Tra vita e opera: l'arte come segno della "cifra umana" nel pensiero di Tzvetan Todorov

di Serena Meattini

The paper focuses on art as an intermediate space "between" ethics and aesthetics, trying to highlight the relationship of mutual influence between these two areas, starting from some reflections on art proposed by Tzvetan Todorov in different places and contexts of his production. In particular, it aims to highlight how the author's interest in literature and visual arts is rooted in the broader attempt to understand the human being, in anthropological, social and political terms. In this sense, this paper's purpose is to show how both the analysis conducted by Todorov in literary criticism and the numerous writings dedicated to the visual arts have as a prerequisite the clarification of the «relationship between "life" and "work"» by which art is conceived as connected to the fragility and incompleteness that characterize the human being.

Keywords: Tzvetan Todorov; In-between; Ethics; Aesthetics; Human condition

Nel 2009 Tzvetan Todorov pubblica una raccolta di saggi scritti tra il 1983 e il 2008, dal significativo titolo *La signature humaine*[1]. Nelle pagine introduttive l'autore esplicita l'interesse per il «rapporto tra "vita" e "opera", che può anche essere, come intendo dimostrare, un rapporto d'inversione, o di compensazione, ovvero di complementarietà. Se il rapporto varia, rimane comunque presente»[2]. Il giudizio, oltre a esprimere l'importanza dell'esperienza personale per la dimensione autoriale e a richiamare alcuni elementi autobiografici del proprio itinerario intellettuale, si rivela particolarmente interessante se compreso in senso largo, mediante un ampliamento semantico dei poli dell'articolazione, in modo da identificare la "vita" come quella di ciascun essere umano che in ogni "opera" trova gradi differenti di espressione e comprensione. Al punto che l'opera riguarda la vita e può contribuire a gettarvi luce.

Il presente contributo assume tale nesso non tanto come semplice perno dei saggi raccolti in quel volume, quanto piuttosto come una possibile chiave di lettura della più ampia concezione dell'arte come luogo nel quale «lo straordinario serve a esprimere la verità dell'ordinario, rendendo evidente quanto altrimenti potrebbe restare nel campo dell'opinabilità»[3].

Una doverosa premessa riguarda la nozione di *arte* presentata dagli scritti di Todorov, utilizzata per indicare differenti forme di espressione di quella «capacità innata nell'uomo d'immaginare delle opere, un significato, degli ideali, una spiritualità, una continuità temporale (in grado d'includere ciò che precede la nostra venuta al mondo e ciò che segue la nostra scomparsa), un cosmo»[4]. Pertanto, vi rientrano sia la letteratura – oggetto dei primi studi e costante motivo di interesse per l'autore – che le arti visive, sulle quali inizia a riflettere a partire dagli Novanta, interessandosi in particolar modo alla pittura attraverso una serie di monografie dedicate ad alcuni momenti e figure della storia dell'arte moderna e contemporanea.[5] Quest'ultima costituisce una parte della produzione todoroviana che ha ottenuto una notorietà inferiore rispetto agli scritti di critica letteraria, ma che

---

1 - Cfr. T. Todorov, *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro: saggi 1983-2008*, Garzanti, Milano 2018.

2 - *Ibid.*, p. 11.

3 - T. Todorov, *I libri e la vita*, Garzanti, Milano 2019, p. 26.

4 - *Ibid.*, pp. 15-16.

5 - In particolare: *Elogio del quotidiano: saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Apeiron, Sant'Oreste 2000; *Elogio dell'individuo: saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, Apeiron, Sant'Oreste 2001; *Goya*, Garzanti, Milano 2013; *La pittura dei lumi: da Watteau a Goya*, Garzanti, Milano 2014; *Il caso Rembrandt, seguito da Arte e morale*, Garzanti, Milano 2017; *L'arte nella tempesta: l'avventura di poeti, scrittori e pittori nella Rivoluzione russa*, Garzanti, Milano 2017; *Gli artisti innovativi e la Rivoluzione d'Ottobre*, Feltrinelli, Milano 2017.

