

Marzia Migliora, Alberto Salza, *VELME: Quartetto e reprise, La Masquerade, Marzia Migliora. Velme, hopefulmonster Editore, Torino, 2017*

*L'universo è fatto di storie,
non di atomi.*

MURIEL RUKEYSER, *The Speed of Darkness*

Personaggi: un capodoglio da crociera
una ragazza con maschera di fango (*moreta*)
uomini neri (nudi e spostati)
orafi di salgemma
il motto latino
un corno di rinoceronte (in oro)

Scenari: la laguna di Venezia
una *velma* (melmosa)
l'ingresso, il portico e le sale di Ca' Rezzonico
specchi multipli

Quinte: il dipinto *Gli alchimisti* di Alberto Longhi
il dipinto *Il ridotto* di Francesco Guardi
il dipinto *Il rinoceronte* di Pietro Longhi
il dipinto *Mondo novo* di Giandomenico Tiepolo

Il capodoglio gigante, come avveniva da qualche tempo, dragò dietro sé l'acqua della laguna. La ragazza lo guardò andare via, ritta sul sedimento molle che era casa sua. Tra i piedi vide zolle vive che finalmente respiravano e altre che avrebbero rischiato di soffocare. Fece un passo all'indietro; si tolse la veste bianca, ne strappò un pezzetto e se lo mise tra i denti; adattò al viso la ragnatela che aveva rubato ai cespugli tempo prima e la fece aderire con lo sputo; allargò le braccia e si lasciò cadere a faccia in giù nella melma.

A fatica, aprendo le dita, riuscì a liberare il corpo dal fango. Si ripulì come possibile, ma lasciò che il fango le rimanesse sulla faccia, trattenuto dalla ragnatela e dal pezzo di stoffa: un tondo nero come una maschera d'Africa. Con cura, per non spaccare la crosta, eliminò i residui sul mento e tutt'attorno. Poi aprì due grandi cerchi per gli occhi. Si infilò la veste e si voltò verso la terraferma. Vide un palazzo che scivolava lentamente verso di lei, a bocca spalancata. Mentre ne veniva assorbita poté scorgere un motto: *Si Deus pro nobis*. La frase rimaneva in sospenso, come un'ansia. E allora vagò nell'immenso portico vuoto che connetteva la terra al mare. Capì che quello spazio reggeva e condizionava l'architettura dell'intero palazzo. Nella struttura sentì la fatica dei fantasmi: le parve di vedere milioni di corpi umani polverizzati da secoli di lavoro e di festini, aleggianti come una nebbia rosa sulle architetture, nell'impiantito, tra le fessure. Per coloro che sono stati abbandonati, l'inferno non ha geometria alcuna: pertanto, lo spazio-tempo si ripiegò su se stesso e la ragazza si trovò a passare attraverso un cunicolo scavato dai vermi.

Lampi di luce la riportarono alla sanità. Abbacinata dall'illuminazione inciampò in una sorta di fabbrica: tavolini da orafo producevano a getto continuo bizzarre forme da blocchi d'oro bianco, un'opera alchemica iniziata milioni di anni prima. Le venne da piangere e le lacrime sciolsero i blocchi per poi ricompattarsi in sale purissimo. Voleva leccare i blocchi, ma la maschera glielo impedì.

Disturbata, arretrò e riapparve nel salone delle feste, dove incontrò i nudi uomini neri. Se ne stavano immoti lungo le pareti, avviluppati da mostri, viticci, stracci, catene. Tutti sostenevano qualcosa: gli occhi di bianca pasta vitrea sembravano schizzar fuori per la fatica, illuminando il salone. Quattro

mori erano fuori posto, voltati verso la parete e distanti un passo, un passo segnato a terra da tasti di pianoforte in avorio, bianchi e neri come un augurio. La ragazza ne scrutò le terga, bellissime. L'aria scricchiolava per le membra tese di un moro in particolare. Era più alto degli altri e reggeva un impossibile masso sul capo. La ragazza guardò la distanza che lo separava dalla parete e le parve che si accorciasse di un micron, o forse meno. E commise un errore.

