

Dettagli innalzati alla dignità di eroi

di Enrico Castelnuovo

“Ma ho incontrato anche **M**dei ‘crocevia’ (...) assumendo come oggetto di studio non più i testi ma le immagini, un cambiamento che è avvenuto con il mio libro *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*” dichiara Tzvetan Todorov nell’intervista qui pubblicata, che sintetizza la sua vocazione e le sue svolte. Altrove, nell’*Elogio dell’individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, scrive cosa significhi per lui pensare per immagini: “La scelta di una forma anziché di un’altra è essa stessa portatrice di senso e di idee (...) anziché passare attraverso il linguaggio questo pensiero si manifesta nell’immagine (e più propriamente nelle modalità della rappresentazione) senza che quest’ultima abbia quale unica funzione quella di esprimerla”, e questo gli fa sostenere che all’inizio del Quattrocento scrittori e teologi come Christine de Pizan e Jean Gerson fossero “in ritardo” rispetto ai pittori della loro epoca.

Alla pittura, in certi suoi momenti, ad alcuni suoi protagonisti, Todorov si è ripetutamente dedicato. Non era un terreno nuovo per lui. In effetti, dalla sua fondazione nel 1983, aveva diretto il *Centre de recherches sur les arts et le langage* del Consiglio delle ricerche francese, che riuniva in una prospettiva interdisciplinare storici della letteratura, dell’arte, della musica, filosofi, sociologi. Ma il suo interesse aveva un’origine più antica e lo suggerisce lui stesso quando nella conversazione autobiografica con Catherine Potevin, *Un vita da pastore* (Sellerio, 2010), ricorda gli amici pittori della sua giovinezza a Sofia, la scoperta della pittura occidentale fatta a vent’anni nelle splendide collezioni di Mosca e Leningrado o di un Brueghel nel museo di Budapest, e dichiara le sue profonde preferenze: “Da un certo momento in poi ho capito che la mia emozione mi portava ai pittori del nord, fiamminghi e olandesi”.

Ma cosa l’ha spinto ad abbandonare l’orizzonte della semiótica dove aveva fatto le sue prime, celebri prove? Rimando di nuovo all’intervista: “Verso il 1980 si è prodotto un cambiamento: ho voluto passare dalle strutture al senso, e inoltre stabilire una continuità tra l’oggetto del mio lavoro e le mie esperienze vissute, in particolare la mia identità di straniero e di emigrato”. Gli scritti di storia dell’arte intendono così partecipare a quell’approccio etico alla storia – “Le scelte estetiche di uno scrittore, di un pittore figurativo hanno egualmente un significato sul piano etico” – a quel “pensiero umanista” che ha caratterizzato i suoi libri negli ultimi anni. In *Una vita da pastore* mostra come il percorso da lui seguito nel campo della pittura coincida con le sue scelte in altri ambiti: “Di fronte all’estremo, il saggio sulla vita morale nei campi di concentra-

mento, tutt’altro universo rispetto alla pittura olandese del XVII secolo, era una riflessione sui valori eroici e i valori quotidiani. Il legame con *Elogio del quotidiano* è qui, secondo me in modo diretto”.

I suoi interventi sull’arte olandese del Seicento – oltre all’*Elogio del quotidiano* (Apeiron, 2000) la plaquette su Rembrandt *L’arte o la vita!* (Donzelli, 2010) – e su quella fiamminga del Quattrocento, *Elogio dell’individuo* (Apeiron, 2001), sono stati pubblicati in Francia da Adam Biro. Dall’editore due anni lo separavano: Biro era nato a nel 1941, Todorov nel 1939, l’uno a Budapest, l’altro a Sofia. Arrivarono a Parigi uno quindicenne nel 1956 l’altro ventiquattrenne nel 1963. Non

so se questa comune esperienza di immigrati da un paese nell’Est – *Quelque un d’ailleurs* è il titolo del primo romanzo di Biro, tradotto in inglese con una prefazione rivelatrice e tristemente esilarante: *One Must Also Be Hungarian* – li abbia avvicinati, posso crederlo.

L’*Elogio del quotidiano* inizia con una visita a un museo le cui collezioni offrono “molte cesure tematiche e stilistiche”. A un tratto: “Al posto dei grandi dipinti raffiguranti personaggi storici, mitologici o religiosi compaiono immagini di madri dedite a spogliare i loro figli, sarti concentrati sul proprio lavoro, fanciulle intente a leggere lettere o a suonare il clavicembalo”.

