

---

## Pensare per immagini. Todorov teorico dell'arte

Massimo Maiorino

Among the interests of Tzvetan Todorov, a light but bright space is reserved for reflection on art. In his bibliography there is an organic line of studies dedicated especially to painting that links with some of the central issues that mark his thought. Since the debut studies dedicated to Russian formalists, Todorov combines theory and language, literature and visual arts. A project that, moving from a structuralist position, considers the painting as a device for the construction of language. This essay determines the coordinates of the aesthetic reflection of Todorov and follows the itinerary that is ideally opened by the diptych on Flemish painting – *Praise of everyday life. Essay on 17th century Dutch painting* (2000) and *Praise of the individual. Essay on Flemish Renaissance painting* (2001) – and crosses the beat of the modern through the experiences of *Rembrandt* (2011) and *Goya* (2013) and reaches the dream of the Russian avantgardes (2017) and the figure of Malevič.

**Keywords:** *Theory and Art Criticism – Theory of Painting – Art of the Avant-Gardes – Enlightenment and Visual Arts – Russian Formalism and Structuralism*

---

### 1. La critica dialogica

«Ogni realtà è un arcipelago; vivere e scrivere significa errare da un'isola all'altra, ognuna delle quali diventa un po' la nostra patria»<sup>1</sup> è uno dei passaggi maggiormente esemplificativi della *Poetica delle relazioni* disegnata dall'arco del pensiero di Édouard Glissant, ma è anche un suggestivo viatico d'avvicinamento alla struttura che dà forma al pensiero teorico di Tzvetan Todorov. Un arcipelago complesso ed articolato formato dalla giustapposizione di figure e simboli, linguaggi e teorie, storie e narrazioni, ma anche splendente incrocio di opere e di vite, che ri-costruisce – come lo stesso Todorov ha osservato, antologizzando una sua raccolta di scritti sotto l'eloquente titolo *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro* – «un personale autoritratto, un cosiddetto ritratto 'cinese', costituito da i miei [di Todorov] interessi per gli altri»<sup>2</sup>.

Quest'*autoritratto* di Todorov ci pone di fronte ad un teorico che ha inteso lo studio delle scienze umane come un «lavoro di interpretazione», un processo che è «il

---

<sup>1</sup> Cfr. É. Glissant, *Poetica della relazione* (1990), tr. it., Macerata, Quodlibet, 2007.

<sup>2</sup> T. Todorov, *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro. Saggi 1983-2008*, tr. it., Milano, Garzanti, 2011, p. 12.

risultato della sua storia personale» ed «una parte del significato che egli elabora deriva da lui stesso»<sup>3</sup>. L'intreccio complesso tra *autós*, *bíos* e *gráphein* è dunque uno specchio in cui il proprio volto è riflesso e capovolto, il sé si racconta e si ascolta, recita e osserva, ma è anche luogo fecondo che, come afferma Todorov, segna una delle radici della modernità: «E' ciò che sapranno dire meglio di ogni trattato scientifico, i nuovi generi che pongono l'individuo al centro della loro attenzione: da un lato il romanzo, dall'altro l'autobiografia»<sup>4</sup>.

Ed è nel rapporto tra vita ed opera, che può anche essere un rapporto d'inversione, o di compensazione, ovvero di complementarità, che si iscrive anche la parabola teorica di Todorov e si distingue la sua riflessione sull'arte, così un primo e decisivo indizio giunge dallo scarto che separa-unisce due figure polari per Todorov: Roman Jakobson e Michail Bachtin.

In questo *giro di vite* la riflessione di Todorov su alcuni aspetti dell'arte è fortemente orientata dall'incontro con il pensiero dei due studiosi che pubblicano entrambi il primo testo nello stesso anno occupandosi proprio di teoria dell'arte: Jakobson, l'articolo *Futurismo*, apparso il 2 giugno 1919 sulla rivista «Iskusstvo» (L'arte) di Mosca; Bachtin, l'articolo *Arte e responsabilità*, che esce il 13 settembre 1919 su «Den' iskusstva» (Il giorno dell'arte). In questi due testi Todorov segnala *in nuce* l'itinerario che seguiranno i due studiosi, ma è possibile rintracciare anche alcuni passaggi che segnano il discorso sull'arte del teorico bulgaro. Pur aderendo entrambi senza riserve all'ideologia delle avanguardie artistiche, Todorov osserva come Jakobson, con raffinata destrezza, riflette «sulla rinuncia alla rappresentazione del mondo, che viene sostituita da una presentazione dell'attività poetica o pittorica stessa» – per lui l'attenzione «dei pittori moderni [...] piuttosto che abbandonarsi alla raffigurazione dell'oggetto [...] si concentra sul tratto e sulla superficie» –, mentre Bachtin si affaccia nel territorio dell'arte discutendo «l'atteggiamento del soggetto, persona vivente, creatore nel campo artistico»<sup>5</sup>. Si delinea così un'opposizione importante, rafforzata dall'opera prodotta dai due autori nel mezzo secolo successivo: «Jakobson descrive il mondo della creazione e del pensiero come un oggetto impersonale; Bachtin sceglie una prospettiva nella quale la dimensione personale è irriducibile»<sup>6</sup>.