Si avvicinò al telamone, posò le mani sui suoi fianchi e spinse. A quel punto l'universo collassò e la ragazza, preda della sincronicità, fece esperienza di sogni oltre la velocità della luce. Vide capricci architettonici e arazzi con allegorie delle proprie nozze; suonò il clavicembalo; danzò con i centauri e fu importunata dai satiri; si bagnò in acqua pura e si sedette su un trono dorato; incontrò fantasmi di mestieranti e signori; un moro vestito di rosso le portò una lettera che non riuscì a leggere; finì per giocare anche la veste, in un ridotto. Per un nanosecondo poté scorgere altre ragazze mascherate come lei, immobilizzate da chissà quale incantesimo. Un po' oltre, un'enorme bestia corazzata, mostrava la resezione di un corno sul naso, oscenamente esibito per denaro da un cretino addomesticatore, per poi essere poggiato come un fallo soprammobile.

Resistette a ogni prova che le proponeva il palazzo nello spazio-tempo accartocciato dalle onde gravitazionali, ma quando all'improvviso vide un falchetto piombare su uno stormo di passerotti chiusi in uno stanzino, le venne di urlare. «Umph» riuscì a mugolare. Il suono incrinò tutti gli specchi e creò migliaia di schegge di vetro. I loro riflessi vibrarono in una domanda muta: *quis contra nos*. La ragazza ebbe paura.

Per non temere il futuro, si mosse all'indietro, così come remano i fiocinatori verso il capodoglio gigante e la probabile morte. Alle sue spalle avvertì un gran vocio. A braccia tese tastò dietro di sé. Un gentiluomo imprecò per il tocco indiscreto al fondoschiena, mentre un ragazzino le fece una proposta osé. Allora la ragazza si girò e si trovò a far parte di una folla che si accalcava davanti a un forellino da cui proveniva una luce magica. Tutti volevano dare un'occhiata. «Magari si scorge un mondo migliore» disse un Pulcinella che si era tolto la maschera. A rischio di stracciarsi le vesti, la ragazza si batté per vedere. Quando fissò dentro il pertugio si sentì un risucchio, gli occhi persero ogni colore e la ragazza svanì all'interno del gabbiotto. Solo la nera maschera di fango rimase a testimoniare la sua avventura. E solamente chi abbia il coraggio di affrontare le geometrie variabili del grande palazzo potrà intravederla dentro un boudoir, mentre pare rifarsi il trucco in una regressione di riflessi che la portano lontano, all'infinito. Via di lì.

Un dialogo

Uno degli strumenti del Male è il dialogo.

FRANZ KAFKA, *Quaderni in ottavo*

– Il museo è una macchina per narrare storie.

– Un tempo chiesi a persone che non si occupavano di arte di venire nel caveau di una pinacoteca del Novecento. Li lasciai soli, davanti a quadri che si collegavano alla loro professione. Avrebbero dovuto narrare qualcosa. A un infermiere di Emergency presentai un Sironi enorme, con cavallo in fuga e soldato caduto. Tutto color terra.

– Penso al fango delle trincee della Grande Guerra, dove tutto si svolse all'interno, nell'anima dei soldati accatastati senza classi e nel substrato del suolo che gli obici avrebbero utilizzato per seppellirli.

– L'infermiere raccontò del *buzkashi*, una sorta di gioco afghano del polo con una carcassa di capra come palla. Sottolineò come, in guerra, talvolta la capra venga sostituita con la testa del nemico. Tutto venne registrato e riproposto nel museo come audio guida. Ti metti le cuffie e fai un viaggio

nei panni di altri: tre o quattro storie non di critici; così guardi con i tuoi occhi il quadro che stavano guardando loro, ascolti e vivi la storia di qualcun altro. C'è un legame stretto con la professione: da qui inizia l'interesse sul fare, su quanto la professione segni l'identità attraverso il lavoro.

