

MATERIALI (8)

Lavoro d'attore

Uno scatto di Roald Pay (1972); Torgeir Wethal parla del lavoro d'attore sui personaggi nella logica di un gruppo teatrale (1989)



Immagine 8 – Da sinistra: Torgeir Wethal, Tage Larsen, Ryszard Cieślak e Malou Illmoni durante le riprese del video *Training at the Grotowski's Teatr-Laboratorium in Wroclaw*. Holstebro, 1972. Fotografia di Roald Pay (OTA, fondo fotografico, serie cartacea, sottoserie Anniversaries, b. 2).

Gabriele Sofia: *La foto ritrae quattro attori, Torgeir Wethal, Tage Larsen, Ryszard Cieślak e Malou Illmoni nella sala bianca dell'Odin Teatret. È un momento di pausa durante le riprese di uno dei primi progetti dell'Odin Teatret Film intitolato Training at the Grotowski's Teatr-Laboratorium in Wroclaw, diretto da Torgeir Wethal con la collaborazione dei Programmi Sperimentali della Televisione Italiana. Il fotografo, il danese Roald Pay, si colloca al quarto vertice di un rombo immaginario costituito da Torgeir, Tage e Cieślak. L'intreccio di sguardi che lega i tre disegna con precisione il cuore della foto. Il robusto tavolo chiaro che occupa la sezione in basso a destra offre una linea prospettica interessante: prolungando idealmente verso sinistra lo spigolo del tavolo più vicino al fotografo, si raggiunge un punto preciso collocato a un paio di centimetri dagli occhi di Torgeir. In quel punto convergono gli sguardi di tutti i personaggi. Dalla foto Torgeir appare come il punto di riferimento degli altri attori. Perfino seduto per terra, costretto a guardare gli altri dal basso verso l'alto.*

Nei delicati equilibri creativi dell'Odin, Torgeir mi dava l'impressione di avere un ruolo particolare. In gergo calcistico si potrebbe parlare di «allenatore in campo». Era un punto d'appoggio sia per l'ensemble degli attori che per lo stesso Barba. L'Odin Teatret Film fu fondata su sua iniziativa nel 1971. Torgeir ne è stato il responsabile, ed è stato anche il regista di quasi tutti i primi video pedagogici: sul mimo, sul training fisico e vocale, sul training al Teatr-Laboratorium. L'importanza che questi video ebbero per il mondo del teatro è ben nota, basti pensare che tutt'oggi il video sul Teatr-Laboratorium rimane la testimonianza audiovisiva più importante per indagare il training di Cieślak.

Ebbi la fortuna di vedere Torgeir lavorare, con Claudio Coloberti, al montaggio video dello spettacolo Andersen's Dream. Mi colpì il modo con cui decideva i cambi di angolo di ripresa. Sedeva sulla punta della sedia e ripercorreva silenziosamente i dettagli dello spettacolo. Poi, a un certo punto... tac! Sapeva esattamente qual era la migliore inquadratura per il dato momento, senza bisogno d'ispezionare le possibili alternative. Era come se per ogni istante dello spettacolo ricordasse con precisione la posizione sua, quella degli altri attori e i possibili punti di vista delle telecamere. Il lavoro di montaggio seguiva le dinamiche del ricordo dell'esperienza interna allo spettacolo. Il video non voleva essere una documentazione dello spettacolo ma un suo equivalente. Questa aspirazione ha caratterizzato molte produzioni dell'Odin Teatret Film, in particolare Dressed in white (1974-1976) e In the beginning was an idea (1991). Entrambi diretti da Wethal, non sono né documentazioni tout court, né film in senso stretto. Un tentativo sperimentale ancora oggi di grande interesse, anche se forse ha avuto una diffusione un po' minore dei video pedagogici.

La foto testimonia anche un particolare legame tra gli attori dell'Odin Teatret e quelli del Teatr-Laboratorium. Dal 1966 al 1968 Cieślak e Grotowski realizzarono tre workshop all'Odin Teatret, inaugurando, nel 1966, la stagione dei seminari che trasformò l'Odin da teatro sperimentale della periferia danese a punto di riferimento per il panorama teatrale internazionale.

La foto ci racconta anche di un filo particolare che legava Cieślak e Torgeir: «alcuni giornalisti mi chiamarono “il piccolo principe”» ricordava sorridendo in un'intervista del 2009¹. Era un paragone ingombrante.