Così se per la dottrina di Jakobson, Todorov indica una prospettiva monologica che costruisce la lettura nello spazio del testo, di cui è esemplare la figura di Malevič per la totale rinuncia alla dimensione referenziale, per Bachtin prefigura una dimensione dialogica che apre l'opera e la vita al mondo, estroflessione in cui, non a caso, ugualmente brilla la stella polare di Malevič, ma innanzitutto per la sua assoluta integrità morale.

Eppure, provata nel territorio dell'arte, le cui frequenti incursioni punteggiano la complessa riflessione di Todorov, questa dicotomia apre ad una possibile

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>4</sup> T. Todorov, *Lo spirito dell'illuminismo* (2006) tr. it., Milano, Garzanti, 2007, p. 13.

<sup>5</sup> Todorov, *Gli altri vivono in noi* cit., pp. 118-119.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 119.

complementarità. Infatti se gli studi di Todorov adottano fin dagli esordi il modello teorico di Jakobson e della costellazione formalista, legando teoria ed arte, estetica ed avanguardia, ma recidendo qualsiasi legame che può «spiegare l'opera partendo dai dati biografici dello scrittore e neppure dalla vita sociale che gli fu contemporanea»<sup>7</sup>, alla fine degli anni Settanta ricevono una decisa curvatura – come lui stesso confessa – dall'incontro con l'opera di Bachtin che «ispirato al lavoro dei formalisti, li aveva anche fortemente criticati, accusando i loro studi d'ignorare le interazioni umane presenti dietro le forme verbali»<sup>8</sup>. Todorov precisa, sulla scorta di quanto maturato dall'esempio bachtiniano, che

il linguaggio non è soltanto un prodotto compiuto, è anche un atto; non solo cosa, ma evento. Non ci si può permettere d'ignorare questo aspetto interattivo della parola, il suo evento unico, responsabile dell'esistenza stessa degli interlocutori; altrettanto non si può ridurre tale aspetto alla sola presenza, all'interno dell'enunciato, di alcune «funzioni» riferibili agli elementi del contesto<sup>9</sup>.

Da questa latitudine si manifesta tutta la complessità dell'arcipelago concettuale di Todorov che assume la posizione dei formalisti come stazione di partenza per poi disegnare un periplo che arriva a collocare l'opera sulla linea di confine chiusa/aperta tra linguaggio e vita. Tra il monologo e il dialogo si dispiega una costruzione che individua l'arte non soltanto come discorso autonomo (analisi e costruzione del proprio linguaggio), ma anche come un controdiscorso (legame con gli altri saperi) che dialoga con il mondo della vita e dei mille significati che la riguardano<sup>10</sup>.

Questo concetto provato con efficacia nello spazio di riflessione dedicato alle arti visive, permette a Todorov – scrive Ricardo de Mambro Santos – non solo di ribadire «l'impronta dialogica della critica storico artistica tesa a svolgere una ricerca in cui la comprensione dell'*altro* possa assumere la valenza di una propositiva *ri-comprensione* di sé stessi»<sup>11</sup>, ma anche di mettere

in evidenza le difficoltà legate all'adozione settoriale e isolata delle moderne metodologie umanistiche – dallo strutturalismo alla sociologia, dall'iconologia alla filosofia del linguaggio all'estetica – ribadendo la necessità di instaurare un produttivo dialogo interdisciplinare, ove i diversi strumenti analitici offerti dai singoli ambiti di ricerca possano essere impiegati come diaframmi esegetici necessariamente complementari<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> T. Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e del metodo critico* (1965) tr. it., Torino, Einaudi, 1968, p. 22.

