

Il mondo oggetto¹ Roland Barthes

(...) Osservate la natura morta olandese: l'oggetto non è mai solo, mai privilegiato: sta lì e basta, in mezzo a tanti altri, colto giusto nell'intervallo fra il momento in cui è stato usato e quello in cui lo sarà nuovamente, fa parte integrante di un disordine provocato dai movimenti di qualcuno, che prima l'ha preso e poi l'ha posato, in una parola: l'ha utilizzato. Ci sono oggetti su ogni superficie, sui tavoli, alle pareti, per terra: vasi, boccali rovesciati, canestri in disordine, ortaggi, cacciagione, scodelle, gusci di ostriche, bicchieri, culle. Questo è lo spazio dell'uomo, che vi si misura e determina la propria umanità a partire dal ricordo dei gesti compiuti; il tempo è scandito dall'uso delle cose, l'unica autorità della vita è quella che l'uomo imprime a ciò che è inerte, modellandolo e manipolandolo.

Gli oggetti
della natura
morta olandese

Questo universo della fabbricazione esclude evidentemente ogni terrore e ogni stile. Lo scopo dei pittori olandesi non è quello di liberare l'oggetto dalle sue qualità, per metterne a nudo l'essenza; si tratta, al contrario, di accumulare le vibrazioni secondarie dell'apparenza, dato che occorre incorporare allo spazio umano le atmosfere, le superfici, non forme o idee. Il solo esito logico di questa pittura consiste nel rivestire la materia con una specie di glassa, sulla quale l'uomo possa muoversi senza intaccare il valore di uso dell'oggetto. Pittori di nature morte come van de Velde o Heda hanno continuamente cercato di avvicinarsi alla qualità più superficiale della materia: la lucentezza. Ostriche, limoni tagliati, bicchieri di vetro spesso pieni di vino scuro, lunghe pipe di maiolica, lucide castagne, ceramiche, coppe di metallo brunito, tre chicchi d'uva: quale può essere la giustificazione di una tale accozzaglia se non quella di lubrificare lo sguardo dell'uomo al centro del suo dominio, di far scivolare la corsa quotidiana su oggetti il cui enigma è dissolto, essendo solo superfici *facili*?

L'uso di un oggetto aiuta a offuscare la sua forma primaria, mettendo invece in evidenza i suoi attributi. Altre arti, altre epoche hanno perseguito, in nome dello stile, la magrezza essenziale delle cose; qui, nulla di tutto questo: ogni oggetto è accompagnato dai suoi aggettivi, la sostanza è sepolta sotto una miriade di qualità, l'uomo non affronta mai l'oggetto, che gli rimane prudentemente sottomesso proprio per i servizi che fornisce. A che mi serve la forma primaria del limone? Ciò che occorre alla mia umanità empirica è un limone pronto per l'uso, già un po' sbucciato e un po' tagliato, metà limone e metà freschezza, colto nel momento prezioso in cui scambia lo scandalo della sua ellissi perfetta e inutile con la sua principale qualità economica: l'essere astringente. L'oggetto è sempre aperto, esibito, accompagnato, sino a quando non viene annullato come sostanza in sé e monetizzato in tutti quei valori d'uso che l'uomo sa ricavare dalla materia cocciuta. Nelle "cucine" olandesi (di Buelckelaer, per esempio) non vedo tanto il compiacimento di un popolo nei confronti del mangiar bene (il che sarebbe più belga che olandese: patrizi come Ruyter e Tromp mangiava-

L'oggetto come
espressione
di valori d'uso

no carne una volta a settimana); vedo semmai una serie di spiegazioni sull'*utilizzabilità* degli alimenti: le unità del cibo sono sempre distrutte come nature morte, e restituite come momenti di un tempo domestico; qui è il verde stridente dei cetrioli, là il bianco del pollame piumato, ovunque l'oggetto presenta all'uomo la sua funzione d'uso, non la sua forma primaria. In altri termini, non c'è mai uno stato generico dell'oggetto, ma solo i suoi stati qualificati.