Del principe, Torgeir aveva veramente il sorriso, come ricordò Tage Larsen il giorno del suo funerale: «Ho visto Torgeir nel training, e volevo imitare qualsiasi cosa facesse. Ma il sorriso no. Al sorriso ho rinunciato, era troppo perfetto. Era un sorriso bellissimo. Coraggioso. Era un sorriso da principe, così lo ricordo. Il sorriso partecipe di un saggio»².

* * *

¹ L'intervista è stata realizzata nell'ambito del *Training project* diretto da Mirella Schino e Claudio Coloberti. Il riferimento è naturalmente al Cieślak de *Il principe costante*.

² Tage Larsen, *Torgeir's smile*, in «Teatro e Storia», a. XXIV, vol. 31, p. 210.

M.S. Roald Pay, come Tony D'Urso, non è solo un fotografo che ha seguito la vita e il lavoro del gruppo per anni: ne ha fatto parte. Danese, nato nel 1928, entra in contatto con l'Odin fin dai primi giorni del trasferimento di questo teatro in Danimarca. Pay fotografa l'Odin per una decina d'anni, ma forse le sue fotografie più belle sono quelle relative ai primi quattro o cinque: è il fotografo del training, e dei primi grandi seminari negli anni Sessanta, del passaggio di Grotowski e del Teatr Laboratorium, e, naturalmente di Kaspariana, lo spettacolo del 1967. Pay, inoltre, segue l'Odin in alcune grandi tournées, per esempio nel viaggio in Perù del '78, durante il quale collabora come operatore con Torgeir Wethal per il film *Sulle due sponde del fiume*. È morto nel 1999, e ha lasciato all'Odin tutti i negativi che lo riguardavano.

Torgeir Wethal, nato a Oslo il 16 gennaio 1947, morto il 27 giugno 2010, è stato uno dei fondatori dell'Odin. Ha partecipato, fino alla morte, a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin a partire dal primo, *Ornitofilene*. Prima di entrare all'Odin, era un attore dilettante, giovanissimo, ma considerato una sicura promessa del teatro e del cinema norvegese (nel primo anno di quello che sarebbe stato il teatro della sua vita ha partecipato come attore al film *Pappa tar gull*). Come ricorda Gabriele Sofia, era anche responsabile della «Odin Teatret Film». Ha seguito per diversi anni, a partire dal 1990, il «Natasha Network of theatre groups», e, negli ultimi anni della sua vita, il progetto «Regula contra Regulam», in collaborazione con Raúl Iaiza e il Teatro della Madrugada (Italia) e il Grotowski Centre (Polonia). Con Raúl Iaiza ha lavorato a lungo per la stesura finale di un libro che aveva cominciato a scrivere molti anni prima, e che ha lasciato non finito. La prima versione era stata in parte pubblicata in «Teatro e Storia», n. 6, 1989. Wethal è stato un attore straordinario, e forse anche una persona straordinaria, dotata di una saggezza non solo teatrale, e di una profonda capacità di riflettere sul suo lavoro.

Torgeir Wethal

L'attore e i personaggi. Discorso all'Aquila

1989

[Trascrizione di una conferenza di Torgeir Wethal all'Aquila, 5 aprile 1989, nell'ambito di un «progetto ISTA» organizzato da Ferdinando Taviani. Cfr. anche la conferenza di Cruciani, tenuta lo stesso giorno, e pubblicata qui tra i Materiali (3). Torgeir parla del suo lavoro sui «personaggi». Ma più ancora che del suo lavoro individuale, parla del modo in cui questo lavoro si assesta e cambia in relazione al lavoro del regista e alle esigenze di un gruppo teatrale, che sono di natura non solo estetica: per esempio, quella di avere un tipo di spettacolo da utilizzare per strada, in situazioni anomale. Il che determina anche procedure di creazione tutte diverse dalla prassi dell'Odin fino a quel momento. Quel che è probabilmente unico nel suo racconto, rispetto alla pur bella produzione di narrazioni simili da parte degli altri attori dell'Odin, è il modo in cui Wethal non solo accetta bisogni derivati dalle logiche del gruppo, ma li metabolizza in stimoli pro-