<sup>8</sup> Todorov, *Gli altri vivono in noi* cit., p. 9.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>10</sup> Su questo tema cfr. almeno F. Menna, *Il controdiscorso dell'arte*, in Id., *La linea analitica dell'arte moderna* (1975), Torino, Einaudi, 2001, pp. 96-103; A. Trimarco, *Il controdiscorso dell'arte e la questione del soggetto*, in A.B. Oliva-A. Trimarco (a cura di), *Filiberto Menna. Il progetto moderno dell'arte*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, pp. 23-33.

<sup>11</sup> R. de Mambro Santos, *Il simbolo sottratto. Premessa di una contesa ermeneutica*, in T. Todorov, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento* (1993) tr. it., Roma, Apeiron Editori, 2000, p. 123.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 122.

Allora la riflessione di Todorov oscillando tra questa polarità che stringe comprensione dell'altro e comprensione di sé stessi, suggerisce anche una riformulazione dello statuto critico sottoposto così ogni volta ad una verifica nell'atto stesso della pratica, ad una forma di autoriflessione che produce una serrata *critica della critica*. La lezione di Todorov di decostruzione e di interpretazione è quindi innanzitutto un modello metodologico per le condizioni e le possibilità del lavoro critico, di come la critica in un'accezione barthesiana sia un necessario doppio del testo – «il testo non può mai dire tutta la sua verità»<sup>13</sup> – che serve al disvelarsi di questa verità. Una posizione metodologica in cui si colgono i riflessi del sistema critico di Roland Barthes, uno degli autori di riferimento di Todorov, che aveva osservato: «Il critico sdoppia i sensi, fa fluttuare sopra il primo linguaggio dell'opera un secondo linguaggio, ossia una coerenza di segni»<sup>14</sup>. Una prova flagrante di questa metodologia è il testo *Critica della critica* (1984), in cui Todorov analizzando i sistemi critici di alcuni autori di riferimento per il suo discorso – Brecht, Sartre, Blanchot, Barthes, Bachtin – cerca di chiarire il configurarsi dell'esercizio critico, ma anche di rendere esplicita l'immanenza – valutandone la «verità storica» – di questa pratica che si lega in un nodo indissolubile con il divenire dell'opera<sup>15</sup>. L'orizzonte concettuale della speculazione di Todorov è ovviamente la costellazione strutturalista<sup>16</sup> che diviene il centro e l'incarnazione del suo progetto, ma in una dimensione aperta, dialogica, nutrita dal confronto con i problemi teorici introdotti dal dibattito postmoderno.

Così, se nel raggio ampio degli interessi di Todorov uno spazio defilato ma luminoso è stato costantemente riservato alla riflessione sull'arte fin dagli studi d'esordio dedicati ai formalisti russi, è la stagione postmoderna, che coincide con un'ulteriore apertura disciplinare originata dall'approfondimento degli aspetti dialogici dell'opera, a segnare un concreto approfondimento dell'interesse per le arti visive<sup>17</sup>.

A valle di un progetto più ampio di recupero umanistico tracciato già negli scritti precedenti, dalle *Teorie del simbolo* (1977) a *Michail Bachtin, il principio dialogico* (1981) alla *Critica della critica* (1984), si modella una linea organica di studi dedicati all'arte che s'intreccia con alcune delle questioni centrali che scandiscono il suo pensiero.

Todorov avvia la sua personale tessitura facendo dell'arte un luogo privilegiato e fecondo dell'intero suo discorso che, muovendo da una postazione post-strutturalista,

---

<sup>13</sup> T. Todorov, *Critica della critica* (1984) tr. it., Einaudi, Torino, 1986, p. 3. Le questioni che riguardavano lo statuto e le funzioni della critica erano state discusse nel dibattito italiano in occasione del Convegno di Montecatini (1978) – cfr. E. Mucci, P.L. Tazzi (a cura di), *Teoria e pratiche della critica d'arte. Atti del Convegno di Montecatini maggio 1978*, Milano, Feltrinelli, 1979 – ed erano poi state approfondite con piglio analitico, anticipando il testo di Todorov, all'aprirsi degli anni Ottanta in F. Menna, *Critica della critica*, Milano, Feltrinelli, 1980.

<sup>14</sup> R. Barthes, *Critica e verità* (1967) tr. it. Torino, Einaudi, 1969, p. 53.

<sup>15</sup> Su questo tema cfr. almeno G. Dorflès, *Il divenire della critica*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>16</sup> O. Ducrot *et al.*, *Che cos'è lo strutturalismo?* (1968) tr. it., Milano, Istituto Librario Internazionale, 1971.

