Belli escreve da seguinte forma: “[...] *in un atto d'amore devolutivo la lettura è alimento d'i(n)spirazione* [...]”, visto que em italiano *inspirazione* é uma das fases da respiração e *ispirazione* é aquilo que nos estimula a realizar uma ideia, o autor recorre ao uso de parênteses isolando a consoante ‘n’ para assim nos permitir um modo de leitura com a fusão do significado de ambas as palavras em uma só.

como quando se descobrem aspectos novos da própria personalidade no estudo de um personagem dramaturgico; ou, o respiro do outro, pode ser também aquele com uma parte de si mesmo, como ocorre quando exercitamos o nosso corpo, do qual buscamos uma nova realidade (por exemplo, um maior tônus muscular) e com o qual tentamos transformar aquilo que chamamos de “nós mesmos”.

No amor possessivo a energia se atrofia e tende ao exaurimento quando as exigências de quem ama não são atendidas por aquilo/aquele que se ama; no amor devolutivo a energia é fluída, sem pretensões, vital. Se a finalidade do amor devolutivo não é a afirmação de um primado do eu sobre o mundo, mas a liberação do bem para o mundo, a evocação age, em harmonia com esse princípio, para metabolizar uma existência em uma nova existência, em benefício de quaisquer desejos desse metabolismo.

Enquanto a invocação convoca em vida uma presença para obter uma vantagem pessoal, implicando, portanto, um eu subjetivo o qual finaliza a própria ação, a evocação se comporta, por sua vez, como arte maiêutica de transformação ontológica, isto é como processo dialético de superação tanto do eu subjetivo da pessoa (ou do ator), quanto da realidade ideal do elemento a encontrar (ou personagem pré-cênico, textual ou menos que seja), para atuar, por fim, uma interpretação objetiva, mediante a projeção metabólica do corpo físico do ator no corpo imaginário do personagem cênico.

A cena teatral se transforma então em um lugar de metamorfose da essência, espaço sintético e proteiforme onde cada elemento, por fazer parte desse todo, deve ser o mais necessário e transformável possível; necessário para intensificar sua utilização e focalizar a leitura, transformável para enriquecer o seu poder evocativo.

Resumindo, cada encontro de amor devolutivo entre quem ama e aquilo que se ama é composto de dois momentos criativos, o inspiro da escuta e o expiro da liberação, que geram a capacidade de produzir, de todo modo, uma criatura autônoma, que pertence só e exclusivamente a si própria:

- . em cena, a presença de uma ausência, a evocação de um corpo imaginário por meio de um corpo físico
- . fora da cena, a presença de uma vida, de qualquer que seja a sua natureza.

Por uma ideia de homem, por uma linguagem do ator

Cada ser humano contém um fragmento do infinito, representa a parte de um todo, cuja riqueza incomensurável exprime um microcosmo de inexaurível consciência, assim como inexaurível é a consciência do macrocosmo do qual falamos. Nesse sentido, podemos dizer que o homem é uma sinédoque do universo e o ator sinfônico, um exemplo de humanidade, como antena capaz de receber sinais do infinito e de transformá-los em linguagem, comunicativa e expressiva. No primeiro, de tipo denotativo, o significante desenvolve a tarefa heterônoma de referir-se a um significado para transmitir a ele uma informação; no segundo, de tipo conotativo, o significante desenvolve a tarefa autônoma de revelar um significado para evocar a ele uma transformação. Quando a voz falada cumpre uma tarefa comunicativa, produz um conjunto de sinais sonoros dependentes da finalidade, externa à própria natureza, de dizer qualquer coisa da qual a voz é uma simples função linguística de veículo informativo; no caso em que a linguagem vocal cumpre a uma tarefa expressiva, a sua finalidade, interna à própria natureza, é aquela de dizer algo cujo significado é substancialmente determinado pela própria expressão vocal. As duas linguagens, comunicativa e expressiva, podem se misturar em percentuais que, mesmo sendo a favor de uma, contêm também a presença da outra. A preponderância do aspecto comunicativo, denotativo e informativo levará a linguagem vocal até uma função de uso do tipo cotidiano; o prevalecer, por outro lado, dos valores expressivos, conotativos e transformativos fará aumentar o coeficiente artístico.

O treinamento do ator, compreendido como antena, devém, portanto, de uma forma de afinar sua sensibilidade receptiva e da sua potência emanatória e, como momento evolutivo do corpo físico pessoal, lugar de oração dos músculos.