s'impone comunque come «una linea organica di studi dedicati all'arte che s'intreccia con alcune delle questioni centrali che scandiscono il suo pensiero», configurandosi come «uno spazio defilato ma luminoso», in forte continuità con alcune riflessioni avviate nei decenni precedenti e pienamente coerente con la visione antropologica dell'autore e con la più ampia prospettiva etica nella quale si inserisce.[6]

Todorov si interroga sull'arte poiché la considera espressione della «cifra umana», occasione di una conoscenza non concettuale dell'uomo e del mondo, il cui interesse eccede la stessa dimensione artistica. La ricerca in tale ambito è rivolta alle «correlazioni con le maniere di vivere e di pensare»[7] dell'essere umano ed è pertanto considerata in stretta relazione a quest'ultimo. Così, la pittura olandese del XVII secolo è il punto di partenza per una riflessione sull'importanza della dimensione quotidiana e quella fiamminga rinascimentale è l'occasione per indagare come l'ingresso di persone ordinarie sulla scena pittorica sia il segno della «scoperta dell'individuo»[8]. Infine le avanguardie contemporanee, nella loro correlazione al nesso tra «arte e potere», invitano a riflettere sull'«uomo nuovo» dei totalitarismi novecenteschi.[9] In tutti i casi, è sempre il rapporto tra arte e vita a trovare tematizzazione, nei termini di una ricerca di un equilibrio in grado di porsi come terza via rispetto alla rottura operata dall'«arte per l'arte» e alla piena identificazione che tende a cancellare la libertà di uno dei due poli. È a partire da tale tentativo che il presente contributo intende evidenziare gli elementi che caratterizzano l'arte come segno della cifra umana, il cui ruolo di mediazione tra arte e vita apre anche in direzione del più ampio rapporto tra etica ed estetica.

---

6 - M. Maiorino, *Pensare per immagini. Todorov teorico dell'arte*, in «Suite française», 1 (2018), p. 113. In particolare, Maiorino menziona *Teorie del simbolo* (1977), *Michail Bachtin, il principio dialogico* (1981), *Critica della critica* (1984) come espressioni «di un progetto più ampio di recupero umanistico» (*Ibid.*) connesso al superamento dell'impostazione strutturalista. Un'evoluzione che lo stesso Todorov ha evidenziato in numerose occasioni, come si evince già nelle pagine di *Critica della critica*. Si veda, inoltre: Id., *Una vita da passatore: conversazione con Catherine Portevin*, Sellerio, Palermo 2010; *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2011. Cfr. J. Verrier, *Tzvetan Todorov. Du formalisme russe aux morales de l'histoire*, Bertrand-Lacoste, Paris 1995; G. Cosio, *La firma umana : saggio su Tzvetan Todorov*, Jouvence, Milano 2016; S. Lazzarin, *Sortir de la révolution structuraliste. Le cas de Tzvetan Todorov*, in S. Lazzarin - M. Colin (edd.), *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*, Presses Universitaires de Caen, Caen 2007, pp. 181-198.

7 - T. Todorov, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 7.

8 - Cfr. *Ibid.*, p. 8.

9 - T. Todorov, *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., p. 214. Cfr. Id., *L'arte nella tempesta*, cit; *L'avventura di poeti, scrittori e pittori nella rivoluzione russa*, cit.

I. La cifra umana come verità comune dell'arte "tra" vita e opera

Nelle pagine di *Critica della critica* viene ribadito con forza il fatto che la letteratura «concerne l'esistenza umana e, a dispetto di chi ha paura delle grandi parole, è un discorso che tende alla verità e alla morale»[10]. Una verità che non si misura sul piano concettuale e il cui carattere non è definitivo. Todorov tornerà sul tema a più riprese nel corso degli anni:

> L'orizzonte nel quale si inserisce l'opera letteraria è la *verità comune* intesa come rivelazione o, se vogliamo, l'universo allargato al quale si giunge quando si incontra un testo narrativo o poetico [...] Lo scopo della letteratura è rappresentare l'esistenza umana; ma l'umanità include anche l'autore e il suo lettore.[11]