<sup>17</sup> Sulla riflessione di Todorov dedicata alla pittura cfr. G. Tagliani, *Teoria e retorica delle immagini. Tzvetan Todorov e la pittura*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» (2014) n. 1, pp. 103-121.

segna l'opera come un testo e, forzando le barriere di una storia dell'arte che scorre tra i lacci consumati di una metodologia tradizionale, apre al dipinto come ad un dispositivo di costruzione di linguaggio.

In questi anni il *controdiscorso* di Todorov irrobustito ed arricchito di ulteriori strumenti ermeneutici si dispiega definendo una traiettoria ben tesa che segue cronologicamente lo spazio della modernità: dall'umanesimo all'illuminismo fino a giungere al progetto utopico delle avanguardie.

Il corpus di scritti dedicati all'arte, benché quantitativamente marginali in relazione all'ingente mole di lavori pubblicati nel suo itinerario di studi, disegna una mappa della modernità che trova origine nei saggi dedicati alla pittura fiamminga del '500 e '600 – *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento* (1993) e *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento* (2000) –, incrocia l'avvento del moderno attraverso le figure di *Rembrandt* (2011) e di *Goya* (2013) e giunge, dopo un periplo complesso, al sogno delle avanguardie artistiche del Novecento.

Un discorso che nell'intreccio tra arte e vita, estetica e politica, avanguardie ed utopie registra il battito del progetto moderno che Todorov, pur abitando un orizzonte post-storico, ha continuato costantemente a seguire, non mancando però di sottolineare le incrinature e le difficoltà. Nell'ampio ed articolato dibattito postmoderno aperto dalla pubblicazione del «rapporto sul sapere», appunto da *La condizione postmoderna*<sup>18</sup>, fuori dalle grandi narrazioni e dalle storiografie teleologiche, Todorov, ha disegnato la sua mappa della modernità partendo dall'analisi dello spazio pittorico fiammingo come *luogo* d'affermazione di una concezione laica dell'arte e di comunicazione delle idee sul mondo e sugli uomini, una forma di *umanesimo temperato* che sarà preludio della stagione illuminista. Ed è alle idee dell'illuminismo, pur tra le difficoltà e le intermittenze segnalate con immediatezza dai sismografi sensibilissimi degli artisti – le pitture nere di Goya sono un esemplare avvertimento delle ombre che si addensano nell'orizzonte moderno –, che Todorov lega l'origine della società moderna. Come ha scritto Argan in più di un'occasione il processo artistico come azione di trasformazione della realtà, come un agire dentro, è l'effetto di un'eredità illuministica e criticistica. Una proposta che per il filosofo trova nutrimento, pur con tutte le contraddizioni di cui ancora una volta l'arte diviene metafora e l'opera e le vite degli artisti simboli, nella grande stagione delle avanguardie, nell'utopia di una trasformazione concreta della realtà. Un progetto di elaborazione e visione del mondo – concetti, teorie ed immagini – che per Todorov non ha dismesso la sua carica, ma che anzi il postmodernismo può *rinvigorire*, segnalandone le aporie – il positivismo scienziato e l'idealismo storicista – che l'hanno condotto alla deriva<sup>19</sup>. Questo grande affresco che Todorov delinea «pensando per

<sup>18</sup> J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna* (1979) tr. it., Milano, Feltrinelli, 1981.

<sup>19</sup> Su questo tema si veda il fondamentale saggio di J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità* (1985) tr. it., Roma-Bari, Laterza, 1987; cfr. anche F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (1984) tr. it., Milano, Garzanti, 1989. Un'antologia di alcuni dei testi più significativi del

immagini» e seguendo il racconto dell'arte come strumento di conoscenza e di costruzione, gli consente di ripensare il presente ed immaginare un «futuro della modernità», per riprendere un tema di Maldonado<sup>20</sup>, come spazio dialogico attraversato da discontinuità ed intermittenze, ma segnato dalla forza inesauribile dell'arte.

## 2. Dallo spazio pittorico fiammingo verso l'età dei lumi

Ad apertura degli anni Novanta la riflessione di Todorov conosce una curvatura decisa verso le arti visive, al cui centro si erge il dittico, composto nel giro di sette anni, dedicato alla pittura nordica tra Cinquecento e Seicento. Muovendo dallo spazio pittorico fiammingo e dall'idea di libertà che connota la civiltà olandese del Seicento, così come presentata nel grande affresco di Johan Huizinga<sup>21</sup>, Todorov, con gli strumenti metodologici affilati nel decennio precedente, individua una serie di problemi che troveranno esito nel volume dedicato a *Lo spirito dell'illuminismo* del 2006. Così con la consueta porosità disciplinare questi tre volumi, disegnando una sorta di triangolo rifrangente, segnano il campo d'indagine del teorico bulgaro per quasi un ventennio, e con la solita modalità centripeta indirizzano gli studi degli anni successivi.