O ator sinfônico é uma máquina orquestral capaz de fazer “ressonar” o instrumento humano como um sistema de múltiplas habilidades, devidas à série potencialmente infinita de relações existentes entre o corpo, a voz, as emoções e a *psique*, entendida como mente e como alma. Mas, quando dizemos ator, compreendemos aqui uma figura profissional, cuja condição necessária e suficiente para dizer isso é o uso expressivo da voz falada. De fato, aquilo que uma sociedade não pode pedir a nenhum outro, se não para um ator, é a capacidade interpretativa de qualquer que seja o enunciado oral, objetivando sua transformação em obra de arte falada. E mais, no caso específico do ator sinfônico, empenhado na realização de um

teatro de tipo evocativo, a voz é instrumento imprescindível como lugar de e-vocação⁶, não apenas literalmente, mas também porque o seu corpo físico, de natureza sonora, é constitutivamente presente-ausente e como tal, já é parcialmente imaginário no seu próprio manifestar-se.

Desejando, para cada ator, o direito-dever de desenvolver a mais qualificada e heterogênea versatilidade de competências, não podemos esquecer que todas essas competências (corpóreas, canoras e energéticas no sentido mais amplo) são reconectáveis tanto para a formação quanto para a expressão vocal, àquilo que é externo e interno à cena, para melhorar tanto a saúde fisiológica da pessoa quanto ao incremento das qualidades artísticas do trabalhador. É oportuno, contudo, que o ator pense em si e se forme como uma máquina na qual nada tem a função de destruir, mas tudo tem a finalidade de transformar. A tal propósito, a confirmação do sinfonismo confere ao *performer*, assim, a qualidade de autor de uma re-escritura ou *super* escritura do material pré-cênico na interpretação cênica, definindo o ator como artífice sempre a serviço do próprio processo de significação até porque ele mesmo é instrumento de sua linguagem; vale recordar que o processo criativo de um ator sinfônico é um trabalho artesanal que nasce da formação pedagógica do próprio instrumento e prossegue no seu agir cênico, lançado como ato de amor a completar o percurso cognitivo inteiro do indivíduo em direção a si mesmo e ao outro de si.

O papel do artesão funciona, portanto, como parâmetro de garantia da dignidade existencial e operativa do ator compreendido na sua qualidade de *homo faber*; mas se a técnica, sozinha, pode produzir meros executores, talvez especializados, porém subjugados a qualquer mecanismo de produção laborativa do qual não temos conhecimento de suas finalidades, a ação poética gera, pelo contrário, uma cultura do fazer que não está nunca separada de um saber do quê, como e porque se está fazendo, capaz de enriquecer as razões e os valores mais universalmente humanísticos de todo o ciclo produtivo. O resultado dessa busca, que é a conquista da liberdade expressiva, é dado pela soma de um componente de perícia técnica e de paixão cognitiva.

Como se reconhece em um ser humano um potencial ator sinfônico? No querer ser do ator, continuamente, até o final dos seus dias. Compreendemos com querer ser o oposto do dever fazer, isto é, de uma abordagem formativa na qual, ao invés de escutar aquilo que o

⁶ NT: aqui o autor também se utiliza de um jogo entre as palavras evocação, como aquilo chamamos/convocamos para fora de nós mesmos, e vocação, nossa inclinação para desenvolver alguma atividade seja profissional, social, espiritual.

indivíduo pede a si mesmo, se impõe a si ou aos outros a obtenção de um resultado que prescindem da identidade pessoal; se esse procedimento for aplicado a uma classe de alunos ou a uma companhia de profissionais, o risco será de subordinar o ser humano à um resultado de um fim apriorístico que, iludindo-se de ser comum, poderá revelar-se de nenhum, reduzindo o grupo a um conjunto de servos, alienados ou ainda desalinhados, de si mesmos e da coletividade na qual operam.

Ao contrário, um ator é sinfônico também pela natureza política do seu trabalho, capaz, portanto de fazer “soar” junto instrumentos diversos do concerto social, implicando no trabalho de aceitação do intérprete, do professor, do cidadão. No primeiro caso, completando-se com a leitura do espectador, a escritura cênica age no espaço de um encontro comunitário, no qual cada elemento do agir individual (no palco como na plateia), torna-se inevitavelmente público. Didaticamente, é responsável por uma atividade formativa objetivada ao crescimento de quem, a sua volta, poderá agir publicamente os valores desse aprendizado. Por fim, como cidadão, o ator sinfônico é memória vivente do eterno significado que em cada época e em cada lugar exprime um teatro que deseja falar do homem, testemunha cultural do respeito por cada singular ser humano e para humana capacidade de trabalhar, em coro, junto de outros homens. Em resumo, o ator sinfônico é holístico, poético, político, orquestral, co-autor.