La letteratura, ma lo stesso discorso è valido anche per le arti visive, ha a che fare con una verità *comune* nella misura in cui risulta rivelativa della condizione umana, poiché si presenta come espressione «straordinaria» di quella dimensione «ordinaria» che è l'esistenza e il cui carattere è profondamente relazionale. La verità comune che l'arte contribuisce a rivelare non è altro che quella «cifra umana» in costante tensione tra «dipendenza» e «autonomia», per la quale se da un lato «l'essere umano è segnato da un'incompletezza innata, [per cui] ha bisogno degli altri per esistere», dall'altro tale necessità ne definisce il carattere «sociale», intersoggettivo, e la possibilità di una piena espressione della libertà.[12] L'arte esprime e illumina questa immagine antropologica, segno della continua ricerca di equilibrio tra limite e possibilità, che concerne tanto l'autore quanto il fruitore dell'opera.[13]

---

10 - Id., *Critica della critica : un romanzo di apprendistato*, Einaudi, Torino 1986, p. 185. Sulla letteratura in quanto «entità funzionale» riflette Vladislav Tretyakov considerandola il punto di transizione dalla letteratura come *semiosis* all'idea di letteratura come *mathesis*, in dialogo con l'itinerario intellettuale di Roland Barthes. Cfr. V. Tretyakov, *Tzvetan Todorov: dalla scienza alla letteratura*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 7-19.

11 - T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, cit., pp. 73-75.

12 - Id., *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., p. 16. Sul carattere sociale dell'essere umano si veda Id., *La vita comune: l'uomo è un essere sociale*, Raffaello Cortina, Milano 2023.

13 - Alla questione sembra approssimarsi il giudizio espresso da Todorov sull'opera di Georges Jeanclos: «Avere un volto è essenziale, è "l'unico luogo di resistenza"; è lì che si rivela l'identità di ciascuno e dunque anche la nostra appartenenza alla specie umana. Al contempo, il volto non è caratterizzato, ma resta anonimo, perché questo autoritratto raffigura anche l'altro, ciascuno, compreso lo spettatore. [...] La sua scultura non è solo espressione della sua identità ma anche testimonianza degli "eventi tragici che attraversano la storia" e "un grido di rivolta": "è il mio modo, diciamo un po' politico, di prendere posizione sul dramma della nostra epoca"» (Id., *I libri e la vita*, cit., pp. 280-282).

A questo primo significato della «rivelazione» cui partecipa la dimensione artistica se ne aggiunge un secondo strettamente interconnesso, che riguarda la capacità di comprensione e riconfigurazione del mondo. Infatti, ancora con riferimento all'ambito letterario, ma questa volta ricorrendo esplicitamente alla più ampia nozione di *arte*, Todorov afferma: «L'arte interpreta il mondo e dà forma a ciò che forma non ha, in modo tale che, una volta educati all'arte, possiamo scoprire aspetti sconosciuti degli oggetti e degli esseri che ci circondano»[14]. Un giudizio analogo viene espresso nei riguardi della pittura, laddove il dipinto viene concepito come «una finestra aperta sul mondo, atto a cogliere le tracce di quel che vede l'occhio»[15]. L'arte assume l'importante ruolo di mediazione "tra" il soggetto e il mondo, in quanto occasione di traduzione della vita, in tutti i suoi aspetti, nell'opera. Un'operazione che si configura nei termini di un'«interpretazione» la cui condizione necessaria è la sussistenza di una relazione tra vita e opera come tra elementi differenti che si pongono entro un'articolazione nella quale l'influenza è reciproca, superando tanto la contrapposizione tra opera e vita quanto la loro identificazione.[16]

Le *scoperte* di elementi o soggetti ordinari divengono allora *elogi*, tasselli essenziali del più ampio sguardo rivolto alla storia del pensiero, al cui fondo permangono alcune importanti acquisizioni dei decenni precedenti, come emerge dal giudizio espresso sull'arte fiamminga rinascimentale:

> La pittura figurativa è sempre l'elogio di quel che rappresenta (altrimenti non se ne interesserebbe); l'introduzione dell'individuo nel quadro significa, pertanto, il suo elogio. […] L'individuo merita di esistere per se stesso, mostrandosi attraverso la pittura, perché vive ormai in un mondo prettamente umano. […] il ritratto nel Rinascimento Fiammingo partecipa alla nuova filosofia umanista, che afferma da un lato l'autonomia dell'*io* (il diritto del pittore di fare del proprio quadro l'immagine di quel che vede) e, dall'altro, la finalità del *tu* (la legittimità di rappresentare un uomo per quel che egli è, e non per quel che significa o illustra). […] la soggettività, qui, nasce in seno all'intersoggettività. I pittori introducono l'individuale nei loro dipinti e si comportano quali individui, pur senza rinunciare né al senso comune […] né al mondo comune […]

---

14 - Id., *La letteratura in pericolo*, cit., p. 57.

