

## Una conversazione tra Manolis Baboussis e Denys Zacharopoulos

D.Z.: Perché il titolo *Possessioni*? A che cosa si riferisce e che cosa significa? È il titolo della mostra, del libro o delle opere? Immagino che riguardi soprattutto le varie sezioni che compongono il lavoro e la sua storia, gli approcci e le tue modalità di pensiero. Perché allora non hai usato semplicemente il titolo *unità*? Che cosa ti induce a insistere sul concetto di possessione, che implica la proprietà, il dominio, la conquista, l'annessione di qualcosa a qualche altra cosa, il potere di qualcuno che possiede qualcosa, e che oltre a possederla, se ne appropria e la gestisce in via del tutto esclusiva? Ha a che fare con la fotografia e con i suoi scopi o con l'asse tematico intorno al quale le varie sezioni si organizzano di volta in volta nel tuo presente lavoro?

M.B.: Un approccio è possibile sia per mezzo del nome sia per mezzo dell'immagine. Le mie fotografie sono senza titolo, sono il prodotto di un'azione dello sguardo, di un riconoscimento. Il titolo, in un senso generale, rimanda a un possesso: di luoghi, di persone, di oggetti. Nella raffigurazione fotografica cogliamo l'immagine che si struttura, nel momento in cui viene ripresa, nel vettore invisibile dello sguardo che deponiamo. Allo scopo di ottenerne in risposta un'immagine. Si tratta di un incontro, una esperienza. Non a caso il verbo "comprendere" e "riprendere" sono affini, e la "ripresa" rimanda appunto alla "comprensione". D'altra parte, si tratta di un possesso privo del potere che deriva dalla conquista. È un possesso dell'immagine diverso, silenzioso. Il silenzio del potere e il silenzio di colui che viene abbandonato, d'altro canto, non sono la stessa cosa. Né sono la stessa cosa il silenzio del pubblico che assiste a un concerto, o di colui che visita un cimitero. Una volta proprio in un cimitero ho notato i fiori freschi che erano stato deposti su un tumulo di terra a formare un'architettura minimale. Contiene un residuo di esistenza che non possiede più niente. Se non, forse, un posto nella memoria.

D.Z.: Rispetto alla fotografia quale elemento definisci memoria? Si tratta di un processo psicologico? O storico? Segnato da intenti nostalgici o dal bisogno di documentare? Di una registrazione o di una esperienza vissuta? Si fotografa con la memoria, a memoria oppure la fotografia crea una memoria che la proietta nel futuro, in un proseguimento ulteriore? E questo riguarda più l'esperienza del fotografo o quella dello spettatore?

M.B.: Non si fotografa a memoria, come quando si dipinge senza l'ausilio di un modello, ma si proietta la memoria, si trasferisce altrove una qualità del presente reale, non così com'è, ma trasformata dal nostro sguardo. Si tratta di un processo che ha sempre del magico. La ricerca non si racchiude nel ricordo e nel tempo, ma nei segni e nella verità. Ci troviamo di fronte all'esperienza dell'immagine che è qualcosa di diverso. L'interesse risiede nella forma in cui le relazioni tra le immagini vengono elaborate. E l'immagine fotografica è una decisione, è il prodotto di un giudizio su quello che facciamo. Quando si intraprende un'azione, per esempio riprendere un'immagine, operiamo una decisione. La parola "decisione", in greco "apófasis", ha sia un'implicazione positiva sia un'implicazione negativa. Posso decidere di fare ma anche di non fare. Non so se la fotografia può offrire il rifiuto della visione quando, per sua natura, riproduce la realtà materiale. Rifiutare significa, piuttosto, non vedere quello che capita intorno a noi...

D.Z.: La fotografia presenta uno stretto legame con il concetto di oggettività, di approccio oggettivo che riproduce con precisione la realtà. Qual è la tua opinione in merito sulla base delle tue opere, del tuo lavoro, del tuo rapporto con la fotografia quale esso si sviluppa nel tempo, e attraverso le sezioni che la presentano allo spettatore e al critico? Qual è, insomma, nella concretezza del tuo essere fotografo, e non nell'astrazione di una qualsivoglia esistenza storica o teorica, la sostanza di questa decisione e di questa possessione? Si tratta, alla fine, di un rifiuto della realtà o di un semplice spostamento del nostro rapporto con essa che può trapassare dal rifiuto all'accettazione e così via? La questione centrale è la visione o l'oggetto? Il processo che decide la fotografia o l'assunzione del soggetto che raffigura?