Allora proprio muovendo dal saggio *Lo spirito dell'illuminismo* è possibile orientare un fascio di luce retrospettivo che consente una più chiara messa a fuoco dello studio *vis-a-vis* condotto sull'arte fiamminga.

In effetti nel testo dedicato all'illuminismo Todorov presenta il movimento filosofico come un progetto che è periodo di conclusione, di ricapitolazione e di sintesi perché ritiene che le sue idee portanti non nascono nel XVIII secolo, ma trovano le radici nella realtà dall'età classica, portano i segni dell'alto medioevo, del rinascimento e del classicismo. Si evidenzia una struttura epistemologica che attraversa l'intera modernità alla cui base Todorov segnala tre idee nevralgiche: l'autonomia, la finalità umana delle azioni e l'universalità.

Seguendo questa triade come schema concettuale di costruzione della realtà moderna, Todorov osserva che è in particolare il principio d'autonomia che «cambia tanto la vita dell'uomo quanto quella della società», a liberare le finalità delle azioni che non hanno più «Dio come obiettivo, ma gli uomini»<sup>22</sup>. Ora questo disegno, modello di configurazione della società moderna, che dall'esercizio della libertà conduce all'universalità, cioè al riconoscimento dei diritti dell'uomo, trova per

---

dibattito moderno/postmoderno è contenuta in H. Foster (a cura di) *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna* (1983) tr. it., Milano, Postmedia books, 2014.

<sup>20</sup> T. Maldonado, *Il futuro della modernità* (1987) tr. it., Milano, Feltrinelli, 1987.

<sup>21</sup> Cfr il seminale saggio di J. Huizinga, *La civiltà olandese del Seicento* (1933) con una prefazione di W. Barberis, tr. it., Torino, Einaudi, 2008.

<sup>22</sup> Todorov, *Lo spirito dell'illuminismo* cit., p. 15.

Todorov un efficace riscontro nel territorio dell'arte, e più specificamente nella pittura:

è questo anche il messaggio della pittura, che si allontana dai grandi soggetti mitologici e religiosi per descrivere esseri umani che non hanno nulla di eccezionale, colti nelle loro attività comuni, nei loro gesti quotidiani. L'autonomia dell'individuo si estende anche all'ambiente in cui vive e alle azioni che compie. Essa porta alla scoperta della natura, fatta di foreste e torrenti, radure e colline che non sono sottoposte ad esigenze geometriche e pratiche. Parallelamente, assegna un nuovo ruolo agli artisti e alle loro attività. Pittori e musicisti, non sono più semplici buffoni o artisti, né solamente i servitori di Dio, del re o di un maestro, ma sono divenuti l'incarnazione esemplare di un'attività apprezzata: l'artista creatore è colui che decide da sé a quali opere dedicarsi e le destina ad un piacere solamente umano<sup>23</sup>.

Il saggio *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento* (1993) è il cantiere in cui Todorov individua i prodromi di questa impalcatura concettuale ed è nell'arte fiamminga del Seicento che riconosce l'irruzione del quotidiano nella sfera della pittura, facendo dei pittori olandesi dei baudelairiani «pittori della vita moderna»<sup>24</sup>.