Original em Italiano

Tutto si crea, nulla si distrugge: manifesto dell'attore sinfonico

di Matteo Belli

Per un Teatro evocativo

L'amore è origine della creazione.

Esiste un amore possessivo e un amore devolutivo.

L'amore possessivo è affermazione di chi ama su ciò che si ama.

L'amore devolutivo è dono.

L'amore possessivo genera dipendenza: possessione in chi ama ed esclusivismo proprietario da parte di chi ama su ciò che si ama.

L'amore devolutivo genera libertà; scenicamente, agisce come evocazione, capacità estrattiva di chiamare fuori qualcosa ("elemento secondo") da un'altra cosa ("elemento primo") e si manifesta come realizzazione orgânica di un'assenza che, pur non essendo fisicamente presente, lo è nella sostanza di corpo immaginario. Se, ad esempio, una mano simula un aereo, la mano viene a costituire la presenza di un corpo fisico ("elemento primo"), mentre l'aereo incarna un'assenza, evocata in un corpo immaginario ("elemento secondo"). Quindi l'evocazione produce, teatralmente, la presenza di un'assenza, la realizzazione di un corpo immaginario per mezzo di un corpo fisico.

Come l'amore devolutivo, anche il teatro evocativo richiede la collaborazione di due elementi distinti che ne generino un terzo; nel momento in cui si tenta di far coincidere chi ama con ciò che si ama, si perdono entrambi i soggetti del processo genetico e si rischia di compromettere l'esistenza indipendente della creatura terza. Al contrario, il principio di autonomia nella fusione di due esistenze è necessario per non confonderle. Così per l'attore: quando la persona incontra il personaggio nasce un figlio che non è né l'una né l'altro, ma se stesso. Il processo creativo di un'esistenza scenica racconta la storia di questo parto, la genesi di questa alterità.

Ogni agente del processo di scrittura scenica (*performer*, oggetto, suono o luce che sia), ha la facoltà di trasformare il proprio corpo fisico in corpo immaginario (il proprio "elemento

primo” in “elemento secondo”) per la proprietà metamorfica del linguaggio di mutare le cose in segni e di riconoscerne gli spostamenti di significato.

In ogni atto d'amore devolutivo, due sono i momenti della creazione: ascolto e rilascio. L'ascolto è il momento ontico di conoscenza dell'essere, il rilascio è il momento dinamico di espressione del divenire. L'ascolto è energia centripeta dell'io, il rilascio è energia centrifuga dall'io. In ogni attività respiratoria, fisiologica o metaforica, la fase dell'ascolto coincide con l'inspirò, quella del rilascio con l'espìro. Ogni inspirò di una vita umana può essere un ascolto, ogni espìro un rilascio. I due momenti sono paralleli e paragonabili a quelli della lettura e della scrittura ma, se nella creatività di un amore possessivo la lettura può facilmente diventare appropriazione e la scrittura imposizione, in un atto d'amore devolutivo la lettura è alimento d'i(n)spirazione, la scrittura atto di donazione. Nell'ascolto s'inspira l'incontro con ciò che si vuole incontrare, l'essenza dell'amore che ci lega a questa creatura, la natura di questo rapporto, le sue condizioni. Nel rilascio si esprime la fecondità di questo amore, la sua rinuncia all'egoismo, la sua cessione di gelosia, il suo abbandono di autoreferenzialità, la sconfitta di ogni blocco, tensione o resistenza che pregiudichi l'apertura di chi ama verso ciò che si ama, la capacità di perdere subito per vincere poi; nel rilascio si esprime pertanto la virtù della crescita di questo amore che è, sempre, ricerca evolutiva.

L'inspirò dell'ascolto e l'espìro del rilascio sono le due fasi fondamentali di un tipo di relazione che possiamo sinteticamente definire respiro dell'incontro. Questo può avvenire con tutto ciò che conosciamo e, quindi, interpretiamo: per esempio, respirare ciò che non sono (inteso come altro da sé) può attivare anche il respiro di ciò che sono, come nel caso in cui si scoprono aspetti nuovi della propria personalità nello studio di un personaggio drammaturgico; oppure, il respiro dell'altro, può essere anche quello con una parte di sé, come accade quando alleniamo il nostro corpo di cui cerchiamo una nuova realtà (per esempio, la maggiore tonicità di un muscolo) e col quale tentiamo pure di trasformare ciò che chiamiamo “noi stessi”.