– In te appare un complesso rapporto con la fatica dell'umanità, una tensione costante verso il fare, l'alchimia che trasforma la professione in arte. Da dove arriva?

– La domanda è spinosa. Va alle mie origini, laddove i maschi della mia famiglia di contadini per generazioni si sono ammalati di una qualche conseguenza della fatica fisica, fatica che non ha portato ad alcuna fortuna o a un benessere economico o a uscire dai debiti.

– Il debito di sangue tiene uniti i clan dei pastori somali attraverso il gruppo di esattori. Da noi il debito è una colpa, l'inerzia dello sfruttamento. Dobbiamo entrare nel palazzo per sanare il debito, a modo nostro.

– Quello che mi irrita come un'ortica è quanto la rappresentazione museale sia classista. I visitatori vedono un tipo di magione, ma percepiamo gli schiavi tramite il non sguardo del patrizio: è cosa normale che ci sia uno schiavo nudo, anche se di ebano. Come artista mi sento in dovere di realizzare opere che riguardino le persone, non la mia storia di vita. Mi piace trattare tematiche che siano spinose, fastidiose: non per risolverle, ma affinché le opere diventino una domanda. Un pensiero che non avresti avuto se fossi andato a fare un picnic. Se gli spettatori escono con una confusione che li ha spostati, va bene. Come ho fatto con i mori di ebano.

– In Mauritania ho incontrato schiavi, veri schiavi. Uno lo avevano lasciato legato nel deserto, a morire. Se l'è cavata, ma recava i segni di un'immensa fatica.

– Guarda le mie mani. Sono mani che hanno lavorato parecchio, ho fatto diecimila lavori diversi. Arte e spadellio in cucina, contemporaneamente.

Per ottenere la materia prima di una delle mie installazioni a Ca' Rezzonico, sono riuscita a scendere in una miniera per recuperare il salgemma, poiché mi piace vedere dentro il cuore della terra, per coglierne lo sfruttamento malsano. I blocchi di salgemma sono un materiale cieco che ha mai visto la luce. Era lì, fermo. Oggi il luogo è un formicaio di macchine enormi. Non ci sono più operai: l'oro bianco viene fatto brillare automaticamente.

– Ed ecco apparire gli orafi illuminati.

– Il paesaggio dei laboratori orafi lo conosco in prima persona. I banchi usati arrivano alla mostra da un fallimento, per rimanere in tema. Sono ancora ricolmi di maestria artigiana, non meccanizzata. Il segno sul lingotto si chiama "unghiata" e mostra una purezza al 99,99%. I blocchi di salgemma posati sopra i banchi sono le sedute della chiesa che ho visitato dentro la miniera: scavata, non costruita. Esposta alla luce, l'opera va verso il mare: il sale torna a casa, alle *Sofferte onde serene* di Luigi Nono, che dalla laguna coglieva i rumori del lavoro, delle barche, dei traghetti, lo sciabordio. Le onde sono serene nel momento in cui le guardi senza vedere. Ma lì sotto le spugne di mare soffrono: il mare è la sintesi delle azioni dell'uomo sulla natura di Venezia, come altrove.

– In uno dei tuoi quaderni di ricerca c'è il disegno dell'insegna di Venice, California: sembra la scritta ARBEIT MACHT FREI ad Auschwitz. Poche parole più in là: degrado, eustatismo, subsidenza a causa delle grandi navi, moto ondoso prodotto dalle barche, affossamento delle barene, turbo-soffianti, draghe idrauliche, vongole filippine contro quelle di laguna, pesca bentonica: è una guerra contro il mare. Palle di barriera o tondini ferrei contro la pesca a strascico: sono letali giochi di

protezione, come tagliare preventivamente il corno ai rinoceronti per impedirne il contrabbando. È la Storia Naturale della Distruzione.