L'irrompere della realtà e l'autonomia dell'artista danno origine ad una rappresentazione totalmente nuova che si differenzia da tutta la pittura dei secoli precedenti perché precisa Todorov che in essa la presenza del quotidiano «non era ritenuta significativa in quanto principio organizzatore del quadro, mentre a partire da questo momento lo diventerà. L'accessorio viene ad acquisire lo statuto dell'essenziale, sicché ciò che prima era subordinato diventa ora *autonomo*»<sup>25</sup>. Dunque la pittura olandese del Seicento, la cui fioritura è favorita dal protestantesimo la cui iconoclastia rompe «le catene che assoggettavano la pittura alla religione» e riformula «il valore connesso della vita nel mondo»<sup>26</sup>, diviene nel modello di Todorov un documento esemplare nella genealogia della modernità. In questo modo Todorov opera una risemantizzazione dello spazio pittorico fiammingo che, se per Sveltana Alpers<sup>27</sup> era caratterizzato da una densità descrittiva ed analitica, per Todorov riacquista potenza narrativa e concettuale. Ed anche la questione dei generi della pittura che non soltanto erano distinti, ma anche considerati secondo una puntuale gerarchia, riflesso di una concezione dell'ordine del mondo, è riformulata nella pittura olandese che «forse sotto l'influsso dell'egualitarismo – nostra comune filosofia politica – scarta qualsiasi tentativo di classificare i soggetti della pittura»<sup>28</sup>. Dunque una pittura non più assoggettata alla religione, ma connessa alla vita del mondo e degli uomini di cui manifesta l'autonomia di scelta e l'energica spinta all'egualitarismo, è un'affascinante stazione verso l'età dei lumi.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>24</sup> Cfr. Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* (1863) tr. it., Milano, Abscondita, 2004.

<sup>25</sup> Todorov, *Elogio del quotidiano* cit., p. 16.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>27</sup> Su questo tema cfr. il seminale saggio di S. Alpers, *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983) tr. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 9.

Seguendo le vicende biografiche di Thèophile Thore, grande scopritore della pittura olandese nel XIX secolo, ma anche impegnato in difesa del socialismo e della democrazia ed autore del volume *La vera rivoluzione*, Todorov si chiede se esiste un contatto tra «il suo impegno politico e i suoi gusti artistici» ed osserva che, pur rifiutando l'idea di un'arte messa al servizio della politica, Thore indica una stretta relazione tra la pittura realistica del Seicento e la libertà religiosa e politica del Seicento e scrive un monito che sarà la guida del secolo successivo: «Un tempo si faceva dell'arte per servire gli dei o i sovrani. Forse è il momento di fare dell'arte per l'uomo»<sup>29</sup>.

Da questa postazione Todorov, collegandosi agli studi sociali di Michael Baxandall<sup>30</sup>, che aprono ad una sorta di analisi antropologica della cultura visiva, riafferma la posizione nevralgica assegnata alla pittura fiamminga come forma di conoscenza della società e precisa 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:

le opere non riflettono direttamente la società [...] tuttavia, esse sono inevitabilmente informate da un'ideologia più o meno comune. Le opere non si riducono all'ideologia, ma non tenere in nessun conto questo vincolo sarebbe come ignorare sistematicamente, in un dialogo, le risposte date da uno degli interlocutori. La pittura è produttrice di senso, in un universo abitato da altri sensi<sup>31</sup>.

La questione del senso offre a Todorov la possibilità di approfondire un aspetto di natura metodologica, che riguarda la disputa ermeneutica che si *consuma* sulle tele degli artisti olandesi tra realisti ed iconologi e a tal proposito lo studioso – come evidenzia Mambro Santos – «delinea un inedito itinerario interpretativo, istituendo quale postulato centrale della sua indagine lo statuto intransitivo del senso, la qualità inesauribile ed inafferrabile del simbolo, considerato in una prospettiva di intenzionale derivazione romantica, atta a segnare la determinante compenetrazione di 'quotidiano' e 'metaforico'»<sup>32</sup>. Il simbolo, come aveva già provato in *Teorie del simbolo* (1984), viene così a riassumere anche nella riflessione sulla pittura uno slittamento da posizioni definite e «la volontà di infrangere i limiti delle moderne ricerche linguistiche e semantiche che rivelano un impianto teorico troppo angusto e l'assenza di una riflessione filosofica di largo respiro»<sup>33</sup>.

Nell'introduzione all'altro pannello del dittico, *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento* (2000), Todorov, facendo ponte con il testo del 1993, osserva che «stabilire un rapporto tra la concezione del mondo e le forme della pittura implica che quest'ultima non sia soltanto fatta di immagini, ma anche di pensieri o, piuttosto, che le

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>30</sup> Cfr. M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972) tr. it., Torino, Einaudi, 1978. Su questo punto cfr. anche l'interessante saggio di P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2013.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> R. de Mambro Santos, *Il simbolo sottratto* cit., pp.121-122.

