

> TABELLINE

Se il numero che vale di più è lo zero

PIERGIORGIO ODIFREDDI

È uscito il nuovo romanzo di Umberto Eco, *Numero zero*, ma purtroppo non parla di numeri. Anche perché i numeri sono già così interessanti di per sé, che non richiedono invenzioni letterarie per diventarlo. E i numeri sono interessanti non soltanto collettivamente, come classe, ma anche singolarmente, come individui.

Si può addirittura dimostrare facilmente, per assurdo, il teorema che "tutti i numeri sono

interessanti". Supponiamo infatti che l'enunciato sia falso: allora esisterebbero dei numeri non interessanti, e il più piccolo sarebbe molto interessante, in quanto "più piccolo numero non interessante". Poiché questa è una contraddizione, l'enunciato non può essere falso, e dunque dev'essere vero. Benché tutti i numeri siano interessanti, qualcuno lo è più di altri, e il più interessante di tutti è forse proprio il numero zero. Il quale, benché sia il primo della lista, è anche l'ultimo

arrivato, essendo stato scoperto, o inventato, soltanto verso gli inizi della nostra era da Indiani e Maya. E il suo interesse risiede anche nell'essere una versione matematica del silenzio letterario, del vuoto fisico e del nulla filosofico. Benché sia un numero come tutti, lo zero si usa nei *countdown* ("due, uno, zero") ma non nelle enumerazioni crescenti. Eccetto che per i *prequel* quali i "numeri zero" dei giornali, come d'altronde Eco ben sapeva.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

L'ANALISI

Dalla riproducibilità alla merce esposta nei nuovi musei

Dipinti, sculture, video perdono in singolarità in quanto strumenti di autopromozione e di promozione del sistema stesso

FRANCO RELLA

IL MITO romantico dell'artista, genio solitario sfiorato dal vento dell'ala della veggenza o della follia, aveva fatto tramontare il mito dell'artista artigiano. D'altronde già Aristotele aveva riconosciuto, nel III secolo a.C. come Adorno nel '900, la capacità filosofica e conoscitiva dell'arte, di cui erano ben coscienti artisti e poeti con un'autocoscienza addirittura ipertrofica, come Dante o come Velázquez. Nietzsche dal canto suo aveva liquidato l'idea wagneriana dell'artista totale. L'artista, per Nietzsche, è colui che è in grado di dare una forma ai "frammenti di uomini" e all'"orrida casualità", a cui l'uomo del moderno è condannato. Questo è stato il compito a cui si sono sentiti chiamati, i grandi artisti, i grandi poeti, i grandi narratori nella prima metà del Ventesimo secolo e per alcuni decenni del secondo dopoguerra. Se dovessi pensare a una periodizzazione relativa all'arte del moderno, partirei dagli anni Ottanta del XIX secolo per arrivare agli anni Ottanta del XX secolo, quando cambia la figura dell'artista e cambia anche il suo ruolo sociale.

Walter Benjamin aveva legato la perdita dell'aura agli strumenti della riproducibilità tecnica. Paul Valéry l'aveva intravista già nell'idea di Museo, là dove opere di vario genere, di varia provenienza, di diverso valore si dispiegano davanti ai nostri occhi perdendo via via la loro individualità per assumere un'unica qualità, quell'"artisticità", che oggi viene smerciata nelle innumerevoli mostre in cui le opere vengono esposte come in un outlet, e in cui ci si affolla come ai supermercati in tempo di saldi. Questa è, per così dire, l'efflorescenza del mercato che domina il mondo dell'arte, quello che è stato definito "il sistema dell'arte".

Il sistema è fatto da alcuni musei influenti, dalle aste, da alcune gallerie, dai collezionisti e dai loro consulenti, dalle biennali e da altre manifestazioni del genere che si vogliono, come ha detto Giulio Pao-

lini in un'intervista a *Repubblica* (16 luglio 2012), testimoni dei valori imposti «dalla stringente attualità». In realtà l'arte che risponde alla stringente attualità è un'arte che si piega alla logica del tempo, alla logica dominante del nostro tempo. È in questo sistema che si muove l'artista, che oggi si fa imprenditore di se stesso all'interno delle leggi di un mercato che non viene messo in questione. La sua opera perde in singolarità, in quanto diventa strumento di autopromozione, ma anche di promozione del sistema stesso. Le dissacrazioni di Jeff Koons o anche di Maurizio Cattelan non sono la messa in questione della sacralità dell'arte, ma la riduzione dell'artestessa al suo nudo statuto di merce. Quello che mi chiedo è se in questo contesto abbia ancora senso l'invito di Nietzsche, che si prolunga fino alle ricerche di Francis Bacon o di Mark Rothko.

Nel romanzo di Don DeLillo, *L'uomo che cade* (Einaudi 2008), su una parete, in un appartamento di Manhattan dopo il 11 settembre, stanno due nature morte di Giorgio Morandi. Bottiglie, brocche, scatole di metallo, che invitano a qualcosa senza nome, a «un'introspezione umana, oscura e inquietante». Uno dei personaggi, vede in queste bottiglie le torri. Il silenzio dei quadri di Morandi diventa un tramite all'orrore delle torri gemelle, un accesso all'indicibile. Lo rappresenta. E se la donna, che abita questo appartamento, non vede in quelle bottiglie — che hanno elementi architettonici, di un'altra epoca, di un altro secolo — grattacieli con uffici, e quindi le torri gemelle, è perché vede più il là, oltre l'orrore e il dolore delle torri. Questi dipinti spingono infatti «verso qualcosa di più profondo delle cose e delle forme». In fin dei conti, conclude, «si parla di mortalità». In fin dei conti si parla «della condizione umana».

Dunque Giorgio Morandi e Paul Celan, che scrive: «Ma non dividere il No da Sì. /Dà alla tua parola anche il senso: /Dalle l'ombra». Più vicino a noi, per esempio, Anselm Kiefer, con le opere *Die Orden der Nacht* (L'ordine della notte), o *Schwarze Flocken* (Flocchi neri) del 2006, che richiama appunto un verso di Celan, che rinvia appunto a quanto della "condizione umana" può emergere da una poesia, da un'opera d'arte.

© RIPRODUZIONE RISERVATA



ILLUSTRAZIONE DI EMILIANO PONZI