

I ricordi al di sotto di tutto

di Aurora Fornuto

Una critica, tra le più radicali, rivolte al mezzo elettronico, lo dipinge come strumento ed espressione di una cultura che liquida la storia e la memoria nel nome del presente. Se il cinema e la fotografia sono più facilmente relazionabili, se non fondamentalmente assimilabili, alla dimensione del passato, video e televisione condividono una tecnologia di cui, fin dalle origini, è stato esaltato il carattere di simultaneità, cioè la possibilità di trasmissione del presente. La diretta, l'esibizione del tempo come configurazione spaziale, la convivenza temporale di immagini non più in relazioni causali, sono stati letti come acceleratori del processo d'oblio, affermazione di un eterno presente elettronico che abolisce l'esperienza e la coscienza della storia per esaltare l'immediato e il nuovo. L'importante è ciò che accade nell'istante e la velocità con cui l'informazione arriva. Il suo flusso continuo, non la misura del suo valore.

Costretto a fare i conti con questo capo d'accusa, il dispositivo elettronico si trova allo stesso tempo ad assolvere, integrandosi con le tecnologie digitali, il prezioso compito di immagazzinare tutta la nostra marmellata di ricordi audiovisivi, cinematografici, televisivi, personali, e così via. Altra regola dello stesso gioco. Non abbiamo più bisogno di ricordare: le macchine, memorie sempre disponibili, lo fanno per noi, *se attivate*.

Dopo l'ubriacatura sulla fine della storia, sembra delinearci ora un diffuso e generalizzato *bisogno* di memoria, bilanci, sguardi retrospettivi (esaltato sicuramente quest'anno da ricorrenze importanti come Resistenza, Vietnam, Cinema), riscontrabile sia nella produzione artistica che nella stessa arena dei mass media, in cui, dopo aver assistito alla confusione interessata tra realtà e sua trasmissione, si replica la stessa falsa coincidenza tra verità storica e documento audiovisivo, schiacciando i tempi del ricordo e della comprensione in sandwich istantanei e insaporiti. Oblio, nostalgia o spettacolarizzazione della storia, diventano momenti di uno stesso approccio, impegnato a tenere separate le sfere del tempo, come quelle della vita.

Osservare le opere degli autori piemontesi presenti quest'anno a Taormina da questo particolare punto di vista, teso cioè ad indagare attraverso quali strategie la memoria storica e individuale diventa linguaggio, non significa cercare un filo comune a percorsi e sensibilità le cui differenze sono probabilmente più marcate delle affinità, ma tentare un confronto su *una dimensione* che appartiene alle produzioni più significative di questi autori, pur non costituendo magari il principale terreno di lavoro. Si tratta in alcuni casi di una ricerca rivolta più alla memoria politica e collettiva che strettamente autobiografica. Un'attenzione al passato che evidentemente un'area come quella piemontese e una città come Torino non solo hanno il diritto di rivendicare, ma la capacità e la forza di stimolare, proponendosi come ma-

teriale base del lavoro creativo, anche di autori più giovani.

Ma il problema principale non riguarda tanto i contenuti specifici dissotterrati, quanto l'operazione in sé dello scavo.

La memoria del linguaggio

Interessato ad esplorare stati fisici e psichici, ossessioni e ricordi, Daniele Gaglianone dispiega nei suoi lavori tracce narrative contrastate da squarci emotivi, sonori irreali, spazi interiori sofferenti: un paesaggio di sensibilità ferite, disegnato attraverso tecniche e linguaggi diversi. L'esempio più riuscito in tal senso è *L'orecchio ferito del piccolo comandante* (1993), girato in super8, montato in video e riversato in 16mm, dove soggetto e scelte tecnico-linguistiche risultano in perfetto equilibrio.

Grazie al super8, l'impatto visivo è quello di un vecchio filmato ritrovato, che innesca immediatamente la dimensione del passato, successivamente confermata dagli elementi dell'ambientazione del breve racconto – la montagna, il rifugio, la comunità di giovani – che iniziamo a riconoscere come scenario della lotta partigiana.

L'incertezza sulla provenienza delle immagini, che ci trasforma in osservatori più attenti, o più inquieti, permane anche quando si manifesta apertamente il meccanismo controllato della finzione, con i dettagli tesi a restituire, del tragico episodio, il punto di vista del bambino protagonista. Se da una parte infatti la qualità dell'immagine sposta le coordinate temporali, creando un effetto di storicità, dall'altra il taglio delle riprese e il montaggio rimandano ad un lavoro di tipo amatoriale, con inquadrature malferme, frammentate, le uniche *che riteniamo possibili* in tali condizioni ambientali e storiche.