M.B.: Ogni fotografia crea la propria realtà mentre la sua ricchezza è dovuta anche a quel poco di realtà che comprende, e una delle ragioni per cui la fotografia risulta tanto affascinante è proprio il fatto che si muove tra la certezza e l'incertezza, tra il reale e l'immaginario. Esistono molti modi di visione. Da un punto di vista storico l'approccio oggettivo conserva un certo grado di efficacia. L'interesse consiste nel riattivare gli elementi inerti contenuti in quello che è noto. Fotografare è incontrare qualcosa, una relazione, gli altri, forse la diversità e il diverso. Quello che conta è la forma dell'esperienza e il ritorno, dello sguardo. Se riuscirò a individuare una crepa invisibile, degli intrecci compatti del opinione, forse riuscirò anche a farci passare un po' della luce proiettata dall'immagine allo scopo di illuminare le differenze, i vuoti tra le varie immagini e il ritmo che non viene stabilito da un istante ma ne scandisce la successione. Ciascuna immagine ha bisogno sia della precedente sia della seguente, la durata è un elemento fondamentale della respirazione e dell'arte. Sennonché l'arte non possiede infanzia né adolescenza né età adulta né vecchiaia, e soltanto gli artisti sono soggetti alla morte.

D.Z.: La disposizione di immagini nelle tue mostre, così come nel libro o nel catalogo, è indipendente dalla loro successione temporale. Questo processo di confronto e di giustapposizione delle opere crea una dimensione ulteriore, in aggiunta al tempo e allo spazio, o ha il semplice scopo di riorganizzare un circuito chiuso di possibilità che riguarda esclusivamente l'opera dell'artista, la dimensione formale o formalistica del processo linguistico? In che modo e attraverso quali pensieri decidi che cosa è importante, che cosa conta e che cosa non conta nella successione che contraddistingue la tua opera, e le varie parti e sezioni che la compongono?

M.B.: Nelle mie disposizioni ogni fotografia manifesta un'esperienza del mondo visibile e un luogo legato alla mia biografia. Le mescolo in modo che l'una sia la spiegazione dell'altra. Non una dopo l'altra, ma una e l'altra. Preferisco fondere due sensazioni diverse in una nuova e inattesa. Forse ogni volta si tratta di una stazione, di una tappa con una continuità diversa. La giustapposizione delle immagini cerco di ottenerla attraverso l'architettura dello sguardo. Ogni immagine si collega all'altra, non solo dal punto di vista plastico ma attraverso un simultaneo percorso progressivo, una costruzione incessante, una serie molteplice di argomenti, e ciascuna si appoggia all'altra partecipando nel contempo allo sviluppo generale. Il problema da risolvere è far sì che le associazioni di idee possano svilupparsi e prendere forma valutando le varie successioni.

D.Z.: Oltre a fotografare le azioni, come facevi sin dalla prima fase del tuo lavoro, hai fotografato spazi interni vuoti dando importanza particolare alla struttura architettonica che include e semantizza tali spazi e le esperienze della vita. La maggior parte della tua opera è caratterizzata da un rapporto duplice e da un vicolo cieco tra l'imposizione di un ordine sociale delle cose e la metafisica dell'assenza.

M.B.: Sin dai primi anni Settanta ho cominciato la serie delle mie opere a Volterra interessandomi a quanto non si concilia con l'esistenza umana quale essa si riflette nell'architettura, negli spazi vuoti. Una sensibilità che si è affinata in un secondo tempo, con altre problematiche. Nel '73 non stampavamo fotografie in forma di quadro. Il mio primo lavoro era presentato come una proiezione di diapositive. L'assenza costituiva sempre una parte di questa riflessione. L'assenza minaccia e rende liberi. Un bambino piange perché aspetta sua madre. Nell'immagine di Volterra, del '73, in cui osservo la lunga serie di letti vuoti disposti in fila come in una caserma, l'accumulo, la massa, essi non sembrano interloquire con la confusione e la debolezza, forse perché i loro occupanti si sono liberati dalla luce soffusa proveniente dal cielo che si scorge attraverso l'unica apertura di una finestra. L'impressione è che riempio di solitudine, di tristezza e di silenzio un mondo vivo e organizzato. Ne congelo lo scorrere. Forse perché ho trattato i «morti» a mo' di giocattolo. Con la «risurrezione» ho scacciato il dolore, e il gesto resta in sospeso soltanto nell'immagine. Forse il fascino in ciascuno di questi due pezzi che provengono da uno solo, è racchiuso proprio nell'assenza dell'altro. Seferis diceva che gli alberi trattengono la forma del vento, i luoghi la forma conferita loro dalla mano dell'uomo. Ma quando compongo un gran numero di cose, la composizione riflette un'organizzazione sociale omogenea o una cultura particolare, come in un cimitero organizzato o in un locale di divertimento di massa, in un ospedale, o nei trofei tutti uguali disposti in una vetrina. Focalizzo un'organizzazione, una geometria. Forse è un gioco che mette in evidenza tragedie. L'intreccio giunge al culmine e si conclude in una tragedia con tanto di morte. Mi capita spesso di