15 - Id., *Elogio dell'individuo*, cit., p. 7 e p. 225.

16 - Sono questi gli estremi della critica che Todorov rivolge da un lato al romanticismo, dall'altro all'aspirazione delle correnti artistiche novecentesche di ampliare il campo di intervento al fine di includervi l'insieme della vita sociale e politica, per cui «non si tratta più di produrre l'arte, ma di dare forma alla vita» (Id., *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., p. 222). Nella stessa direzione procede la critica al formalismo e all'utopismo che, sebbene contrapposti, giungono entrambi all'«annullamento di ogni rapporto tra l'opera e il mondo» (Id., *La letteratura in pericolo*, cit., p. 61).

> L'arte figurativa testimonia il fatto che l'elogio dell'individuo non comporta necessariamente la scomparsa della comunità.[17]

Oltrepassando il piano strettamente formale e iconologico, Todorov considera l'opera come costruttrice di linguaggio e di senso, i cui elementi rivelano una portata simbolica, morale, e non semplicemente descrittiva.[18] Pertanto, l'assunzione dell'individuo comune come soggetto pittorico è segno del più ampio fenomeno che vede riconoscere una propria dignità all'esistenza comune e ordinaria, o ancora, la concezione di bellezza che ne consegue assume un peso morale come avviene nelle espressioni di elogio del quotidiano: «La pittura olandese del Seicento ci mostra che la bellezza non è né al di là né al di sopra delle cose e degli esseri umani, ma risiede in loro: è sufficiente uno sguardo per tirarla fuori e offrirla a tutti. E questo è un tipo di pensiero che non ha nulla da invidiare a quello filosofico»[19].

La «bellezza» non si identifica, come nella visione classica, con la capacità dell'opera di imitare tendendo all'armonia e alla perfezione, ma con la possibilità di mostrare quella verità comune che è la vita dell'essere umano, il cui tratto distintivo è l'«intersoggettività». Ed è proprio a quest'ultimo elemento che deve essere prestata particolare attenzione, dal momento che non si limita a fornire un'indicazione sul piano antropologico – il carattere sociale dell'essere umano che si esprime nella tensione tra incompletezza e autonomia –, ma contestualmente è il fondo su cui si staglia la peculiare metodologia della critica artistica e letteraria, per la quale l'influenza di Michail Bachtin è stata decisiva.[20]

È stato giustamente sottolineato che nelle arti visive come nella letteratura, Todorov, procede a «una sorta di ricerca della connessione dialogica» che si approssima e nutre proprio degli elementi messi a punto anni prima.[21] Per l'autore, l'opera d'arte, in campo visivo e letterario, non dice mai solamente se stessa, ma

---

17 - Id., *Elogio dell'individuo*, cit., pp. 224-226.

18 - Sulla critica di Todorov a Erwin Panofsky si veda G. Tagliani, *Teoria e retorica delle immagini. Tzvetan Todorov e la pittura*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 103-121.

19 - T. Todorov, *I libri e la vita*, cit., p. 270.

20 - È a partire da Bachtin che trova formulazione la «critica dialogica», al cui centro si colloca la nozione di «intersoggettività» ed è proprio nell'analisi del pensiero bachtiniano che Todorov individua «l'idea di dialogo» e «l'affermazione del carattere irriducibile» dell'«intervento umano concreto» alla base della concezione dell'opera letteraria, nella quale il linguaggio è «l'ingrediente di un evento unico» qual è l'incontro tra esseri umani (Id., *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., pp. 126; 130). Cfr. S. Atanassov, *La Naissance de la subjectivité et de ses limites dans les études critiques de Tzvetan Todorov*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 47-59.