In questo livello di ambiguità di messa in scena di un linguaggio e di una storia, un ruolo fondamentale lo ricopre il sonoro, un flusso indefinito, una massa informe (dove a tratti si possono cogliere frammenti realistici, gli spari, le voci) che, se attribuibile all'esperienza percettiva distorta del bambino, diventa il pilastro principale su cui si regge questo ponte aperto sul passato: stiamo guardando una vecchia storia, una vecchia pellicola e i suoi detriti sonori. Un suono-fantasma che è anche una sorta di premonizione di tragicità, quella, forse, a cui espone l'operazione memoria in sé, così come avviene in *Era meglio morire da piccoli* (1992), dove un ricordo d'infanzia si sviluppa attraverso la presenza-assenza di spazi vissuti e un sonoro-incubo pungente, allucinato, vero e proprio filo del processo di memoria.

L'intrecciarsi di memorie e linguaggi è alla base anche di *Tempo di riposo* (1991), che può essere considerata, nella produzione di Daniele Segre, un'opera anomala, o il punto più alto di un metodo che guida tutto il suo lavoro, anche dove la "realtà", quella per lo più di emarginati, travestiti, ex degenti ospedalieri, immigrati, operai, appare così forte e attuale da funzionare da elemento catalizzatore.

In 44 minuti e un solo interprete, Segre mette in scena vari livelli di realtà e di confusione: quella esistenziale e professionale di Carlo Colnaghi, ex attore dai trascorsi difficili, quella tra attore e personaggio nelle impressionanti interpretazioni di brani tratti da *Il guardiano*, *Re Lear* e *Woyzeck*, quella ancora di Colnaghi che rappresenta se stesso.

Giocando principalmente su primi e primissimi piani, Segre inizialmente dise-

gna le due cornici linguistiche in cui dispiegare il dramma e la forza espressiva del protagonista. Interno giorno, rumori di fondo realisti, per le parti da "intervista", dove la parola di Colnaghi è ricordo, riflessione, racconto di fatti e sentimenti, fino ad assumere in certi momenti il tono della confessione intima (che accettiamo come tale perché mediata dal mezzo video), ma già rappresentazione del personaggio (alcuni brani provengono infatti dalla sceneggiatura di *Manila Paloma Blanca*, 1992). Sfondo scuro e silenzioso per i pezzi "recitati", veri e propri pugni nello stomaco, accuse al "pubblico bastardo" che "sa bene dove finisce il palcoscenico. Io non lo so". Memorie di linguaggi diversi che discendono dalle esperienze sia del regista che dell'attore, qui complici o reciprocamente messi alla prova.

Mescolando i due livelli, si ricorda nello spazio buio della finzione e si recitano parole disperate nella luce della realtà. La voce impastata, frammentata, affaticata, il racconto desolato di una vita incerta e tormentata, si alternano all'energia di una parola teatrale quasi urlata, tragica ma forte, sicura, di occhi spalancati e testi estremi, che descrivono la "verità" di Colnaghi: "Non mi scocciare, basta di rompermi le scatole, ho più anni di te amico, ma in quei posti non ci sono mai stato, sono sano, sano. Non mi scocciare!". Ricordo e travaso di stati di finzione e realtà che avviene negli stessi soggetti trattati: il desiderio di baciare una donna senza dentiera diventa l'azione di recitare senza dentiera i frammenti di una lacerante gelosia.

Un (ex) attore non può raccontarsi se non usando il proprio linguaggio, immergendosi nel gesto teatrale e, attraverso quello, rappresentare (e rivivere) il proprio guasto, la propria malattia: "tu sei matto, basta guardarti per capire che sei matto", recita e dice a se stesso Colnaghi che, sconvolto, sconvolge. Questo era lo scopo di Segre: non "intervistare" un ex attore, ma restituire la sua inquietudine attraverso le sue qualità attoriali e, in quanto regista, utilizzarle.