(...) In questi quadri ogni oggetto è pronto per la manipolazione, possiede la nitidezza e la densità dei formaggi olandesi: rotondi, prendibili, lustrati.

(...) Le scene olandesi esigono una lettura progressiva e completa; bisogna cominciare da un'estremità e finire all'altra, darsi il compito di percorrere il quadro, non dimenticare neanche quell'angolo, quel margine, quello sfondo in cui è raffigurato un ennesimo oggetto, ben rifinito, che s'aggiunge a questo paziente censimento della proprietà o delle merci.

Applicato ai gruppi sociali più bassi (agli occhi dell'epoca), questo potere enumerativo trasforma certi uomini in oggetti. I contadini di van Ostade o i patinatori di Avercamp hanno diritto solo a un'esistenza da numero, e le scene che li radunano non devono essere lette come un repertorio di gesti pienamente umani, ma come il catalogo aneddótico che divide e allinea, variandoli, gli elementi di una pre-umanità; occorre decifrarlo come un rebus. Il fatto è che nella pittura olandese esistono nettamente due antropologie, ben distinte quanto le classi zoologiche di Linneo. Non a caso il termine "classe" viene utilizzato per due diverse nozioni: c'è la classe patrizia (*homo patricius*) e la classe contadina (*homo paganicus*), e ognuna di queste classi riunisce gli esseri umani, non solo in quanto appartengono alla stessa condizione sociale, ma anche perché possiedono la stessa morfologia.

I contadini di van Ostade hanno facce abortite, semi-create, infermi; si direbbero creature incomplete, abbozzi di uomini, bloccati a uno stadio anteriore della genetica umana. Gli stessi bambini non hanno età né sesso, li individuamo soltanto per la statura. Come la scimmia è separata dall'uomo, così il contadino è lontano dal borghese, nella misura in cui è sprovvisto dei caratteri propri dell'umanità, quelli della persona. Tale sottoclasse di uomini non è mai ritratta frontalmente, cosa che la doterebbe quanto meno di uno sguardo; questo privilegio è riservato invece al patrizio o al bovide, animale totem e fonte di nutrimento per la nazione olandese. I contadini di van Ostade hanno nella parte superiore del corpo solo un tentativo di viso, una faccia appena formata; la parte inferiore, a sua volta, è sempre divorata da una specie di ripresa dall'alto o, al contrario, di spostamento. È una pre-umanità indecisa che va oltre lo spazio, come un oggetto dotato del potere supplementare di provocare ebbrezza e ilarità.

Osservate adesso il giovane patrizio (in particolare nei quadri di Verpronck), colto mentre si propone come un dio inattivo. È un'ultra-persona, provvista dei segni estremi dell'umanità. Così come il viso contadino è lasciato al di qua della creazione, quello patrizio è portato sino all'ultimo grado dell'identità. La classe zoologica dei grandi borghesi olandesi possiede una complessione caratteristica: capelli castani, occhi scuri (quasi prugna), carnagione salomonata, naso molto pronunciato, labbra rosee e molli, una leggera ombra laterale sulle parti sporgenti del viso. Quasi nessun ritratto di donna, salvo che non si tratti di reggenti di ospizi, amministratrici di denaro e non di piaceri. La donna è vista solo nel suo ruolo strumentale, come funzionaria della carità o guar-

Il potere
enumerativo
della pittura

Le due
antropologie
della pittura o-
landese

diana dell'economia domestica. Soltanto l'uomo è umano. Così, in tutta la pittura olandese, le nature morte, le marine, le scene contadine, le reggenti di ospizi sono permeate di un'iconografia puramente maschile, la cui espressione ossessiva è nei quadri delle corporazioni.