21 - R. de Mambro Santos, *La peinture pense. Conversazione con Tzvetan Todorov su arte, semiotica e storia delle idee*, in «Suite française», 1 (2018), pp. 62.

si inserisce all'interno di una rete di rimandi, entro un dialogo, la cui lettura rinvia a una precisa visione antropologica e a un chiaro intento di ordine morale. Infatti, assumendo «la sua idea dell'opera come dispositivo segnato da una duplice vettorialità, documento sociale che trasmette forme e trasformazioni della civiltà umana, ma al contempo struttura produttrice di senso» siamo necessariamente condotti oltre il piano squisitamente artistico e formale.[22]

Una simile impostazione traspare chiaramente nell'interesse per la «dignità delle situazioni più ordinarie e delle persone comuni» e per il fatto che l'artista nel rappresentare tali soggetti «non si limita a tradurre in forme visibili il mondo circostante, ma ci rende partecipi della sua concezione della vita umana»[23]. Ed è interessante notare come l'affermazione dell'importanza dell'*ordinario* avvenga all'interno di quell'articolazione con lo *straordinario*, su cui Todorov inizia a riflettere in sede morale prima ancora che artistica. In tal senso, quando in merito a Rembrandt afferma che «gli eroi e i santi che popolano le sue opere non sono diversi dalle persone che possiamo incrociare per strada, le quali meritano altrettanta attenzione»[24], recupera alcune considerazioni avviate anni prima nelle pagine di *Di fronte all'estremo*[25]. Lì, il nesso tra eroico e quotidiano attraversava la riflessione sui campi di concentramento dei regimi totalitari ed è stata proprio l'analisi di quel drammatico capitolo della storia del XX secolo a orientarlo successivamente verso l'arte moderna, come lo stesso Todorov ha ricordato.[26]

II. L'arte "tra" etica ed estetica

L'arte può essere segno della cifra umana in quanto contribuisce a "rivelare" quella verità comune, nel duplice senso indicato. Una possibilità che Todorov argomenta anche a partire dalla convinzione che «la pittura pensa», sebbene in maniera differente rispetto alla filosofia, poiché invita l'essere umano a riflettere su di sé e sul mondo attraverso lo stimolo dei sensi, nell'effetto prodotto dall'opera e non mediante un contenuto concettuale.[27] Il chiarimento della peculiare articolazione tra pensiero e pittura consente di chiarire ulteriormente i contorni di quelle «grandi parole» che vi risultano implicate:

---

22 - M. Maiorino, *Pensare per immagini. Todorov teorico dell'arte*, cit., p. 117.

23 - T. Todorov, *Il caso Rembrandt*, cit., p. 8.

24 - *Ibid.*, p. 79.

25 - T. Todorov, *Di fronte all'estremo*, Garzanti, Milano 1982.

26 - R. de Mambro Santos, *La peinture pense. Conversazione con Tzvetan Todorov su arte, semiotica e storia delle idee*, cit., p. 54.

27 - T. Todorov, *I libri e la vita*, cit., p. 267.

> oltre al pensiero, la pittura trasmette altre sensazioni, emozioni, esperienze; resta il fatto che la produzione di senso è una dimensione specifica di ogni rappresentazione pittorica. Eliminiamo subito alcuni possibili fraintendimenti. Dire che "la pittura pensa" non significa affatto che il pittore debba stabilire un programma teorico cui attenersi o che sia necessariamente consapevole delle idee trasmesse dal suo lavoro. Nella maggior parte dei casi, questo pensiero non preesiste in forma verbale al momento della creazione; a opera conclusa non è facile né sempre auspicabile tradurre questo pensiero in proposizioni logiche. […] L'immagine mette in scena dei soggetti ma non li accompagna con dei predicati: un significato è più proposto che imposto. Questo pensiero può nondimeno essere definito istituendo un rapporto tra l'immagine e le altre forme contemporanee di vita sociale o individuale, altri discorsi letterari, teologici, filosofici della stessa epoca (anche se i pittori sono spesso più avanti degli autori loro contemporanei).[28]