Nell'amore possessivo l'energia si sclerotizza e tende all'esaurimento quando non vengano soddisfatte da ciò che si ama le esigenze di chi ama; nell'amore devolutivo l'energia è fluida, senza pretese, vitale. Se il fine dell'amore devolutivo non è l'affermazione di un primato dell'io sul mondo, ma la liberazione di bene per il mondo, l'evocazione agisce, in armonia con questo principio, per metabolizzare un'esistenza in una nuova esistenza, a beneficio di chiunque desideri questo metabolismo.

Mentre l'invocazione richiama in vita una presenza per ottenerne un vantaggio personale, implicando quindi un io soggettivo cui finalizzare la propria azione, l'evocazione si comporta, invece, come arte maieutica di trasformazione ontologica, ovvero come processo dialettico di superamento tanto dell'io soggettivo della persona (o dell'attore), quanto della realtà ideale dell'elemento da incontrare (o personaggio prescenico, testuale o meno che sia), per attuare, infine, un'interpretazione oggettiva, mediante la proiezione metabolica del corpo fisico dell'attore nel corpo immaginario del personaggio scenico.

La scena teatrale diventa quindi luogo di metamorfosi dell'essenza, spazio sintetico e proteiforme ove ogni elemento, per farne parte, dev'essere il più possibile necessario e trasformabile; necessario per intensificarne l'utilizzo e focalizzarne la lettura, trasformabile per arricchirne il suo potere evocativo. Riassumendo, ogni incontro d'amore devolutivo tra chi ama e ciò che si ama è composto di due momenti creativi, l'inspiro dell'ascolto e l'espriro del rilascio, che generano la capacità di produrre, comunque, una creatura autonoma, che appartiene solo ed esclusivamente a se stessa:

- . in scena, la presenza di un'assenza, l'evocazione di un corpo immaginario per mezzo di un corpo fisico
- . fuori dalla scena, la presenza di una vita, di qualsivoglia natura.

Per un'idea dell'uomo, per un linguaggio dell'attore

Ogni essere umano contiene un frammento d'infinito, rappresenta la parte di un tutto, della cui ricchezza incommensurabile esprime un microcosmo d'inesauribile conoscenza, così come inesauribile è la conoscenza del macrocosmo di cui ci parla. In questo senso possiamo dire che l'uomo è una sineddoche dell'universo e l'attore sinfonico un esempio di umanità, in quanto antenna capace di ricevere segnali dall'infinito e di trasformarli in linguaggio, comunicativo ed espressivo. Nel primo, di tipo denotativo, il significante svolge il compito eteronomo di riferire un significato per trasmetterne un'informazione; nel secondo, di tipo connotativo, il significante svolge il compito autonomo di rivelare un significato per evocarne una trasformazione.

Quando la voce parlata assolve a un compito comunicativo, produce un insieme di segni sonori dipendenti dalla finalità, esterna alla propria natura, di dire qualcosa di cui la voce è una semplice funzione linguistica di veicolo informativo; nel caso, invece, in cui il linguaggio vocale assolve a un compito espressivo, la sua finalità, interna alla propria natura, è quella di dire qualcosa il cui significato è sostanzialmente determinato dall'espressione vocale stessa. I due linguaggi, comunicativo ed espressivo, si possono miscelare in percentuali che, pur essendo a favore dell'uno, contengono anche la presenza dell'altro. La preponderanza di aspetto comunicativo, denotativo e informativo porterà il linguaggio vocale verso una funzione d'uso di tipo quotidiano; il prevalere, invece, di valori espressivi, connotativi e trasformativi ne aumenteranno il coefficiente artistico.

L'allenamento dell'attore, inteso come antenna, diviene pertanto una forma di accordatura della sua sensibilità ricettiva e della sua potenza emanatrice e, come momento evolutivo del corpo fisico personale, luogo di preghiera dei muscoli.

L'attore sinfonico è una macchina orchestrale capace di far "risuonare" lo strumento umano come un sistema di molteplici abilità, dovute alla serie potenzialmente infinita di relazioni esistenti tra il corpo, la voce, le emozioni e la *psiche*, intesa come mente e come anima. Ma, quando diciamo attore, intendiamo una figura professionale la cui condizione necessaria e sufficiente per dirsi tale è l'uso espressivo della voce parlata. Infatti, ciò che una società non può chiedere a nessun altro, se non ad un attore, è la capacità interpretative di un qualsiasi enunciato orale, ai fini della sua trasformazione in opera d'arte parlata. Inoltre, nel caso specifico dell'attore sinfonico, impegnato nella realizzazione di un teatro di tipo

evocativo, la voce è strumento imprescindibile proprio in quanto luogo di e-vocazione, non solo letteralmente, ma anche perché il suo corpo fisico, di natura sonora, è costitutivamente presenteassente e come tale, già parzialmente immaginario nel suo stesso manifestarsi.