Fig. 21. Frans Hals, *Reggenti dell'ospizio dei Vecchi*, 1664, olio su tela, 172,5 x 256 cm, Haarlem, Frans Halsmuseum.



Fig. 22. Frans Hals, *Banchetto degli Ufficiali della Guardia Civica di San Giorgio*, 1616, olio su tela, 175 x 324 cm, Haarlem, Frans Halsmuseum.

I quadri delle
corporazioni

I “Doelen”² (le “Corporazioni”) sono talmente numerosi da far subodorare il mito (figg. 21, 22). Sono un po’ come le Vergini italiane, gli efebi greci, i faraoni egiziani o le fughe tedesche, un tema classico che indica all’artista i limiti della natura. E così come tutte le Vergini, tutti gli efebi, tutti i faraoni e tutte le fughe si somigliano un po’, tutti i visi dei Doelen sono isomorfi. Ecco una prova ulteriore del fatto che il viso è un segno sociale, che è possibile ricostruire una storia del viso e che il prodotto più diretto della natura è anch’esso sottomesso al divenire e alla significazione, proprio come le istituzioni più socializzate.

La matrice
biologica
dei volti

C’è una cosa che colpisce nei quadri delle corporazioni: la grossezza delle teste, l’illuminazione, la verità eccessiva delle facce. Il viso diventa una specie di fiore ipernutrito, portato a perfezione da un *forcing* sapiente. Tutti questi volti sono trattati come unità di una stessa specie vegetale, combinando la somiglianza generica con l’identità dell’individuo. Sono grossi fiori carnosì (in Hals) e belve oscure (in Rembrandt), ma questa universalità non ha niente a che vedere con la glabra neutralità dei visi primitivi, interamente disponibili, pronti a ricevere non i segni della persona ma quelli dell’anima: dolore, gioia, devozione e pietà, tutta un’iconografia disincarnata delle passioni. La somiglianza delle teste medievali era di ordine ontologico, quella delle facce dei Doelen è di ordine genetico. Una classe sociale, definita senza ambiguità attraverso la sua economia – infatti è proprio l’unità della funzione commerciale a giustificare i quadri delle corporazioni –, viene presentata sotto l’aspetto antropologico, e quest’aspetto non dipende dai caratteri secondari della fisionomia: diversamente dai ritratti del realismo socialista, che unificano la rappresentazione degli operai sotto il segno della virilità e della tensione (procedimento caratteristico di un’arte primitiva), queste teste non si somigliano per la loro serietà o per un qualche carattere positivo. La matrice del volto umano non è di ordine etico, è di ordine carnale, non deriva da una comunanza d’intenti, ma da un’identità di sangue e di alimenti, è il risultato di una lunga sedimentazione che ha accumulato all’interno di una classe tutti i caratteri della particolarità sociale. L’età, la corporatura, la morfologia, le rughe, le venuzze sono sempre identiche: è la biologia stessa a tener fuori la casta patrizia dalla materia comune (cose, contadini, paesaggi), confermandone tutta l’autorità.

Interamente identificati dalla loro eredità sociale, questi visi olandesi non sono coinvolti in nessuna di quelle avventure viscerali che devastano i volti ed espongono il corpo nella sua miseria del momento. Che se ne fanno del tempo delle passioni? Hanno quello della biologia; la loro carne, per esistere, non ha bisogno di attendere o di subire gli eventi; a farla esistere, a imporla, è il sangue; la passione sarebbe inutile, non aggiungerebbe nulla all’esistenza. Ma ecco l’eccezione: il *David* di Rembrandt (fig. 23) non piange, si copre metà del viso con una tenda; chiudere gli occhi è chiudere il mondo, e non c’è in tutta la pittura olandese una scena più aberrante. L’uomo in questo caso è provvisto di una qualità aggettivale, passa dall’essere all’avere, raggiunge un’umanità in preda ad altro. Se, per così dire, togliamo il quadro dalla cornice – se, cioè, osserviamo la pittura al di là delle sue regole tecniche ed estetiche – non c’è nessuna differenza fra una Pietà lacrimosa del XV secolo e un qualsiasi Lenin combattivo dell’iconografia sovietica; in entrambi i casi viene rivelato un attributo, non un’identità. È esattamente il contrario del piccolo cosmo olandese, in cui gli oggetti esistono solo per le loro qualità, mentre l’uomo, e solo l’uomo, possiede la nuda esistenza. Mondo sostantivo dell’uomo, mondo aggettivo delle cose: ecco l’ordine di una creazione votata alla felicità.