– E io costruisco un corno d’oro, posto su un tavolino davanti al quadro di Pietro Longhi. Il tavolo, che è lì da sempre, è allineato con il rinoceronte del quadro, una sorta di freak show da circo Barnum. L’opera è una sintesi, un simbolo che si porta dietro una quantità enorme di informazione. In forma alchemica agglutina la quintessenza in un oggetto. Delle mille cose racchiuse nel corno una arriverà a chi guarda. Perché un corno? Commercio illegale? Perché d’oro? Una domanda si farà. L’opera è stratificata di dati e ricerca. Come una velma: se il mare si ritira, allora qualcosa si vedrà.

– Magari allo specchio, dove tutto è rovescio.

– Lo specchio è il modo più banale per portare il fruitore entro l’opera, ma funziona. *QUIS CONTRA NOS*. Uno specchio con la domanda senza punto interrogativo, ripetuta a diverse altezze. Niente spinta all’interazione. La lascio ferma e non puoi non leggerla che come una domanda a te stesso. Chi contro di noi: siamo tutti complici nella distruzione. Non scioglierò l’enigma, ma posso disturbare. Un po’.

– I feticci del Congo hanno uno specchietto in cui si riflette il malato. Piantando un chiodo nella statuetta, lo stregone uccide la malattia. Come inizia Franz Kafka gli *Otto quaderni in ottavo*: «Ogni uomo porta in se stesso una camera. È un fatto di cui il nostro stesso udito ci dà conferma. Quando [...] intorno a noi tutto è silenzio, si ode, ad esempio, il tintinnio di uno specchio a muro non fissato bene».

– Sono i fantasmi nel palazzo, a muovere lo specchio.

– In effetti, non v’è traccia di chi abbia costruito il palazzo, di chi vi abbia prestato servizio, ma neanche di chi se l’è goduto. Quel che rimane è “nebbia rosa”. Così definiscono i marine quel che diventa un corpo umano colpito in pieno da una granata di obice da 155 mm.

– Come cipria sparsa in un boudoir, proprio là dove trova rifugio momentaneo la *moreta*, la donna che non può parlare poiché tiene la maschera con i denti. Di che materiale sarà mai fatto il silenzio?

– Si dice che il mutismo sia un attributo della perfezione. La *moreta* è impedita nella parola dalla mascherina nera. Che ce ne facciamo di un’eroina muta?

– Per fuggire non servono parole, ma azioni. Io la faccio scappare dal quadro, la lascio uscire. Acqua in bocca, come i pesci. Non parla, ma fa.

– Come l’artista?

– Che bello essere l’eroina di un racconto, non mi era mai successo nella vita. La maschera di garza gessata, in realtà, è modellata sul calco della mia faccia. Mi piaceva la contraddizione che io, come artista, dico la mia, parlo per mezzo delle mie opere. E per caso, invece, chiudo nella teca di plastica una maschera che impedisce la parola. Non è casuale che l’abbia fatta sul mio volto.

– In Africa, tra i Dan della Costa d’Avorio, ho visto maschere simili. Si tratta delle cosiddette “maschere del corridore” che attraversano i villaggi a tutta velocità per avvertire del pericolo. È per quello che hanno grandi buchi per gli occhi.