La pittura, e più generalmente l'arte, può essere concepita come «veicolo di un insegnamento morale» solamente in virtù della relazione che l'opera instaura con la vita e non per mezzo di un contenuto predeterminato da comunicare.[29] È nell'effetto, molto spesso inatteso e inconsapevole per l'artista, che si misura l'impatto etico, piuttosto che in un significato definito. In questa direzione si colloca la constatazione per cui Rembrandt «Ha saputo spingersi oltre le apparenze, rendere i suoi personaggi seducenti e vulnerabili insieme, umani anche nella loro debolezza. Questo […] è uno dei grandi messaggi trasmessici dalla sua pittura: una lezione di umanità e universalità. È grazie a queste qualità se ognuno di noi può riconoscersi nei suoi dipinti e ritrovarvi le proprie emozioni o i propri interrogativi»[30]. Un giudizio che Todorov nel 1993 aveva espresso significativamente in relazione alla tensione

---

28 - *Ibid.*, pp. 267-268. Un giudizio analogo viene espresso nei riguardi della letteratura: «La realtà che la letteratura vuole conoscere è semplicemente […] l'esperienza umana. […] La letteratura fa vivere esperienze uniche; la filosofia, invece, ha a che fare con i concetti. L'una preserva la ricchezza e la diversità del vissuto, l'altra favorisce l'astrazione, che le consente di formulare leggi generali. […] La letteratura ha un ruolo particolare da svolgere a questo proposito: a differenza dei discorsi religiosi, morali o politici, non formula un sistema di precetti; […] Conoscere nuovi personaggi è come incontrare volti nuovi […] Meno questi personaggi sono simili a noi e più ci allargano l'orizzonte, arricchendo così il nostro universo. Questo allargamento interiore (simile per certi aspetti a quello causato dalla pittura figurativa) non si formula in affermazioni astratte, ed è per questo che ci risulta così difficile da descrivere; rappresenta piuttosto l'inclusione nella nostra coscienza di nuovi modi d'essere accanto a quelli consueti. Un tale apprendimento non muta il contenuto del nostro essere, quanto il contenente stesso: l'apparato percettivo, piuttosto che le cose percepite. I romanzi non ci forniscono una nuova forma di sapere, ma una nuova capacità di comunicare con esseri diversi da noi; da questo punto di vista riguardano la morale, più che la scienza» (T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, cit., pp. 66-70).

29 - Id., *Il caso Rembrandt*, cit., p. 8.

30 - *Ibid.*, pp. 79-80.

tra «rivalutazione del senso letterale» e «senso morale», quindi «del riconoscimento simultaneo, e in principio impossibile, del mondo morale e del suo superamento [… per cui] La pittura olandese del Seicento non illustra il regno solitario di un principio unico, ma l'interpenetrazione dell'ideale e del reale, l'armonia tra etica ed estetica»[31].

Ed è in definitiva sul terreno di questo rapporto tra dimensione etica ed estetica che si gioca l'interpretazione dell'arte offerta da Todorov. Un tema affrontato nello scritto *Arte e morale*, collocato al termine del volume su Rembrandt, nel quale si propone di «scegliere una via intermedia» tra le due posizioni indicate come «dogma classico» e «dogma moderno» che, rispettivamente, presentano la contrapposizione tra il paradigma eteronomo dell'arte, nel quale quest'ultima risulta totalmente sottomessa a esigenze e regole di carattere morale, e quello autonomo, che prevede la netta separazione dell'arte dalla dimensione morale.[32] La complessità dell'operazione tentata da Todorov riguarda il tentativo di confutare l'estraneità tra arte e morale, pur precisando i termini di tale rapporto per non cadere nell'eccesso eteronomo.[33] In quest'ultima direzione procede la giusta precisazione per cui le implicazioni morali di un'opera non coincidono con il contenuto esplicito veicolato più o meno consapevolmente, dal momento che «la creazione artistica possiede una dimensione morale intrinseca, [che] non dipende dal messaggio più o meno virtuoso che ci trasmette l'opera, ma [è] frutto dell'esigenza che l'autore si è prefisso […] questa morale non ha bisogno di essere formulata all'interno dell'opera […] ciò non toglie che essa possa essere iscritta nell'opera e i lettori possano scoprirla e farla propria»[34].