pensare che un albero, una pietra, un marciapiede rotto, una lettera o un libro, la geografia delle cose quotidiane, continueranno a esistere anche dopo di me. Le cose vivranno al mio posto, spero anche il sentiero in terra battuta accanto alla spiaggia.

D.Z.: Qual è il senso del paesaggio nella tua opera? Senza dubbio nell'ambito della fotografia si tratta di una categoria molto importante, collegata sin dal principio con l'assunzione soggettiva della natura, dell'attimo, elementi che nella tua opera esistono intensamente benché passino attraverso altri filtri e altre sensibilità, meno legate al processo di impressione e più simili a superfici del mondo, a visioni della struttura, a un'archeologia dei sensi, a un ritorno alle frontiere della città, della società borghese, dell'urbanistica, da un punto di vista architettonico, sociale e politico.

M.B.: I paesaggi rinviano all'intervento umano, all'irrazionalismo e al predominio. Al conflitto cruento. La minaccia, la repulsione e l'attrazione, l'impulso, la violenza e la bellezza, coesistono. Credevo che se mi fossi tuffato nell'acqua dall'alto, sarei affondato. In seguito mi sono reso conto che la superficie di un pezzo di mare, senza sosta, priva di orizzonte, una sempiterna onda schiumosa possono ergersi a mo' di muro compatto come l'impulso libero del subconscio. Al cui fondo, altrettanto minaccioso, si trova l'ignoto. Amo il cielo, la pioggia e il vento perché creano spazi in movimento. Al contrario, vedo il paesaggio ateniese come un luogo di sogno e di incubo, una serie di tracce di stratificazioni successive segnate dall'irresponsabilità, dall'indifferenza e dall'incuria. Esso offre la visione di qualcosa che è stato rammendato, che è usurato, provvisorio, persino nella vita culturale, simile ai vestiti nuovi dell'imperatore. Lo vediamo in tutta la Grecia. Un paesaggio privo del segno diacronico della sua storia. Assistiamo al ritrarsi di qualsiasi senso di responsabilità individuale, allo spostamento sulle responsabilità politiche, comunque cruciali. Sono il carnefice, la vittima, il rifugio, il luogo del delitto. Conosciamo l'inizio e la fine della città. Non quello che si trova tra le due, in mezzo.

D.Z.: Quindi il rapporto tra il paesaggio e la città è altrettanto importante, a quanto mi sembra di capire dalle tue parole e soprattutto dalle tue opere. Forse come esiste la presenza-assenza dell'uomo negli spazi interni, allo stesso modo negli spazi esterni coesistono l'amichevole e l'ostile, che si respingono l'un l'altro, e in tal modo si crea una nuova dialettica tra imposizione e irresponsabilità, tra casuale e sistematico. E queste sovrapposizioni e repulsioni parallele costituiscono, in parte o nei vari luoghi, "quello che si trova in mezzo", su cui sembra che tu rifletta sempre di più con il passare degli anni e che sembrano seguire con la tua vita anche la vita della tua opera, e quella di Atene e della società umana...