È un universo completamente diverso quello in cui si muovono e ci fanno muovere Alessandro Cocito e Luca Pastore, che lavorano in tandem, Alberto Colombo e Alessandro Amaducci, accomunati da un uso del video attento all'esplorazione del suo apporto specifico, dei suoi ritmi e delle sue manipolazioni possibili, in un contesto, va sottolineato, come quello torinese che, se si distingue quantitativamente per una gran voglia di produrre immagini, non risulta ugualmente sensibile al linguaggio e alle problematiche sollevate dal video.

Cocito e Pastore tentano un coraggioso confronto con le (sempre più) strette maglie televisive, scommettendo sull'utilizzo del mezzo elettronico in funzione di una TV rinnovata e intelligente. Il lavoro di ripensamento creativo su sigle e interstizi nel palinsesto televisivo, coniugato all'interesse per l'indagine sulla realtà, trova il suo momento più emblematico nei *Nuovi Intervalli* (1989) di RAITRE, andati regolarmente in onda. L'idea è semplice, ma estremamente efficace, e realizzata con grande cura tecnica: prendere una creazione televisiva, le piatte cartoline turistiche dell'intervallo, e trasformarle in quadri ironici ma anche crudi di realtà contraddittorie, prima dell'Italia, poi dell'Europa. Un momento di vuoto, un buco, una pausa diventa reportage, a tratti surreale, di luoghi caratteristici, o sicuramente esclusi da qualsiasi guida turistica.

Ad essere interpellata, in questo caso, è la nostra memoria televisiva, messa in moto attraverso il motivo musicale, depositato nel nostro cervello come le sigle del

Carosello o dei TG, dimostrazione dell'importanza del canale sonoro nella comunicazione televisiva. Ma una volta catturati dalla nota musicchetta riarrangiata, quindi già suono-ricordo, cioè incompleto o ridondante, ma riconoscibile, altri linguaggi, altre memorie, ci trattengono. Da una parte quello giornalistico, di reportage, più marcato nei quadri con riferimenti espliciti ad attualità e realtà degradate. D'altro lato assistiamo al dispiegarsi di un linguaggio visivo forte, con immagini in bianco e nero molto contrastate, ricordo sì della televisione della nostra infanzia, ma ancora di più della "bella immagine cinematografica", così nitida, tutta da guardare, vivacizzata dagli interventi di colorizzazione elettronica, che servono a sottolineare dettagli e a giocare con i segni della realtà.

Una realtà che sembra *tenuta ferma* dal tempo della ripresa, il tempo necessario per esercitare quello sguardo elettronico atto a catturarla, impressionistico ma non frettoloso e arrogante come quello di tanta TV. È lo stesso tempo cercato nel reportage lampo effettuato nelle zone colpite dall'alluvione, dove nel pieno della catastrofe si fermano e indagano corpi e pensieri feriti.

Sfidare e inventare un linguaggio della televisione, significa dunque non solo accettare di abitare tali spazi inquinati e pure marginali, ma comprenderne alcune specificità, per poterle magari più efficacemente sovvertire.

Alberto Colombo lavora invece principalmente su associazioni e accumulazioni sonore, costringendo quasi le immagini dei suoi video, per lo più brevi o brevissimi, a tenere il passo con i ritmi musicali creati. Se ad un linguaggio visivo veloce siamo forse ormai abituati, stranezze e incongruità sonore, bruschi passaggi musicali e riscolto di suoni noti, sembrano avere ancora la forza di catturare sensi assopiti.

È strano come, nell'esperienza comune, il suono non venga solitamente pensato e utilizzato come dispositivo per memorizzare ricordi: siamo abituati a conservare, di ciò che amiamo, immagini piuttosto che voci e suoni, per catturare i quali, del resto, non si dispone dello stesso arsenale tecnico e culturale sviluppato per le immagini. Forse perché ascoltare i suoni del nostro passato è troppo coinvolgente: il canale sonoro ha la strana forza, eccessiva quasi, di annullare la distanza, di evocare in modo crudo la perdita, l'opportunità mancata, di connetterci non semplicemente o solamente con ciò che è *stato*, ma con ciò che *poteva essere* e, nel momento in cui il passato viene attualizzato, *può ancora essere*. Un processo eccitante, ma anche inquietante.