fondi e interiori per il suo lavoro. All'Aquila, Wethal dichiara di voler parlare nel suo italiano da straniero, sicuro che due amici come Cruciani e Taviani lo avrebbero aiutato se diventava incomprensibile. In più occasioni, Wethal ha dichiarato che L'Aquila, dove Taviani ha insegnato per trent'anni, e Wrocław, la sede del Teatr Laboratorium di Grotowski, e ora dell'Istituto Grotowski, erano per lui due case, due luoghi in cui parlare rappresentava una esperienza particolare e in cui si sentiva sicuro. La trascrizione è stata corretta per assicurarne la leggibilità, l'originale è conservato presso gli OTA, fondo Odin, serie Environment, b. 11. Per tutto il periodo iniziale della vita dell'Odin, Wethal è stato non solo il primo attore, ma anche il braccio destro di Barba. In quasi tutti i suoi spettacoli è stato il suo alter ego, la sua ombra in scena].

Spesso si usa per me la parola «co-fondatore» dell'Odin, ma non l'ho mai sentita giusta. L'Odin è stato fondato solo da Eugenio. E poi c'eravamo noi: un gruppo abbastanza nutrito di giovani, che lo seguivano, diventati presto cinque, poi quattro.

Quando l'Odin è stato fondato eravamo davvero molto giovani. Abbiamo cominciato a lavorare insieme quando nessuno di noi aveva grande esperienza, in realtà neppure Eugenio, aveva visto come funziona il lavoro dell'attore durante il suo lungo apprendistato in Polonia, da Grotowski, ma non si era mai cimentato praticamente. Abbiamo cominciato con il training, per avere la base fisica che determina la condizione di fondo dell'attore.

Ma fin dall'inizio abbiamo lavorato anche a un livello più «teatrale», attraverso quelli che chiamavamo «studi». E attraverso il nostro primo spettacolo, *Ornitofilene*. Negli studi creavamo piccole partiture personali attraverso favole semplicissime, storie create da noi stessi. Per me sono stati molto importanti, perché aprivano lentamente una strada alla fantasia. E per me questa fantasia è sempre stata importante per creare quei materiali che poi diventano «la parte». Il personaggio.

Per quanto abbia lavorato in maniera tutta diversa per ogni spettacolo, esistono naturalmente alcune costanti di base, sempre le stesse. C'è il lavoro con i compagni, con il regista, i passaggi tecnici. C'è il problema del senso dello spettacolo. E c'è il materiale che viene dall'attore, da te, che crei dal tuo passato e dalla tua fantasia, dai tuoi sogni. Tutti possiamo sognare o scrivere o raccontare storie. Però un attore deve saperlo trasformare in azione fisica, pur senza illustrare.

E poi il regista farà assumere un senso tutto diverso a questa azione. È difficile, allora.

Il nostro secondo spettacolo, *Kaspariana*, raccontava la storia, vera, di Kaspar Hauser, un ragazzo «selvaggio», trovato una mattina nella piazza di Norimberga, a inizio Ottocento. È stato accolto, educato, studiato come un «caso». E un giorno è stato trovato ucciso. Nell'ultima immagine dello spettacolo gli altri attori alzavano un coltello e Kaspar, io, si avvicina per prenderlo. Nel momento in cui mi avvicino, e non si sa ancora se lo prenderò o no, lo spettacolo finisce. Non si sa se nella nostra versione Kaspar sarà ucciso, oppure sarà lui a uccidere, neppure noi at-

tori lo sappiamo. Però per andare a prendere quel coltello, posso usare un frammento piccolissimo di una improvvisazione. L'azione che gli spettatori vedono è sempre quella di me che vado a prendere il coltello. Però io sto facendo una cosa completamente diversa, alzo la mano per toccare qualcosa di completamente diverso da un coltello. E forse questo mi darà una certa luce negli occhi, e ci sarà come l'ombra di un movimento tutto diverso che sta per apparire... e basta. Già non c'è più. Voi spettatori non avete nessun bisogno di sapere quello che sto facendo, perché non c'entra niente con lo spettacolo. È semplicemente una tecnica, serve a creare un doppio strato, a dare più forza, attrarre di più. A dare più sensi alla stessa azione. Non un doppio senso, ma un piccolo tono in più.