M.B.: È un dato di fatto che i mutamenti non sono contrari ai bisogni della gente, nella misura in cui non lo sono cambiare casa, mobili, acconciatura, abbigliamento, automobile, amici o compagno di vita. Le forme cambiano. Ma possiamo dire lo stesso riguardo la struttura delle cose? Nelle città dell'indifferenza, la vita è stata esclusa dalle superfici senza significato, dai volumi degli edifici, dalle facciate senza misura di vita. Quando uno spazio è intatto e il giorno dopo viene sventrato da un bulldozer, la terra fa un passo indietro. Cambia forma. L'abbattimento di edifici dà luogo, davanti ai miei occhi, a uno straordinario parco segnato dalla distruzione selvaggia che va conservata come qualcosa di prezioso. Soprattutto per Atene, vorrei che nel parco archeologico che circonda l'Acropoli fosse collocata una scultura raffigurante un escavatore, simbolo degli abbattimenti che avvengono a ragion veduta. Come un monumento alla guerra. Le guerre non scoppiano per la bella Elena, per la bellezza di un'idea, per la bellezza in se stessa. Sono eventi spettacolari come la vita e tutte i grandi cataclismi. Personalmente, mi sento in bilico sulla disciplina che occorre per definire e distinguere con precisione il fascino che abita negli imprecisi contesti di questa città. Luogo dell'eccesso, stato di guerra. È come se cercassi di stare in equilibrio su una corda tesa, sospeso tra i pensieri e i sensi che possono essere provocati dalla corruzione e dall'anarchica, effimera coesistenza della storia antica e recente, e la Disneyland della tradizione fasulla e degli interventi di risanamento che ci circondano. Il disordine o l'organizzazione non provengono dal tempo ma dalle azioni umane.

D.Z.: Eppure nella maggior parte delle tue immagini si ha l'impressione che non accada niente, che non ci siano punti di riferimento, azione, intreccio, racconto. Che non ci siano eventi.

M.B.: L'evento è racchiuso nell'immagine stessa. Preferisco non confermare o riprodurre un fatto; lo sguardo stesso, libero dalla pressione del momento, può diventare evento, pensiero. Senza dubbio la visione e la creazione di una immagine statica, priva di evento, esige da colui che l'ha creata e dallo spettatore uno sforzo ulteriore di concentrazione, soprattutto nella nostra epoca, ossia uno sforzo di contemplazione, cosicché se a un certo punto lo sguardo incontrerà un ostacolo, sbatterà contro una parete, esso possa ritornare a noi. Nella fotografia esiste sempre la distanza dell'artista dal tema scelto, del tema dall'immagine, dell'immagine dal tema. Una distanza naturale e una distanza temporale. Esiste fotografia a una distanza zero? In questa distanza esistono soltanto l'amore e la lotta. Si aspira a colmare una distanza. D'altra parte l'attesa può essere l'immagine e la ferita ottica più semplice. Lo spazio dell'attesa differenzia l'aspettativa. Ci troviamo di fronte a una contemplazione dell'aspettativa aperta a tutte le possibilità. L'attesa nella sala d'aspetto di un ambulatorio medico non ha niente a che vedere con l'attesa prima di uno spettacolo o con quella in un ufficio. L'attesa implica altresì il rinvio. Per molti il rapporto di lavoro subordinato, il lavoro stesso, equivale a un rinvio della vita vera, che non arriva mai. Quello che interrompe l'attesa è appunto un interruttore che accende la vita. Un tempo progettavo edifici scolastici in qualità di architetto impiegato nel dipartimento ministeriale competente. Un lavoro creativo, si direbbe. E invece ho sperimentato sia i problemi e il livello dell'amministrazione pubblica in Grecia, sia gli stereotipi e le concezioni dominanti che riguardano l'istruzione e l'invisibile architettura contemporanea di Atene. Nel mio spazio notavo la metà dei corpi trincerati dietro scrivanie-scudi, con i volti sudati. Vedevo le tracce di uno spazio personale ridotto al minimo, di un limite, di un decoro in quello spazio estraneo. Tutto si muoveva a ritmi lenti, molto lenti: "questo non si può fare, quello non si deve fare, l'altro non è nostra competenza...". Osservavo la dipendenza e i giochi dell'amministrazione, individui senza obiettivi parcheggiati in quegli uffici, sepolti sotto montagne di cartelle blu, in corridoi ciechi. Per i più si trattava di una condizione permanente, senza sbocchi.

D.Z.: Qual è il rapporto tra questa condizione o la mancanza di sbocchi da un lato e l'attesa come osservazione incessante che sembra suggellare in profondità i rapporti umani? Che rapporto esiste con questa irrisolutezza la cui espressione più immediata, forse, è il mondo della televisione? Qual è il suo rapporto con la fotografia, con il tuo lavoro, il tuo atteggiamento e la tua esperienza?