Auspiciando, per ogni attore, il diritto-dovere di sviluppare la più qualificata ed eterogenea versatilità di competenze, non possiamo dimenticare che tutte queste competenze (corporee, canore ed energetiche nel senso più ampio) sono riconnettibili sia alla formazione che all'espressione vocale, al di fuori e all'interno della scena, per migliorare tanto la salute fisiologica della persona quanto l'incremento delle qualità artistiche del lavoratore. È opportuno, quindi, che l'attore si pensi e si formi come una macchina in cui nulla ha la funzione di distruggere, ma tutto ha lo scopo di trasformare. A tal proposito, il crisma di sinfonismo conferisce al *performer* anche la qualità di autore di una riscrittura o *super* scrittura del materiale prescénico in interpretazione scenica, definendo l'attore come artefice sempre a servizio del proprio processo di significazione e poiché egli stesso è strumento del suo linguaggio, va ricordato che il processo creativo di un attore sinfonico è un lavoro artigianale che nasce dalla formazione pedagogica dello strumento medesimo e prosegue nel suo agire scenico, giocato come atto d'amore a compimento dell'intero percorso conoscitivo dell'individuo verso se stesso e verso l'altro da sé.

Il ruolo di artigiano funziona pertanto come parametro di garanzia della dignità esistenziale e operativa dell'attore, inteso nella sua qualità di *homo faber*; ma se la tecnica, da sola, può produrre meri esecutori, magari specializzati, però asservibili a un qualsiasi meccanismo di produzione lavorativa di cui non sono tenuti a conoscere le finalità, l'azione poetica genera invece una cultura del fare che non è mai disgiunta da un sapere che cosa, come e perché si sta facendo, capace di arricchire le ragioni e i valori più universalmente umanistici di tutto il ciclo produttivo. Il risultato di questa ricerca, che è il conseguimento della libertà espressiva, è dato dalla somma di una componente di perizia tecnica e di passione conoscitiva.

Come si riconosce in un essere umano un potenziale attore sinfonico? Nel voler essere dell'attore, continuamente, fino alla fine dei suoi giorni. Intendiamo con voler essere l'opposto del dover fare, ovvero di un approccio formativo in cui, anziché ascoltare ciò che l'individuo chiede a se stesso, s'imponga a sé o ad altri l'ottenimento di un risultato che prescinda dall'identità personale; qualora si applichi questo procedimento a una classe di allievi o a una compagnia di professionisti, il rischio sarà quello di subordinare l'essere umano al

conseguimento di un fine aprioristico che, illudendosi di essere comune, potrebbe rivelarsi di nessuno, riducendo il gruppo a un insieme di servi, alienati o comunque disallineati, da se stessi e dalla collettività in cui operino.

Al contrario, un attore è sinfonico anche per la natura politica del suo lavoro, atta pertanto a far “suonare” insieme strumenti diversi del concertato sociale, implicando nel lavoro l’accezione d’interprete, di educatore, di cittadino. Nel primo caso, compiendosi con la lettura dello spettatore, la scrittura scenica agisce nello spazio di un incontro comunitario, in cui ogni elemento dell’agire individuale (sul palco come in platea), diventa inevitabilmente pubblico. Didatticamente, è responsabile di un’attività formativa finalizzata alla crescita di chi, a sua volta, potrà agire pubblicamente i valori di questo apprendimento. Infine, come cittadino, l’attore sinfonico è memoria vivente dell’eterno significato che in ogni epoca e in ogni luogo esprime un teatro che voglia dirsi dell’uomo, testimonianza culturale di rispetto per ogni singolo essere umano e per l’umana capacità di lavorare, in coro, assieme ad altri uomini. In sintesi, l’attore sinfonico è olistico, poetico, politico, orchestrale, co-autore.

Referências

BELLI, Matteo. **Tutto si crea, nulla si distrugge**: manifesto dell'attore sinfônico. Manuscrito inedito. Bologna, setembro 2010 - setembro 2011.

IMMAGINARIO SONORO - centro di ricerca artística. **Incontro con Matteo Belli: L'attore sinfonico**. 2011. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XVcVfiQ1td0&feature=youtu.be>, acesso em 15 maio 2020.

Tradução recebida em 15/05/2020 e aprovada em 30/05/2020.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.vli01.31549>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Kátia Milene dos Santos Maffi - atriz e doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO, orientada pela Prof.^a Dr.^a Joana Ribeiro da Silva Tavares e co-orientada em período de estágio sanduíche no exterior pelo Prof. Dr. Matteo Belli. Órgão financiador: o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior. katiamaffi@hotmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9345546789917724>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0826-1769>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