- Occhi così grandi, forzatamente aperti, non sbattono neppure le ciglia, flap flap.
- Nei manga giapponesi, al momento tipico del *kawaii* (carino!) gli adolescenti hanno enormi occhi spalancati, come quando il neonato fissa gli occhi degli altri cercando di prendere coscienza del terreno umano. Non per guardare fuori, ma affinché si possa guardare dentro di loro.
- Un giorno feci la ripresa del mio viso con uno spot da set cinematografico. La luce è fortissima. Io mi metto a contare per quanto tempo riesco a tenere le palpebre sgranate, e conto. Uno due tre quattro. Un esercizio per tenere gli occhi spalancati e costringere gli umori a velarli.
- Sarà così che si scolorano gli occhi della *moreta*. E i tuoi.
- Anche le statue del palazzo hanno sempre gli occhi aperti. E pure i personaggi dei quadri: qui non dorme nessuno.
- Per quel che ci è dato vedere. Ma siamo certi che qualcosa non avvenga quando non guardiamo? Le poltrone allineate tutt'attorno sono davvero in ordine?
- Guardiamo lo stemma di famiglia, con il suo motto. È incompleto e la *moreta* non se ne dà pace. Lì regna la mancanza, e lei comincia a mettere tutto a posto. Si identifica con il rinoceronte Clara del quadro in cui lei è co-protagonista. È mancante della dignità selvaggia, incompleta nel corno mozzato, impedita a essere se stessa, svilata, domata.
- La funzione primaria dell'artista è ricreare un ordine dal caos.
- Ma la *moreta* si disturba progressivamente: provo fastidio e mi fermo ogni dove c'è fastidio; la magione è malsana, c'è un carico di morte, e io vogo di spalle come i balenieri che vanno a farsi ammazzare da Moby Dick. In un boudoir.
- Mi si dice che la parola derivi dal verbo francese *bouder*, mettere il broncio.
- E allora mettiamo il broncio verso il mondo intero.

L'antropologo da camera

L'inferno è vuoto e tutti i demoni son qui.

ARIEL, ne *La tempesta* di Shakespeare

L'antropologo è il peggior ladro del mondo: ruba cultura. È pertanto sempre in fuga. Sui vuoti della sua mente, il terreno umano deve iscriversi senza subire distorsione. Un giorno mi ritrovai sulle rive del lago Turkana, dopo tre settimane di marcia nel deserto di lava. Provai a sciacquare la polvere dal viso. Un pastore di dromedari mi disse: «Lava, lava. Tanto non diventerai mai nero come me». In un altro deserto d'Africa mi misi a danzare con i boscimani per ottenere le visioni del mondo dello spirito. Provai paura e capii che l'antropologo non è un artista: non conosce i colori e balla male.

Da settantamila anni l'artista si scontra con una parete. Alle origini, le danze tra i fuochi stroboscopici generavano all'occhio fosfeni colorati ed endottiche dalle forme strane. Poi tutto diveniva visione, in cervelli dalla chimica alterata. Così iniziavano i viaggi nel mondo dello spirito, al di là della parete. Al risveglio doloroso si cominciava a toccare la roccia, a spalmarla di pigmenti colorati, a inciderla con altra pietra, affinché i segni divenissero narrazioni e metafore del mondo

dello spirito. C'è il di qua, si sogna il di là: in mezzo, sottile, la parete di materia grezza. È il mondo tripartito degli sciamani: le opere d'arte contengono le tre dimensioni del realismo, del sogno e dell'ipermateria, separate dal velo di trascendenza.

Entrando in un palazzo del Settecento assieme a un'artista del terzo millennio, l'antropologo è consapevole dei rischi che corre. Sa che alcuni gruppi umani fanno coincidere l'oggetto con lo spirito che lo abita, per cui il manufatto che, rovinandosi, perde di funzione va immediatamente sostituito onde non disperdere lo spirito. Cosa succede se si altera la struttura psicofisica delle stanze del palazzo? I muri crolleranno oppure le figure dei quadri si animeranno? Che ci stiamo a fare tra negri d'ebano e reperti concettuali, dentro un palazzo veneziano incerto tra acqua e terra? Vien da considerare il potenziale pericolo di un rinoceronte impazzito per il dolore della resezione del corno, oppure la malia di un volto femminile celato da una mascherina che rende muti.

Maschera e persona sono sinonimi. Da sola, la maschera ha l'innocenza dei morti, a cui non interessa più essere osservati. Una maschera privata dei suoi orpelli, immobile (la danza è parte integrante della maschera, e viceversa), non verrà riconosciuta come maschera da nessun africano, tanto come noi stenteremmo a individuare San Marco, in una pala del Trecento, se privo di leone ai piedi e libro in mano. Cosa sarebbe Cappuccetto Rosso senza mantellina colorata? Una bambina perduta.