Su questa pittura della vita quotidiana, su questi incunabo-

li della pittura di genere, su questi quadri senza eroi di Jan Steen e di Gerard Dou, di Gerard Ter Borch e di Gabriel Metsu, di Pieter de Hooch e di Vermeer si sono susseguite e alternate nel tempo molte e diverse interpretazioni. Da quando, nel 1798, *La donna idropica* di Gerard Dou giunse al Louvre, appena aperto, come “premier don du peuple” da parte di un generale di Napoleone, il quadro fu oggetto per più di un secolo di un’ammirazione pari a quella di cui godeva la *Monna Lisa* di Leonardo. Sulla pittura olandese del Seicento, nelle lezioni sull’estetica tenute a Berlino negli anni venti del XIX secolo, Hegel esprime un giudizio assai favorevole sottolineando la novità dei soggetti, l’amore per quel che apparentemente è di poco conto, la concentrazione in ciò che è più conchiuso e limitato. Più tardi Thoré-Burger scopriva Vermeer mentre

Eugène Fromentin, nei *Maitres d’autrefois* (1875), rileggeva in chiave pittorica “le delicatezze di un Metsu, il mistero avvolto, sfuggente velato” di Pieter de Hooch, vedendovi “la più giudiziosa applicazione della legge dei valori”. La *côte* nel mercato dell’arte dei quadri di genere olandesi fu a lungo altissima e, se a un certo momento cominciò a scendere, fu anche a causa dell’interpretazione e dell’imitazione improntata a un naturalismo semplicista che ne avevano dato i pittori ottocenteschi dei Salons ormai fuori moda.

In reazione alla lettura realistica prevalente, da Hegel a Fromentin, fino a tempi relativamente recenti sia pur con profonde differenze, uno storico dell’arte olandese, Eddy de Jongh, sostenne una cinquantina d’anni fa che si trattava di un “realismo apparente”, mettendo in luce con una fine analisi iconologica tutto il bagaglio allegorico emblematico che si celava dietro le apparenze aneddotiche. A questa tendenza reagì un celebre libro di Svetana Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (Boringhieri, 1984), che con una strumentazione critica diversa e più ampia giunse a recuperare l’interpretazione realista. Todorov non parteggia per alcuna delle due parti affermando però che l’esistenza di significati allegorici “non ci dice ancora nulla circa la funzione esatta che dobbiamo loro attribuire”. Per lui le due tesi possono convivere senza eliminarsi a vicenda. Quello che cerca nei quadri olandesi è il loro significato etico, questa capacità di innalzare i dettagli alla dignità di eroi, lo “spinozismo implicito di questa pittura”, ma anche le sue ambiguità. Le indaga nella presentazione dei personaggi, non solo nei loro sguardi e nei loro gesti, ma anche nel loro apparire e nel loro nascondersi, nel modo in cui sono rappresentati nei voluti contrasti che una scena presenta tra centro tematico e centro pittorico, quando, attraverso l’ambiguità, se ne accrescono i possibili significati. In una comune scena di genere come la scrittura, la dettatura o la lettura di una lettera, un personaggio apparentemente secondario, un testimone, può assumere il ruolo più importante. Altrove del vero protagonista non si scorge il viso, come avviene in un quadro di Ter Borch, la cosiddetta *Ammonizione paterna* della galleria di Berlino. Qui il centro della scena non è l’uomo che parla, piuttosto la giovane che ascolta, ma il suo volto è celato perché è vista di spalle. Come già sottolineava Wölfflin un secolo fa nei *Principi fondamentali della storia dell’arte* (1915), è stato il barocco a rendere possibile questo tipo di rappresentazione, il XVI secolo l’avrebbe considerato niente più che uno scherzo. In qualche modo, nelle sue acute attente e partecipi descrizioni dei dipinti, Todorov ricorda Wölfflin, ma ciò che per il secondo era innanzitutto un problema estetico per il primo diventa un problema morale. ■

Premio Calvino: Bando della XXVI edizione

1) L’Associazione per il Premio Italo Calvino, in collaborazione con la rivista “L’Indice”, bandisce la ventiseiesima edizione del Premio Italo Calvino.