E forse per qualche spettatore diventa quello principale, crea tutt'altro effetto. [...] Però, per l'attore è difficile. È molto difficile, per esempio, rimanere onesto nei confronti di una improvvisazione quando è stata cambiata, ed è in mezzo ad altre azioni, e ha assunto un altro senso. È difficile essere capace di uscire nel mondo concreto dello spettacolo e intanto continuare a sentire il mio sogno, quello da cui è nata una improvvisazione fatta a occhi chiusi. Apro gli occhi, ed entro in un'altra realtà, che è quella dello spettacolo che vive in quel momento. Allora molto del materiale che viene dall'improvvisazione perde i suoi contorni, diventa più sfumato. Un attore sul palco è cosciente del motivo per cui le azioni avvengono. Per me, per esempio, è molto importante, all'inizio, cominciare a lavorare sulla base di un mio motivo, di un motivo interiore che determina le mie azioni. Non di un motivo che mi venga dato dal regista.

Sin quasi dall'inizio, Eugenio non ha mai dato una motivazione, non ha mai spiegato che senso avesse per lui lo spettacolo. Poteva dare il tema per un'improvvisazione, quello sì. Il resto sono cose che devi trovare tu. Le cose cambiano un po' se si parte da un testo scritto. Nel '69 lavorammo su un testo scritto per il nostro spettacolo *Ferai*, basato sulle storie di Admeto e Alceste. Divenne uno spettacolo su come si potesse dare la propria vita per le idee. Ma anche uno spettacolo su come un popolo potesse non voler essere liberato. Io ero Admetos.

All'inizio avevo una mia idea su questo personaggio, ma fu uno sbaglio. Perché il personaggio non esiste, per me: esiste per lo spettatore. È per lui che Admetos esiste. Ma non per me.

Quando sono arrivato alla fine del lavoro, la mia idea iniziale è sparita, esistevano solo punti in cui le azioni avevano vita, e altri punti in cui la vita non appare. È a partire da questo momento che diventa importante per me capire il contesto, capire lo spettacolo, capire cosa stiamo raccontando, fare cose che per me non significano niente, ma che tengono in piedi quello che raccontiamo. Comincia a essere importante il mondo del regista. Per me, come attore, è importante capirlo, lasciar perdere le mie ragioni, e anche le origini di una mia storia, che pure avevano avuto tanto peso e tanto valore. Per arrivare a una forza comune che è nostra, ed è lo spettacolo.

Quando lavoro sulla base di una improvvisazione, devo pensare, mentre ripeto le azioni, e ritornare sulle immagini originali. Poi tutto questo si *incontra* con la storia dello spettacolo, e lentamente si sciolgono insieme, si fondono, diventano una

cosa sola. Quell'azione, che per me durante l'improvvisazione era rivolta a una ragazza, diventa un movimento verso un attore che sta sul palco. Non è vero, però so che è vero. È come se le due linee, lentamente, lentamente, diventassero una terza linea, eppure al tempo stesso rimanessero due. Non so spiegarci in altro modo.

[...] Siamo sempre pieni di cliché, noi attori, di forme che tornano e tornano e tornano, e siamo sempre alla ricerca di altri punti di partenza per romperli, per rompere le forze sempre uguali che continuiamo a buttare fuori, con le quali dobbiamo confrontarci. E spesso è il regista l'unico che può aiutarti.

Nel 1974 abbiamo creato *Il libro delle danze*, uno spettacolo in gran parte basato sul training di quel periodo. Era uno spettacolo costruito in modo da poter essere presentato sulle piazze, ed essere usato quando e come volevamo. Uno spettacolo di danza, cioè senza altri livelli drammaturgici, senza una storia, o un tema con cui confrontarci.

Danza, per me, è una parola un po' vuota.

Era, insomma, uno spettacolo basato sulla tecnica, su quel che sapevamo fare – acrobatica, salti, lavori con oggetti come bastoni o bandiere – tutte competenze che abbiamo ancora sviluppato per lo spettacolo. Si fondava su una abilità tecnica, da saltimbanco. In quel periodo, se non ricordo male, avevo già smesso di fare training, e veramente avrei proprio preferito non partecipare a questo spettacolo.

Poi, lentamente, ha cominciato a starmi bene. Poi ho visto un film dello spettacolo, fatto quando era ancora molto fresco. E vederlo è stato molto strano, perché la mia partitura finale mi sembrava, era... era comica. Era la danza finale dello spettacolo, e so che alla fine era diventata proprio l'opposto. In un certo senso, alla fine, quando lo spettacolo è stato fatto moltissime volte, era diventata perfino qualcosa di tragico.