I rinoceronti li ho incontrati sulle pitture rupestri nelle caverne, nei graffiti del deserto, nelle savane d'Africa. Ci ho pure fatto a sportellate, in una mattina di idiozia. Ma quanto rinoceronte c'è in un corno tagliato, dorato e mostrato al pubblico?

L'atto di guardare non è passivo, ma presuppone lo stabilirsi di una relazione tra la forma di un oggetto (esterno all'individuo) e un modello formale della percezione dello spazio (culturalmente determinato su basi biologiche). Percepire significa quindi proiettare un'immagine latente di sé. Si dice che le popolazioni di giungle e deserti non abbiano scrittura. Esse hanno lo "sguardo", tramite cui unire l'immagine (i disegni di una stoffa, i simboli di un monile, il gesto di un danzatore) alla memoria, in sequenze fisse e ripetute come se le menti fossero dirette da una sintassi.

Lo sguardo non è neutro, non compie semplici registrazioni, ma mette in moto una serie di relazioni che coinvolgono l'architettura cerebrale degli uomini, al punto che si potrebbe affermare:

l'immagine è un prodotto biologicamente necessario, dato che ciò che percepiamo visivamente non è ciò che esiste in assoluto, ma lo vediamo come si è trasformato nella mente. Gli oggetti non sono "cose", ma ontogrammi, oggetti che scrivono. Il corno di rinoceronte è un pennino che narra di vita mutilata. La maschera strappata dal viso non fa che ripetersi eguale a se stessa in specchi che contengono parole scritte divenute oggetti. Un moro d'ebano pare fermo, ma è voltato verso la parete, l'interfaccia per la libertà. Tutte le lacrime compresse nel salgemma dalla pena infernale di uomini e donne ci riportano al mare. E il mare non è mai stato amico dell'uomo.

Perso in traslazione quantica

*Con il mondo dei quark tutto ha in comune
il giaguaro furtivo nella notte.*

ARTHUR SZE, *River, River*

Come nel concerto senza pubblico dei Pink Floyd a Pompei nel 1971, in Africa si suona per gli spiriti dei morti. E a Venezia per chi si dipinge e si accumulano quadri alle pareti? Quali inferni e paradisi sono spalmati sul pavimento? Dove son finiti tutti quanti? C'è qualcuno?

Non è corretto dire che con l'artista andiamo a vedere ciò che è nascosto sotto i tappeti; ci poniamo come traghettatori *attraverso* i tappeti (gli animali che hanno fornito la lana, le piante e i minerali per i colori, le dita degli annodatori, i piedi dei calpestatore, l'orgoglio dei proprietari, l'occhio di chi li ammira oggi). E la polvere, certo. Il guaio, però, è che la polvere è una versione bidimensionale di eventi profondi: le sue particelle si sono accumulate una accanto all'altra in tempi

diversi, in condizioni differenti; e sono state rimescolate da agenti umani e climatici. Ora sono *entangled* (entanglement: intreccio, non-separabilità, compenetrabilità) come la maionese, un sistema complesso di uovo, olio, limone, sale e aria (tutti si dimenticano dell'aria) che una volta assemblato è impossibile discernere nelle sue componenti. La prossemica delle particelle di polvere è stata riordinata dalla storia di vita: tempi differenti coesistono sotto il tappeto. Quelle particelle sono come le stelle.

Quando guardo il cielo, vedo stelle cubiche. Certo, a noi appaiono su un piano, così come i panorami di Venezia attraverso i reticoli e le camere chiare dei pittori, o semplicemente spalmati sulle finestre di un palazzo, noi dentro e le luci fuori. Invece, la proiezione piana che noi chiamiamo cielo stellato è fatta di astri dal passato differente, alcuni estinti, altri morenti, altri in esplosione; una è qui, e quella che sul piano di proiezione appare la più vicina è invece in un'altra dimensione (indietro nello spazio e remota nel tempo). Il cielo stellato è un paradosso spazio-temporale: vedo al contempo (*synchronicity*) tempi differenti.