M.B.: La televisione è un tipo diverso di attesa, è l'attesa per l'«emozione» trasmessa in diretta in tutto il mondo. Essa agevola il sincronismo delle notizie e il consenso delle coscienze. In questo caso si può ben dire che quanto interrompe questa attesa infonde vita. Nella mia opera ci sono immagini tratte da trasmissioni televisive, notiziari, dibattiti e spot pubblicitari alla cui realizzazione ho partecipato come architetto dal 1987 al 1993. Si tratta di un'esperienza assai diversa, di un luogo in cui ogni idea *sembra* sottoposta a discussione. Benché trovassi interessante il carattere effimero dell'allestimento, la velocità, la dimensione illusoria e il lavoro di gruppo, così come l'esperienza del procedimento cinematografico, il problema era che investivamo una quantità ingente di energie per niente. La soluzione a ciascun problema veniva offerta all'interno di un decoro, di un'ideologia. La pubblicità diffonde il senso di privazione e di insoddisfazione per rafforzare il vuoto e la perdita. Accresce il controllo dell'accesso. Soddisfa l'attesa mediante il «nuovo», l'imprevisto e l'inatteso in cui ciascuno ha bisogno di credere.

D.Z.: Nelle tue opere mi sembra di capire che la quotidianità occupa il posto della fotografia stessa e della sua logica interiore. È il luogo della fotografia e lo spazio di gestione della vita, dell'assenza e della presenza come qualcosa che trascende la staticità del paesaggio, e dell'architettura per enfatizzare e sottolineare il complesso dei rapporti simbolici, dell'importanza e dell'insignificanza nell'ambito della società e della realtà. Ho ragione?

M.B.: Quando ho deciso di occuparmi degli automatismi della quotidianità, delle tracce dei ruderi del futuro che rimpiazzano efficacemente i contatti, ho posto una di fronte all'altra, a una certa distanza, la macchina fotografica, la mia scatola nera meccanica, e uno sportello bancario automatico, altra scatola meccanica ma colorata. Macchina contro macchina. L'obiettivo dell'una di fronte all'occhio-schermo dell'altra. Attraverso la «finestra» della macchina fotografica ho inquadrato lo sportello bancario automatico. Ho inserito una pellicola nella macchina fotografica, ho premuto alcuni pulsanti e ho ripreso un'immagine, un pezzo di spazio-tempo. Ho preso una carta magnetica, ho premuto alcuni pulsanti, ho preso

i soldi e la ricevuta. Ho compiuto due operazioni che sono state registrate automaticamente in una frazione di secondo. Con il tempo ho raccolto le fisionomie degli eleganti mostri che celano la crudeltà degli interscambi. A Roma, ricordo, mi piaceva ammirare le icone del sedicesimo secolo sparse nei vari angoli della città, agli incroci stradali o sotto le finestre. Quando guardo queste fotografie appese in un nuovo spazio, vedo un oggetto impresso su un supporto bidimensionale, la carta, una forma monumentale ma priva di volume, un altare ecclesiastico. C'è un'ulteriore dimensione nascosta sotto queste superfici, che mi interessa rilevare nel mio lavoro. Si tratta delle cassette di sicurezza. Le cassette di sicurezza hanno ognuna una combinazione, funzionano con un codice unico per ciascuna. Non sono esposte in pubblico come gli sportelli bancari automatici o i tesori di un museo. Conservano oggetti scrupolosamente selezionati. Costituiscono una cinta muraria, una parete, e delimitano un corridoio. I corpi percorrono lo spazio oblungo, silenzioso, e si incrociano senza comunicare. Come osserva Carl Schmitt, il processo di questa formazione ha luogo ogni giorno nei minimi meccanismi, su scala grande e piccola, ovunque gli uomini esercitino un potere sopra altri uomini. Nella fotografia restano le indicazioni concentrate di uno spazio "morto", della testimonianza e della reclusione che racchiude misteri.

D.Z.: In tal modo arriviamo alla sezione odierna del tuo lavoro, che sembra emergere appunto dalla gestione di questo potere e delle sue strutture, del consentito e del proibito, dell'evidente e dell'occulto, di quanto si può rivelare e di quanto va tenuto segreto, dell'individuo e della sua adduzione e presentazione in uno spazio gerarchizzato. Nel contempo questo spazio annulla e ridefinisce l'uomo, l'individuo, il cittadino, il docente, finanche lo stesso apparato statale e le sue istituzioni. Prevede e giudica, dà per scontata la continuità della struttura e insieme decide daccapo per sé e per tutti. Questi diversi spazi del giudizio, aule di tribunali, di facoltà universitarie, di senati, di accademie, di rettorati, di consigli di amministrazione, di sinodi ecclesiastici, di tutte le istituzioni possibili fino all'istituzione più importante in un Paese democratico, il Parlamento, costituiscono una indagine originale e prolungata che stai conducendo da tempo. È una ricerca della dimensione estetica e simbolica dello spazio e del posto occupato in esso dall'uomo. È qualcosa che si riscontra in tutto l'arco del tuo lavoro, dagli esordi fino alle ultime opere in cui attraverso l'assenza-presenza dell'uomo nell'organizzazione dello spazio, stabilisci una nuova dimensione socio-politica della riflessione su cui si fonda il tuo rapporto con la fotografia.