Fig. 23. Harmenszoon van Rijn Rembrandt, *Saul e David*, 1658 ca., olio su tela, 130.5 x 164 cm, L'Aja, Mauritshuis.

Che cosa distingue dunque questi uomini al vertice del loro imperio? È il *numen*. Sappiamo che il *numen* antico era quel semplice gesto con il quale la divinità manifestava le proprie decisioni, disponendo del destino umano attraverso una sorta di infra-linguaggio fatto di pura dimostrazione. L'onnipotenza non parla (forse perché non pensa), si contenta di un gesto, o anche di un mezzo gesto, dell'intenzione di un gesto, subito assorbito nella pigra serenità del dio. Il prototipo del *numen* moderno potrebbe essere quella tensione trattenuta, miscuglio di stanchezza e di fiducia, con cui il Dio di Michelangelo si separa da Adamo dopo averlo creato e con un gesto sospeso gli assegna la sua futura umanità. Ogni volta che viene rappresentata, la classe dei "divini" deve necessariamente esporre il proprio *numen*, in mancanza del quale la pittura non sarebbe intelligibile. Pensate all'agiografia imperiale: Napoleone è un personaggio puramente numinoso, irreali per la convenzione stessa del suo gesto. Il gesto esiste sempre: l'Imperatore non è mai ritratto a vuoto: o mostra, o significa, o agisce. Ma questo gesto non ha nulla di umano; non è quello dell'operaio, quello dell'*homo faber*, il cui movimento assolutamente comune va fino in fondo alla ricerca del proprio effetto. È invece un gesto immobilizzato nel momento meno stabile del suo farsi: viene così resa immortale l'idea della potenza, non il suo esito. La mano che si solleva un po', o si appoggia mollemente, la sospensione

Il *numen*

stessa del movimento, producono la fantasmagoria di un potere estraneo all'uomo. Il gesto crea, non compie, e di conseguenza è più importante l'inesco che il percorso. Guardate la *Battaglia di Eylau* (quadro che bisognerebbe togliere dalla cornice, se fosse possibile): c'è un'enorme differenza di densità fra i gesti eccessivi degli uomini semplici – che qui urlano, più in là abbracciano con forza un ferito, più in là ancora barcollano enfaticamente – e la cerea pesantezza dell'Imperatore-Dio, circondato da un'aria immobile, mentre solleva la mano grvida di ogni sorta di significati, una mano che designa tutto e nulla, che crea con terribile mollezza un avvenire prego di azioni sconosciute. Possiamo vedere in questo quadro esemplare la costituzione stessa del *numen*: è un gesto che *significa* il movimento infinito e al tempo stesso non lo realizza, rendendo così immortale soltanto l'idea del potere, non il potere in sé. È un gesto cristallizzato, un gesto colto nel suo momento più fragile, mentre impone all'uomo che lo contempla, e lo subisce, la pienezza di una potenza intelligibile.