<sup>33</sup> C. De Vecchi, *Introduzione*, in T. Todorov, *Teorie del Simbolo* (1977) Milano, Garzanti, 1984, p. 7.



une non si trovano mai senza gli altri. Un dipinto non deve essere soltanto guardato, ma anche compreso o, se preferiamo, letto»<sup>34</sup>. Discutendo ancora sulla questione del senso e dell'interpretazione indica una terza via che sta non nel ricercare il senso degli oggetti rappresentati, ma nella maniera di dipingere: «È proprio qui che le correlazioni con le maniere di vivere e di pensare si rivelano più eloquenti. [...] Da qui l'attenzione a tutto ciò che appare sul quadro e non soltanto per il soggetto principale [...] come se questa nuova attenzione sul quotidiano, vale a dire, per l'insieme della vita, potesse trasformare anche la maniera di dipingere»<sup>35</sup>. La pittura fiamminga partecipa così ad una rivoluzione spirituale: la vita sulla terra merita di essere osservata e rappresentata, e segna anche l'avvio di un nuovo periodo per l'arte visiva in Europa occidentale. Una posizione condivisa da Hans Belting che nel 1994, appena un anno dopo l'uscita del primo testo *fiammingo* di Todorov, utilizzando l'enigma dello specchio – «il quadro come specchio e lo specchio come quadro»<sup>36</sup> – come dispositivo d'osservazione della pittura olandese giungeva alle medesime conclusioni individuando dietro il mutamento figurativo la spinta della classe sociale emergente, il desiderio e l'esigenza di veder rispecchiata la propria esistenza quotidiana. Così con il suo studio Todorov partecipa ad un allineamento, nella prima metà degli anni Novanta, di un gruppo di studiosi impegnato da prospettive e con orientamenti diversi nella discussione sul significato delle immagini, tra i quali, oltre a Belting, brillano i nomi di David Freedberg, che nel 1989 propone la sua riflessione su *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, e di Victor Stoichita, che nel 1993 in *L'invenzione del quadro* discute l'oggetto quadro nella sua evoluzione e nelle sue conquiste a partire dall'epoca successiva a quella dell'immagine<sup>37</sup>.

Per concludere, Todorov ritiene che «la pittura fiamminga ha introdotto nella storia dell'immagine una pratica contrassegnata da almeno tre caratteristiche: l'individualismo del rappresentato; l'individualità del rappresentante; infine, il simbolismo delle immagini, insieme rappresentazione fedele del visibile e senso condiviso dal pittore e dagli spettatori»<sup>38</sup>.

### 3. Intermezzo: Rembrandt e Goya

Con l'eloquente titolo *Rembrandt. L'arte o la vita!* (2008) Todorov prosegue il suo discorso di approfondimento dell'immaginario pittorico nordico assumendo la figura di Rembrandt come osservatorio per calibrare «qual è il rapporto ottimale fra vita e

<sup>34</sup> T. Todorov, *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento* (2000) tr. it., Roma, Apeiron Editori, 2001, p. 7.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 7-8.

<sup>36</sup> H. Belting, *Specchio del mondo L'invenzione del quadro nell'arte fiamminga* (1994) tr. it., Roma, Carocci editore, 2016.

<sup>37</sup> Si veda D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989) tr. it., Torino, Einaudi, 2009; V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro* (1993) tr. it., Milano, Il Saggiatore, 2004. Su questi temi cfr. anche l'importante contributo di H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* (1990) tr. it., Roma, Carocci, 2001.

<sup>38</sup> Todorov, *Elogio dell'individuo* cit., pp. 219-220.

creazione»<sup>39</sup>. Lo spazio d'azione di Rembrandt è quello definito dal perimetro disegnato nell'*Elogio del quotidiano* con il pittore che apre una breccia nel mondo gerarchico del passato elogiando il mondo visibile ed affermando la dignità dei comportamenti più comuni, ma al contempo producendo delle opere cariche di simboli e di allegorie.

Su questo fronte però l'artista olandese, uno dei pittori più apprezzati del Seicento, opera soprattutto attraverso il canale dell'incisione e del disegno restituendo un atlante variegato di immagini – scene del mondo del lavoro, scene che evocano il mondo delle donne e dei bambini – che non sono portatrici di una connotazione morale, in esse «il pittore non giudica, si limita a mostrare, proiettandosi in ogni gesto, in ogni atto: si fa molteplice, proteiforme, universale»<sup>40</sup>. A quest'universo iconografico che traspare dalle sue opere, Todorov correla i rapporti di Rembrandt con le donne, con i figli, con la famiglia, articolando nel saggio una serie di stazioni che, come si era proposto, seguono l'intreccio tra arte e vita.