M.B.: L'idea di questo lavoro nasce da alcuni pensieri intorno all'assunzione e alle carriere dei membri del corpo docente della Accademia di belle arti, dove insegno. Mi interessava il giudizio intorno all'opera artistica, i meccanismi istituzionali di controllo dell'accesso. Dalla posizione di colui che giudicava e veniva giudicato, scorgevo uomini isolati che cercavano di imporsi. All'inizio ho usato circa trenta immagini, ho allargato il tema anche ad altri spazi istituzionali, immagini di spazi in cui si opera un giudizio, che venivano proiettate su due schermi contemporaneamente e alternativamente. Va da sé che la questione non era semplice. Si è trattato di un processo doloroso che concentrava un sistema di valori. La giustizia è un valore assoluto, è ammantata di un significato positivo. È considerata il fondamento della democrazia e della libertà. La qualità presuppone un giudizio e un'etica. La critica come guerra unisce la folla in gruppi più o meno grandi contro altri gruppi, forse più piccoli. La guerra dei buoni contro il male. È interessante notare che la parola greca che significa giudizio, ossia «krisis», da cui tra l'altro ha origine, in italiano come in altre lingue, la parola «crisi», significava altresì «tormento» e «tirannia». Essa è legata al verbo «krino» che significa «separare», «distinguere», ed è affine al termine «criterio». Confrontare, escludere, decidere. E quindi condannare, scegliere, premiare. Attività che costituisce altresì parte del processo creativo.

D.Z.: In altre parole, potrebbe trattarsi di un modo per far emergere la dimensione sostanziale della ragione attraverso l'immagine e lo spazio? È la ragione che decide e giudica? È la gestione della ragione e il processo dialettico che delimitano la disposizione dello spazio, l'immagine e la riproduzione, la dimensione simbolica e pragmatica della realtà?

M.B.: I più parlano di fronte a un davanti, a una distanza, ossia un qui e un là, un interno e un limite. Una soglia. Un ingresso. È consentito dunque entrare dall'ingresso? Solo a patto che te lo permettano, che tu possa pagare, che tu abbia qualcosa da dare per poi prendere, che tu *appartenga* a un ambiente, oggi, a un contesto, a un Paese. A patto che tu abbia qualcosa da dire, che forse è la cosa più im-

portante. Decidere. Allora busso alla porta piano, con discrezione e a lungo, non ha senso bussare alla porta con violenza. Per avere il permesso non basta l'unico presupposto fondamentale, ossia avere un lavoro: Tutti sono infastiditi all'idea di sentirsi ostacolati nel passaggio, nel movimento da un ambiente all'altro. *Entrare*: nei musei, nel Parlamento, nell'accademia, nei caveau delle banche, nei rettorati, nelle aule elettorali, nei tribunali, nel Sacro Sinodo, negli studi televisivi, negli uffici, negli ospedali, negli archivi del catasto, nelle fabbriche, nell'intreccio di ambienti istituzionali, nei corridoi dove si accumulano segreti preziosi e dei cataloghi di mostre posti in fila sugli scaffali, nelle sale dei trofei. In un enorme cimitero. Vedo la fatica e mi coglie la tristezza. Quanto tempo, quanto impegno per fare tante cose tanto utili, o per farne tanto poche e per giunta inutili. Del resto, il gusto della fatica, le ore trascorse al lavoro o a riflettere vengono gettate nella spazzatura. Le cose però non aspirano a un posto al sole né a conquistare la libertà, riflettono le azioni umane e il loro valore d'uso. Resta la speranza e la maledizione dei monumenti del futuro che si evidenzieranno nel nord, nel sud, nell'ovest e nell'est della città, le autostrade tenebrose. La luce degli elettricisti sui monti e nelle foreste, negli edifici e sugli yacht ricorderà sempre la notte ai nuovi ricchi. Vendonsi terreni liberi ammobiliati.