Allora cos'era successo, come era possibile? Era strano. Nel film vedevo lo spettacolo come era agli inizi, la forma che mi era stata data, messa insieme da Eugenio: fai questo tipo di passi, poi quel tipo di salto. Se la facevo giusta, era come se fosse la partitura di un buon clown. La fai, ma sei quasi separato dall'azione. Come se ci fosse un commento tra te e il movimento che fai. Lentamente è diventata una partitura che potevo fare di riflesso, senza pensarci.

E, da un momento all'altro, è successo qualcosa che ancora oggi non so spiegare a parole. Qualcosa che succedeva *fisicamente*. Da questa partitura venivano fuori forze e ritmi e cambiamenti molto diversi, senza che ne sapessi il motivo. Era il «perché», il senso che avevo chiesto allo spettacolo fino a quel momento.

Sapevo che molti dei miei colleghi lavoravano seguendo un'onda, un flusso fisico, anche nelle improvvisazioni. Pur senza sapere affatto da dove venivano quei movimenti, potevano ripeterli e fissarli, anche se forse era un po' più difficile ricordarli. Seguivano un'onda di forza, un'onda fisica che mi era sconosciuta. Non so nulla di musica, ma posso immaginare che quando un pianista padroneggia perfettamente la partitura, forse può succedere qualcosa di simile: suona, e intanto è come se corresse attraverso un prato verde pieno di fiori, o si butta nell'acqua, e può farlo parallelamente, perché non ha più bisogno di pensare alla partitura. E forse dopo un po' tutto questo ha una vita propria, e non c'è neppure bisogno di

correre attraverso il prato verde, il suo ritmo particolare, le sue sfumature di sonorità ormai esistono, e non possono più essere diverse.

Non ho mai provato a spiegarlo, prima di oggi. Tecnicamente l'ho visto succedere un paio di volte. In realtà non può davvero essere una tecnica di lavoro... l'unica cosa che puoi fare è imparare la tua partitura. E poi per me è indispensabile riempirla, se non è già piena di senso. Come è successo con *Il libro delle danze*, e con un altro spettacolo, *Il Milione*, che abbiamo fatto un paio di anni più tardi, e dove era pure successo qualcosa di simile, cioè il punto di partenza era stato tecnico, una specie di danza – cinque passi a destra, poi due a sinistra. E anche lì, mi era successo qualcosa di simile. Questi due non li chiamavo spettacoli, perché partivano da una base puramente tecnica, e non avevano un punto di partenza interiore importante. Seguivamo un'altra strada. Eppure ci hanno portato sicuramente a qualcosa di ancora più importante. Oggi mi sembra che, per me, sono stati forse gli spettacoli più importanti che abbiamo fatto.

Ne *Il libro delle danze* usavo una mezza maschera che avevo fatto in cartapesta, color maiale. Costruendola avevo fatto un piccolo sbaglio, premeva su un occhio, e non potevo tenerlo aperto. Quando mi sono guardato allo specchio ho subito avuto l'impressione che fosse giusta, quel piccolo sbaglio era diventato il filo della parte, la sua natura: un piccolo nano clown, brutto e cattivo, che facevo accovacciato per terra, con le gambe piegate nascoste dalla tunica del costume, ma che poteva anche alzarsi e diventare più alto. Ho usato questo personaggio anche in un altro spettacolo di strada, *Anabasis*. Lavorando per strada ci si confronta con le situazioni più strane, quindi con un particolare tipo di piccola improvvisazione continuata, di reazione a quel che ti succede intorno. Mano a mano che il tempo passa, in realtà «improvvisi» usando una delle cento, duecento, trecento possibilità che hai già incontrato. Così il mio «Nano» prese vita, divenne un personaggio che non poteva sbagliare perché ormai reagiva in base a regole proprie, senza che l'attore dovesse pensare a come reagire, situazione per situazione. Forse perché ormai era così vecchio, l'ho fatto tante volte, in tante situazioni, e ha accumulato una grande esperienza, si è confrontato con tutti, dai poliziotti di Barcellona che cercavano la provocazione fino ai bambini di strada in America Latina. Forse era perché aveva visto tanto, ma ormai sapeva reagire. In realtà non so bene perché. Però credo che ormai avesse una sorta di vita autonoma. Adesso non posso più farlo, per motivi fisici: era un personaggio «Nano» che si muoveva e correva accovacciato per terra e ormai le mie ginocchia non ce la fanno più.