La preoccupazione di evitare una visione eteronoma dell'arte risulta evidentemente connessa con lo sguardo critico che Todorov rivolge alla propaganda, a tutte quelle forme di politicizzazione dell'estetica e, per contro, di censura, che non solo privano la creazione artistica della propria autonomia, ma se ne servono per pro-

---

31 - T. Todorov, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 90.

32 - Il tema intercetta la nozione di «autotelia» dell'arte proposta già nelle pagine di *Critica della critica*, e richiama la ricostruzione critica della genesi dell'estetica moderna presentata in numerosi luoghi del suo pensiero. Cfr. Id., *Critica della critica*, cit., p. 14; Id., *La letteratura in pericolo*, cit.

33 - Nel sottolineare la limitatezza di entrambe le posizioni Todorov guarda positivamente alla prospettiva teorica di Iris Murdoch, seppure rilevandone alcuni limiti fondamentali, nella quale l'articolazione tra arte e morale si realizza attraverso il concetto di «attenzione» che l'autrice mutua da Simone Weil. Cfr. T. Todorov, *Il caso Rembrandt*, cit., pp. 117-120. Sull'influenza di Weil nel pensiero di Iris Murdoch si veda: M. S. Vaccarezza, *L'amore da emozione a virtù nel pensiero di Iris Murdoch e Simone Weil*, in «Ethica», XIX (2014), pp. 133-144; S. Caprioglio Panizza, *The Ethics of Attention: Engaging the Real with Iris Murdoch and Simone Weil*, Routledge, London and New York 2022; A. Da Re, *Le parole dell'etica*, Pearson, Milano 2022, pp. 38-41.

34 - T. Todorov, *Il caso Rembrandt*, cit., p. 108.

muovere forme di comunicazione non libera. Una posizione a partire dalla quale l'autore guarda con sospetto la critica etica, affacciandosi in tal modo, seppure rapidamente, sul dibattito attorno al rapporto tra etica ed estetica che ha caratterizzato gli ultimi decenni e che attraverso numerose sfumature replica i due dogmi richiamati in precedenza.[35] L'arte assume anche in questo caso un ruolo di mediazione, collocandosi nello spazio del "tra", dove la libertà della dimensione estetica lascia trasparire una verità il cui impatto è di natura etica pur prescindendo dalla trasmissione di un contenuto predeterminato. In tal senso,

> l'arte è una rivelazione dell'essere, anche la più sovversiva è portatrice di forma e di significato. L'ulteriore vantaggio dell'arte intesa in senso ampio, con racconti, immagini, ritmi, è che si rivolge a ogni essere umano e con discrezione invita ciascuno ad aprirsi alla bellezza del mondo. Il suo messaggio non si cristallizza in dogma religioso o filosofico: propone e non impone, dunque rispetta anche la libertà di ciascuno. […] Aspirare alla pienezza della propria vita non significa dichiarare incurabilmente mediocre l'esistenza quotidiana e inventarne un'altra al suo posto, ma vuol dire imparare a illuminarla dall'interno […] possiamo trovare senso e bellezza sia nella nostra vita pubblica sia nell'intimità, nella solitudine o nell'amore. È questo il lascito del passato, che dobbiamo portare con noi nell'avvenire.[36]

Al punto da poter affermare che «In tempi difficili e devastanti l'arte è necessaria»[37].

SERENA MEATTINI
Ricercatrice in Filosofia morale presso il Dipartimento di Filosofia, Scienze sociali, Umane e della Formazione dell'Università degli Studi di Perugia
serena.meattini@unipg.it

35 - L'attualità di un simile dibattito, che interessa soprattutto il contesto francese e quello anglosassone, è dovuta al sostanziale ritorno all'interesse etico da parte dell'arte del XX secolo e più ampiamente dagli sviluppi di differenti forme di esperienza estetica emerse negli ultimi decenni. Cfr. C. Talon-Hugon (ed.), *Art et éthique. Perspectives anglo-saxonnes*, PUF, Paris 2011; Id., *L'Art sous contrôle – Nouvel agenda sociétal et censures militantes*, PUF, Paris 2019.

36 - T. Todorov, *La bellezza salverà il mondo. Wilde, Rilke, Cvetaeva*, Garzanti, Milano 2010, pp. 260-263.

37 - *Ibid.*, p. 263.