In questi territori si muovono le opere di Colombo, che tratta ogni genere di fonte sonora preesistente, musica, ovviamente, tanta, ma anche brani di film, pubblicità, canzonette per bambini, che non diventano mai però una massa sonora confusa, indistinta, ma un paesaggio dove ciascuno può cogliere il tratto che lo riguarda. Nella serie di videospot su giovani artisti italiani, le opere documentate vengono dinamizzate e interpretate attraverso riprese in movimento, isolando e animando singoli elementi visivi e accostando brevi sequenze di brani musicali disparati che continuamente creano e rompono un'atmosfera (*De Paris, Pusole*, 1993). Frammenti di dialoghi, sporchi e rozzi, di cinema americano, dove si nota la voce italiana di De Niro, servono invece per narrare le figure di Paolo Cassarà, che appaiono come emanazioni aggiornate di un simile paesaggio metropolitano.

In altri casi le fonti vengono assemblate in modo che ciascuna possa emergere

come entità riconoscibile, per poi essere riassorbita nella scatola sonora in continua formazione. Così, in *Bar Galaxy* (1992), icone forti come Hitler, la bandiera americana, i simboli del nazismo, del comunismo o del consumismo, vengono ritagliate e inserite in un collage audiovisivo che assume un tono drammatico, dove a tratti possiamo identificare la voce di Gian Maria Volontè in *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* e quella di Mussolini, lo *Stabat Mater* di Rossini e varie pubblicità. Un dispositivo aperto, un procedimento che attiva le nostre sedimentazioni sonore e i mondi paralleli ad esse collegate, come avviene anche nei ritratti di *Volti e musi su sfondo nero* (1991), dove ogni personaggio interpreta un brano musicale noto, ovvero il proprio desiderio, che quella musica incarna e scatena.

Nei suoi video e nelle sue dichiarazioni Amaducci insiste soprattutto sulla *differenza* dell'immagine elettronica, la cui natura tecnica le conferirebbe un carattere malleabile e metamorfico, quella instabilità, labilità, permeabilità, che ben rappresenta, tra l'altro, il funzionamento della nostra stessa memoria.

Nelle sue realizzazioni Amaducci tenta di rendere questa peculiarità, individuando nel trattamento dell'immagine il segno distintivo di un'arte che trasforma non la realtà in ombre, ma le stesse immagini in ricordi di immagini. Opere come *Fantasm* (1991), *L'urlo* (1991), *Kiki Kali* (1994), che utilizzano segni forti come Artaud o Kiki de Montparnasse, si presentano come messa in onda di fantasmi, apparizioni, immagini-ricordo immerse o soffocate da pixel o geometrie digitali, come sono sempre *tutte* le immagini video. È interessante allora osservare come tale approccio, che è ciò che permette ad Amaducci di attraversare tutti i "generi" del video, venga applicato nei lavori su commissione per l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, volti a restituire un contenuto storico preciso, memorie forti, quali le vicende legate al nazismo o alle lotte operaie.

La finalità didattica che sta alla base di questi documentari, inseriti in collane che l'Archivio concepisce soprattutto per scuole ed enti pubblici, sicuramente costringe a frenare l'impulso manipolatorio di Amaducci, tenuto a rispettare le griglie di un discorso determinato. Ma, pur nell'ambito del tipico approccio del documentario tradizionale, che isola e svolge un soggetto privilegiando lo sviluppo cronologico e la completezza del dato informativo, l'intervento elettronico di Amaducci consente di vitalizzare i temi, indicando soluzioni efficaci di "impaginazione" di materiali storici. Ne *Il giudizio di Norimberga* (1994) ad esempio, attraverso l'eliminazione del commento fuori campo, la musica, la compresenza di quadri visivi e un uso articolato di testi scritti, l'autore riesce a coniugare informazione e drammaticità del tema, tenendo alta l'attenzione dello spettatore.

L'intervista e il materiale d'archivio, i due canali tradizionali con cui il video si avvicina alla storia, sono riproposti in modo da attivare percorsi di lettura più ricchi e legati al presente: in *Work in Progress* (1992) le immagini che riguardano le lotte operaie torinesi del '15 e del '73, percorrono letteralmente i seducenti spazi abbandonati e in rovina della contemporanea era postindustriale, che diventano ne *Le cattedrali della memoria* (1995) il set in cui far agire i quadri di Massimo Lai, carichi a loro volta di memoria pittorica, che appaiono e scompaiono, come ricordi frammentati, tra vetrate distrutte e pezzi di storia ritrovata.