Le stelle e le particelle di polvere comunicano attraverso *wormholes*, cunicoli spazio-temporali interconnessi che costituiscono le scorciatoie tra un punto dell'universo all'altro oltre la velocità della luce, rese possibili dall'accartocciamento di spazio e tempo nei buchi neri. Per i fisici, non è chiaro se si possa passare attraverso un wormhole senza destabilizzarlo o senza restarne uccisi. Un luogo come Ca' Rezzonico è intriso di crono-diversità: strati su strati di azioni e oggetti passati da lì – luogo ad area e storia definite – nel tempo. Si tratta di un luogo a più dimensioni: oltre alle tre note, anche la storia, la cultura e la contrazione spazio-temporale. In un condominio, si può letteralmente passare attraverso il vicino di casa, se camminate sul pianerottolo a un'ora diversa (talvolta basta un afrore nell'aria a dare questa sensazione). Di conseguenza, ogni luogo attraversato od oggetto esposto oggi ci pone davanti a una nuvola di fantasmi probabilistici.

Eccoci arrivati alla fisica quantistica. L'osservatore crea l'oggetto sperimentale tramite una corretta interferenza tra osservato e osservatore. Tale principio sostiene che la misurazione simultanea di posizione e quantità di moto di una particella ha valori di incertezza che rasentano l'impossibile. O si conosce la velocità o si sa dov'è la particella. Il che, per la fisica classica e il senso comune, è un'assurdità. Non basta. L'osservatore perturba l'osservato, il quale viene fatto emergere dalla nuvola dei suoi stati probabilistici (*Eigenstaat*) solo dalla misurazione stessa.

L'universo, in sostanza, è fatto di interferenze: la luce può essere onda e/o particelle a seconda dell'esperimento che poniamo in opera. La luce non ha proprietà sue, ma le acquisisce nell'interferenza da e con l'osservatore: il mestiere dell'artista. Si tratta di evidenziare le n dimensioni del mondo: i quadri non sono piatti, ma sono densi di informazioni stratigrafiche multidimensionali da svelare (chi, cosa, perché, quando, e io che guardo). Le sculture, nonostante l'opinione di Michelangelo, parlano, e narrano storie complesse (in senso matematico) che coinvolgono il multiverso, l'insieme degli universi possibili creati dagli osservatori. I quali si servono di modelli che coinvolgono un costrutto seriale profondo: cos'è una cosa, di quali materiali va fatta, perché è così, come mai cambia (ovvero quando finisce di essere questa cosa per divenirne un'altra), quando e per quali segnali, fisici o psichici, si possa dire che non è più niente.

Giandomenico Tiepolo ha inserito in molti dei suoi quadri un foro: nella staccionata, su un divisorio, nel muro. È la negoziazione tra qui e là che ci dà la strada per arrivare al Cosmodromo del *Mondo Novo*, dove uno spioncino ci porta via. Perduti.

Reprise

Queste equazioni non sono nemmeno sbagliate.

WOLFGANG PAULI, a proposito dei quanti

Per gli antropologi il continuum degli esseri umani – inscindibili geneticamente e culturalmente – è oceanico: individui e gruppi si rimescolano senza sosta come le onde sulla spiaggia o in alto mare.

Noi, oggi, siamo affioramenti temporanei, come le velme. Le velme non appaiono: è il mare a scomparire, di tanto in tanto, risucchiato dalle navi da crociera o assorbito dalle sabbie espulse dai battipali preistorici. Così l'artista deve rimuovere il mare, oppure cristallizzarlo per sempre in blocchi di salgemma.

È la catastrofe della regressione infinita di John von Neumann: ogni misura è un sistema di per sé contenente incertezza; una seconda misura, per monitorare la prima, ha la propria dose di incertezza; e così via all'infinito. L'incertezza termina con lo sperimentatore. Così avviene alla maschera abbandonata della *moreta*, la sua mordacchia ancor umida di saliva, perduta tra due specchi da barbiere che la moltiplicano all'infinito. Qualcuno la salvi.