Lo sguardo
in macchina
collettivo

Naturalmente, questi mercanti, questi borghesi olandesi, riuniti in banchetti o seduti intorno a un tavolo per far conti, questa classe – al contempo zoologica e sociale – non ha il *numen* guerriero. Come fa allora a imporre la propria irrealtà? Con lo sguardo. Sì, in questi quadri il *numen* è proprio lo sguardo, uno sguardo che turba, intimidisce e fa dell'uomo il termine ultimo di un problema. Avete mai pensato a che succede quando un ritratto vi guarda negli occhi? Probabilmente non si tratta di una particolarità olandese. Ma la differenza sta nel fatto che qui lo sguardo è collettivo: questi uomini, queste reggenti, rese virili dall'età e dal ruolo, tutti questi patrizi appoggiano completamente il loro volto liscio e nudo su di voi. Non sono riuniti per contare i denari – che del resto non contano affatto, malgrado il tavolo, il registro e i mucchietti di monete d'oro – o per mangiare le vettovaglie, malgrado l'abbondanza. Sono lì, invece, per guardarvi, per significarvi con ciò un'esistenza e un'autorità oltre le quali non è possibile andare. Il loro sguardo è la prova della loro esistenza, ma anche della vostra. Guardate i mercanti di stoffe dipinti da Rembrandt: uno di essi si alza per squadrarvi meglio. Passate così allo stato di rapporto, siete determinati come elementi di un'umanità votata a partecipare a un *numen* finalmente generato dall'uomo e non da un dio. Questo sguardo senza tristezza e senza crudeltà, questo sguardo senza aggettivi, uno sguardo e basta, non vi giudica né vi interpella; vi colloca, vi implica, vi fa esistere. Ma questo gesto creatore è senza fine; nascete all'infinito, siete sostenuti, condotti al culmine di un movimento, che è solo iniziato e appare in un eterno stato di sospensione. Dio e l'Imperatore avevano il potere della mano, l'uomo ha lo sguardo. *Uno sguardo che dura*: è l'intera storia elevata alla grandezza dei suoi misteri.

Se la pittura olandese non si esaurisce qui, se il suo carattere di classe viene coronato comunque da qualcosa che appartiene anche agli altri uomini, è perché lo sguardo dei Doelen crea un'ulteriore *suspense* della storia, presente all'apice del benessere sociale. Che cosa succede quando gli uomini sono felici da soli? Che ne resta allora dell'uomo? I Doelen rispondono: rimane uno sguardo. In questo mondo patrizio perfettamente felice, padrone assoluto della materia e visibilmente disinteressato a Dio, lo sguardo fa sorgere un interrogativo propriamente umano e offre una riserva infinita della storia. I Doelen olandesi sono l'esatto contrario di un'arte realista. Guardate con attenzione l'*Atelier* di Courbet; è tutto un'allegoria: chiuso in una stanza, il pittore dipinge un paesaggio che

non vede, voltando le spalle al modello (nudo) che lo guarda dipingere. Come dire che il pittore si pone in uno spazio prudentemente svuotato da ogni sguardo che non sia il proprio. Qualsiasi arte con due sole dimensioni – quella dell'opera e quella dello spettatore – crea soltanto una *piattezza*: coglie uno spettacolo- vetrina attraverso un pittore-osservatore. La profondità nasce nel momento in cui lo spettacolo stesso gira lentamente la sua ombra verso l'uomo e comincia a guardarlo.

¹ Da: Roland Barthes, *Saggi critici*, nuova edizione a cura di G. Marrone, 2002, Torino, Einaudi, pp. 3-13. Traduzione di Marina Di Leo.

² Genere pittorico affermatosi nei Paesi Bassi durante il Cinquecento e il Seicento. Si tratta di ritratti di gruppo, sul modello di quelli che raffiguravano i fondatori delle corporazioni, caratterizzati dal fatto che i personaggi erano disposti in modo da risultare tutti in primo piano. Successivamente la composizione si fece più movimentata, come nel *Banchetto degli ufficiali della guardia civica di san Giorgio* e nelle *Reggenti dell'ospizio dei Vecchi* (Haarlem, Frans Halsmuseum) di Frans Hals o nella *Ronda di notte* (Amsterdam, Rijksmuseum) di Rembrandt (N.d.T.).