Memorie personali e collettive, rievocazioni e ripensamenti su un vissuto le-

gato ad una precisa stagione politica, quella delle lotte operaie degli anni Settanta, non rappresentano per Armando Ceste incontri occasionali, ma il terreno principale del suo lavoro negli ultimi anni. Un bisogno profondo o un dovere morale, la volontà di ri-presentare storie e sentimenti, come strumento essenziale per rispondere alle insoddisfazioni e alle urgenze contemporanee.

Attraverso forme variegata, rispettose del materiale usato come dello spettatore, Ceste trasforma interviste in esperienze umane significative (*Jean-Marie Straub*, 1992), brani di fiction di origine teatrale nei luoghi inafferrabili di sconfitte politiche (*Finale di partita*, 1992), lotte operaie e materiali d'archivio in ballate d'amore (*Due o tre cose*, 1994), cercando di non far svanire le immagini di un passato sempre da comprendere, non solo dai suoi nastri, ma dai nostri cuori. Un progetto difficile e, ancora una volta, *pericoloso*.

La difficoltà infatti non è solo "nell'essere comunisti oggi", ma nel riuscire a segnare con il ricordo il presente, come nel coniugare adeguatamente amore per il cinema e necessità politica, realtà e finzione, arte e quotidiano, Anna Karina (immagine magnificamente forte, che sembra potersi reggere comunque da sola) e l'operaio Fiat (che appare invece avere sempre bisogno di un contesto), la parola di Godard (sempre maledettamente giusta) e se stessi. Il rischio è quello di *accostare* semplicemente ciò che si vorrebbe il più possibile integrato.

Ceste sceglie l'immagine non aggressiva, il tempo discreto, della meditazione. Un tempo che a volte sembra attardarsi sugli argomenti, come bloccato nella ricerca di una qualche attuale direzione positiva da prendere, per sostare nella necessaria, ma non sufficiente (neanche all'autore) enunciazione del ricordo, del disagio o del desiderio.

Il dispositivo elettronico in questa ricerca è essenziale: contenitore di tutte le nostre memorie audiovisive, cinematografiche, politiche, personali (*L'ultimo nastro*, 1990), diventa lo strumento attraverso cui riattivare i percorsi e le esperienze dei protagonisti di quelle lotte politiche che Ceste documentò, a partire dalla fine degli anni Sessanta.

È significativo quello che succede ad esempio in *Marzo '73* (1993), dove l'autore *ripete* l'intervista ad uno dei protagonisti dell'occupazione della Fiat, che si rivede in quei nastri, affidando alle immagini di allora e ai due racconti, la rivisitazione di quell'avvenimento. Come in altri lavori, Ceste sceglie un materiale base forte e l'intervista diventa un racconto su un volto, uno sguardo, una voce che portano il segno di un'importante esperienza politica e umana. L'ex operaio Braghin ricorda non solo dei fatti ma il linguaggio con cui quei fatti venivano rappresentati (l'operaio professionalizzato, le avanguardie rivoluzionarie). La parola, pur muovendosi tra la cautela del ricordo ("se non sbaglio... se ben ricordo") e la consapevolezza del passaggio del tempo e del cambiamento di un linguaggio ("avanguardia rivoluzionaria, si diceva allora...") ha la capacità di restituire il valore di un'esperienza di vita, che può trasformarsi in oggetto-memoria dai contorni precisi, ritrovati, e per questo anche un po' chiusi, di cui noi rischiamo di non poter essere partecipi.

Le immagini di vent'anni fa invece, fisicamente segnate dalla loro temporalità, sempre pronte a sparire e riapparire, come la materia elettronica di cui son fatte, restituiscono più direttamente la difficoltà, l'incertezza, la frammentarietà, la

non linearità del processo di memoria e la vicinanza ad un presente che probabilmente non potrà mai più trasformarsi in *quel* tipo di racconto, di memoria. (Qualsiasi cosa sia *non* successa, nei tanto condannati anni Ottanta, non può essere raccontata in tale modo.)

La memoria del linguaggio della politica, è innescata dallo stesso atto di rividersi di Braghin, che ripropone quel cortocircuito comunicativo che guidava il cinema militante (che non comprese forse fino in fondo quanto l'immagine della lotta politica debba fare i conti con la politica delle immagini) di quegli anni: filmare i soggetti politici e mostrare quelle immagini negli stessi ambienti di lotta, per ribadire prima di tutto la centralità di una classe sociale, nella sua fase più matura di consapevolezza rivoluzionaria.