Uno spettatore: Torgeir, ti è mai capitato, quando vai per festival, o in tante situazioni di teatro, dove si vede di tutto, ti è mai capitato di pensare: «ah! Qui il Nano avrebbe potuto reagire così, avrebbe potuto fare questo o quest'altro?»

Torgeir Wethal: No, non proprio così. Ma una volta mi è capitato qualcosa... mi è mancato profondamente. Eri presente anche tu [rivolto a Nando Tavian, che ospita la conferenza di Torgeir e l'ha presentata]. Eravamo su un piccolo camion, siamo arrivati in un mercato, a Lima. Stavo girando il film *Sulle due sponde del fiume*. Siamo entrati nel mercato e lentamente tutto il traffico ci si è chiuso intorno. Non lo sapevo, ma eravamo finiti, per colpa mia, nel mercato dei ladri, de-

cisamente molto lontano da qualsiasi aiuto, e avevamo con noi tutto l'equipaggiamento per il film, che valeva un bel po' di soldi. E lentamente il traffico ci si è chiuso intorno, e c'erano tutte queste persone che si avvicinavano e guardavano, e potevano rubarti anche la camicia e i pantaloni di dosso, se volevano. È stato allora che il Nano mi è mancato, in quel momento, perché sapevo di essere inerme. E se invece avessi avuto il Nano con me, sapevo che per venti, trenta minuti almeno avrei potuto essere padrone della situazione, anziché vittima. Poi non è successo niente. No, invece qualcosa è successo [rivolgendosi a Taviani] ti hanno strappato dal polso l'orologio [...].

Ho parlato tutto il tempo del lavoro dell'attore, e per niente dei personaggi così come sono nello spettacolo. Perché tutto questo, tutte queste cose che ho raccontato, sono ... sono una cosa prima che abbia il suo senso, prima di entrare nel proprio contesto, nella storia, dove si combina in un modo o nell'altro col resto. Ma anche qui c'è una parte del lavoro dell'attore, e non solo del regista: nel modo in cui tu scegli i materiali, il modo di combinarli, di metterli insieme, di proporli per una situazione. C'era una scena di *Ceneri di Brecht* in cui Iben [Nagel Rasmussen] faceva un personaggio di *Mutter Courage*, la figlia muta di Madre Courage, Kattrin, che suona il tamburo per avvisare una città dell'arrivo silenzioso dei soldati. Salva la città e viene fucilata. Verso la fine del nostro spettacolo, dunque, Iben stava sul «tetto», e tutti gli attori, che erano persone della vita di Brecht o suoi personaggi, tutti la stanno guardando, e la prendono in giro, ridono di lei, le fanno smorfie. E anche Brecht, che sono io, la sta guardando. E dopo un po' la sta guardando con un piccolo sorriso d'amore. Questa piccola azione era importantissima, per me. Nessuno se ne accorgeva, in quel casino, era una scena molto forte, piena di personaggi, di rumori, credo che nessuno abbia mai visto quel piccolo sorriso, il modo in cui lui, Brecht, la guardava con amore, si chiudeva fuori dalla situazione e guardava con un amore composto da innumerevoli azioni microscopiche. Perché lo facevo? Perché una delle cose che volevo fermare, che volevo fissare e conservare dentro di me, durante lo spettacolo, era un dettaglio che avevo letto, o credevo di aver capito, di Brecht: aveva scritto la parte di Kattrin perché recitasse la moglie, Helene Weigel, che durante il loro esilio non poteva recitare per via della lingua diversa. Era un gesto d'amore così grande – anche se poi la Weigel non fu mai Kattrin, ma Madre Courage. Era un gesto d'amore immenso, o almeno così l'avevo interpretato, e non ha nessuna importanza se questo sia vero o no. Importante, per me, era solo trovare nello spettacolo un piccolo spazio dove poter mettere questa mia immagine.

Ed è quindi tutto l'opposto di quel che vi ho raccontato finora, tutto il contrario: un'azione che parte da un bisogno intellettuale, di testa. Ma l'essenziale, poi, in realtà è trasformarla. Capire dove farla, e come.