2) Si concorre inviando un’opera inedita di narrativa in lingua italiana: romanzo, racconto o raccolta di racconti, in ogni caso di lunghezza complessiva superiore alle sessantamila battute, spazi inclusi.

Le indicazioni sulla formattazione (caratteri, impaginazione, rilegatura ecc.), alle quali è necessario attenersi, sono descritte nelle Istruzioni in appendice al Bando, reperibili sul sito www.premiocalvino.it.

3) Si precisa che l’autore non deve aver pubblicato nessuna altra opera narrativa in forma di libro autonomo, sia cartaceo che e-book, presso case editrici a distribuzione nazionale. Sono ammesse le autopubblicazioni (sia cartacee che e-book), le pubblicazioni a pagamento, le pubblicazioni su Internet, su riviste, su antologie, le edizioni a distribuzione locale o a cura di associazioni culturali o di enti locali. La Segreteria si riserva di chiedere ulteriore documentazione riguardante le eventuali precedenti pubblicazioni. Qualora intervengano pubblicazioni o premiazioni dopo l’invio del manoscritto, è necessario darne tempestiva comunicazione alla Segreteria.

4) L’ammissione di opere premiate in altri concorsi verrà valutata con giudizio insindacabile dall’Associazione. In tali casi è dunque necessario rivolgersi alla Segreteria del Premio prima di inviare il materiale.

5) Tutti i partecipanti, nel rispetto delle premesse e delle finalità del Premio stesso, non potranno essere vincolati da alcun contratto editoriale che abbia ad oggetto un manoscritto di un’opera di narrativa a nome proprio, né potranno essere rappresentati da un agente: tale condizione deve permanere dal momento dell’inizio del concorso fino al termine di esso. I libri dei finalisti pubblicati, inoltre, dovranno essere muniti di una fascetta recante la scritta “Vincitore\Finalista Premio Calvino 2013”.

6) La partecipazione comporta il versamento di una quota di iscrizione. La quota di iscrizione per testi con numero di battute inferiore o uguale a seicentomila – spazi inclusi – è di € 80,00. Per testi che superino le seicentomila battute – spazi inclusi – la quota di iscrizione è di € 120,00. La ricevuta del pagamento della quota di iscrizione dovrà essere inviata in forma cartacea o in formato digitale. **Le modalità di invio, alle quali è necessario attenersi, sono descritte nelle Istruzioni in appendice al Bando, reperibili sul sito www.premiocalvino.it.**

7) La partecipazione comporta la compilazione di un modulo di iscrizione. Il modulo di iscrizione dovrà essere inviato in forma cartacea. **Le modalità di invio, alle quali è necessario attenersi, sono descritte nelle Istruzioni in appendice al Bando, reperibili sul sito www.premiocalvino.it.**

8) Le opere devono essere spedite alla Segreteria del Premio entro e non oltre il 15 ottobre 2012 (fa fede la data del timbro postale) in duplice copia cartacea dattiloscritta e rilegata, e in copia digitale. **Le modalità di invio, alle quali è necessario attenersi, sono descritte nelle Istruzioni in appendice al Bando, reperibili sul sito www.premiocalvino.it.**

9) Saranno ammesse al giudizio della Giuria le opere selezionate dal Comitato di Lettura dell’Associazione per il Premio Italo Calvino. La rivista “L’Indice” si riserva la facoltà di pubblicare un estratto delle suddette opere.

10) La Giuria è composta da 4 o 5 membri, scelti dai promotori del Premio. La Giuria designerà l’opera vincitrice, al cui autore sarà attribuito un premio di euro 1.500,00 (millecinquecento). I diritti restano di proprietà dell’autore. I nomi dei Finalisti verranno resi noti dieci giorni prima della Cerimonia di premiazione. L’esito del concorso sarà reso noto entro il mese di maggio 2013 mediante un comunicato stampa, la pubblicazione sul sito www.premiocalvino.it e la pubblicazione sulla rivista “L’Indice”.

11) Ogni concorrente riceverà via e-mail, entro la fine di luglio 2013 - e comunque dopo la Cerimonia di premiazione - un giudizio sull’opera presentata. I manoscritti non verranno restituiti.

12) La partecipazione al Premio comporta l’accettazione e l’osservanza di tutte le norme del presente regolamento.