Affidandosi esclusivamente a materiali preesistenti, girati da lui stesso o "rubati", in *Due o tre cose* Ceste sembra indicare in modo chiaro che fare i conti con la memoria significa fare i conti con le immagini e con il rapporto che abbiamo con esse. Ciò che a volte, nel suo lavoro, appare come una reticenza o impossibilità di rapportarsi alle contraddizioni attuali, sembra qui svanire, perché, al di là dei singoli rapporti creati tra le immagini e i suoni, il procedimento di assemblare frammenti di memorie personali e collettive gli consente di maneggiare direttamente le proprie ossessioni (il cinema e le immagini del passato, più che il passato in sé) e di spostare i termini del problema. Perché il passato, in quanto tale, esiste sempre meno: esistono immagini, racconti, rappresentazioni. Le immagini d'archivio, personale o collettivo che sia, non possono evitare di segnalare la propria età, cioè di trasmettere la nozione del tempo e, simultaneamente, di dichiararsi come tali, immagini, sorprendentemente in bilico tra ciò che volevano dire nella loro vita precedente e i significati innescati dal nuovo contesto. Ed è per questo che rappresentano uno dei terreni più fertili su cui giocare il confronto-scontro tra memoria e oblio, che coinvolge la stessa identità delle immagini.

Critica della separazione o per farla finita con la questione della specificità

Il tratto comune di queste produzioni è nell'abitare in zone dai confini incerti, oscillanti tra cinema e video, video e televisione, realtà e finzione, ma anche tra autorialità e commissione, uso di immagini "proprie" e d'archivio, lavoro con corpi della realtà (sociale o del set della fiction) e oggetti visivo-sonori preesistenti: dicotomie apparenti in quel terreno privilegiato di incontro e integrazione tra tecniche, linguaggi e immaginari qual è il video. Ed è proprio in questi travasi che si possono trovare le tracce della memoria del linguaggio come linguaggio della memoria, cioè di un processo di attualizzazione e capovolgimento.

Non si può attivare un ricordo senza comprendere il suo linguaggio: si può raccontare la follia o il dolore con una parola "sana"? Bisogna almeno recitarli, cioè ricordarne il linguaggio. Ma ricordare significa riformulare, riscrivere, scavare in continuazione tra detriti e ritrovamenti, senza giungere mai ad uno strato puro, ad un'immagine da prendere e portarsi a casa.

Mescolare formati e linguaggi allora, non è un semplice ammodernamento di forme su presunti contenuti fissati, come possono essere quelli riguardanti la storia personale o collettiva, ma una pratica che rispecchia la stessa operazione di me-

moria nel momento in cui cerca di negare la separazione tra passato e presente, di comprendere buchi, sfasamenti, sovrapposizioni, ridondanze, e anche bugie o falsi ricordi. Un processo capace tanto di ricostruire quanto di distruggere (linguaggi inadeguati, ricordi paralizzanti). Atti di memoria radicali, per rendere appassionante l'oblio e liberatorio il ricordo. E viceversa.

Se la memoria, come scrivevano i situazionisti, è per forza il tema significativo della comparsa della fase di critica interna di un'arte, della sua messa in discussione, la sua contestazione dissolvente, allora il video ha il privilegio di contenere in sé la sua propria cura. Negarsi continuamente come linguaggio autonomo, chiamare in causa sfere diverse e apparentemente lontane, stimolare confronti e rapporti, costringere a ricordare la storia delle immagini e la cultura da cui provengono, evidenziare quanto i processi di memoria storica o personale siano oggi imprescindibili dal rapporto con i mezzi di comunicazione, quanto la "memoria collettiva" sia da intendere sempre più come archivio dei media: questo è lo specifico del video, il suo compito, la sua forza. Tendere verso il proprio rovesciamento e, in questo movimento critico, realizzarsi.

Non si tratta di isolare una tecnica, un linguaggio, un ricordo, ma di cercare negli spazi incolti tra un linguaggio e un altro, tra un'immagine e l'altra, tra un vuoto e l'altro. Perché non c'è alcun ricordo o tecnica da celare o sovrailluminare. C'è solo da evitare di fotografare, registrare, scrivere, guardare addirittura, con lo sguardo di chi deve *già* immagazzinare oggetti, situazioni, sentimenti e non ancora viverli.

Torino, giugno 1995