La complessità del caso Rembrandt offre anche la possibilità a Todorov di tornare a riflettere su un luogo privilegiato del suo pensiero: la rappresentazione di sé, l'autoritratto, come incrocio tra l'individuo/artista e la società all'alba della modernità. Così gli autoritratti di Rembrandt – «probabilmente il pittore che più di ogni altro al mondo ha rappresentato se stesso» – più che un indizio di narcisismo manifestano «la dissoluzione dell'io nell'umanità universale più che una fissazione sul proprio io»<sup>41</sup>. Ma Rembrandt negli infiniti autoritratti ha voluto cogliere e rappresentare la verità in ogni situazione, mostrandosi «nei panni del mendicante e del principe, proiettandosi in tutti gli uomini e le donne e i bambini [...] non ha smesso di penetrare nella loro intimità»<sup>42</sup>, restituendo una lezione di umanità ed universalità. Ha scritto Simon Schama che Rembrandt «fu anche un acuto pensatore, tanto filosofo quanto poeta»<sup>43</sup> ed è questa considerazione che esprime la centralità assegnata al pittore olandese da Todorov che costruisce tutta la sua riflessione sul principio che «la pittura pensa e fa pensare»<sup>44</sup>.

Ed è sotto la scintillante immagine di *Goya pensatore* che Todorov inaugura il saggio che dedica all'artista spagnolo nel 2011: «Goya non è soltanto uno dei pittori più importanti del suo tempo, ma anche uno dei pensatori più profondi»<sup>45</sup>. Todorov proseguendo il suo discorso di genealogia della modernità nello spazio delle arti visive

<sup>39</sup> T. Todorov, *Rembrandt. L'arte o la vita!* (2008) tr. it., Roma, Donzelli, 2011, p. 9.

<sup>40</sup> *Ibid.* Per un esame esaustivo della produzione pittorica di Rembrandt come originale affermazione dell'autonomia dell'artista e dei suoi rapporti con il mercato e la committenza si veda il fondamentale testo di S. Alpers, *L'officina di Rembrandt. L'atelier e il mercato* (1988) tr. it., Torino, Einaudi, 2006.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>43</sup> S. Schama, *Gli occhi di Rembrandt* (1999) tr. it., Milano, Mondadori, 2001, p. 20.

<sup>44</sup> Todorov, *Rembrandt. L'arte o la vita!* cit., p. 97.

<sup>45</sup> T. Todorov, *Goya* (2011) tr. it., Milano, Garzanti, 2013, p. 9.

indica in modo inequivocabile l'opera di Goya come annuncio dell'avvento dell'arte moderna:

Solamente quando noi, cittadini del XXI, secolo, osserviamo l'evoluzione delle arti figurative in Europa nel corso degli ultimi due secoli, siamo portati a constatare che in questo periodo storico è avvenuto un grosso cambiamento e Goya è l'artista che meglio di chiunque altro, pur non essendo l'unico, ha saputo cogliere le nuove vie che si aprivano alla sua arte e su di esse ha mosso i primi passi<sup>46</sup>.

Attraverso Goya, Todorov ribadisce che «l'immagine è pensiero» e completa il suo disegno che dalla pittura europea del XVI secolo, legata alla scoperta ed alla valorizzazione dell'essere umano e dello spazio che abita, arriva fino all'illuminismo. E del movimento filosofico dell'età dei lumi Goya è uno dei rappresentanti più efficaci, addirittura nell'analisi di Todorov ne è uno dei teorici, almeno nella definizione di un «pensiero figurale» espressa da Bonnefoy<sup>47</sup>. Assumendo questa prospettiva Todorov osserva che «Goya non soltanto ha profondamente subito l'influsso dell'illuminismo, ma è stato capace di trascenderlo, diventando così una delle figure intellettuali più importanti dell'epoca»<sup>48</sup>. Di fatto Todorov attribuisce a Goya una vera e propria formulazione teorica dell'arte che è costruita intorno all'idea che la pittura è forma di conoscenza del mondo da attuare non attraverso un'imitazione-copia, ma mediante uno studio specifico che segna anche una precisa differenza con i risultati prodotti dalle scienze, ed anche mediante il diritto di affrancarsi dalle regole accademiche comuni. Così sembrano giungere ad una più concreta formulazione anche le intenzioni espresse dagli artisti olandesi del Rinascimento: l'autonomia della scelta pittorica, la conoscenza della realtà mediante l'osservazione profonda, il rifiuto delle gerarchie dei generi.

Ma la grande rivoluzione di Goya nella lettura di Todorov è soprattutto nell'incarnare in modo potente tutte le contraddizioni che attraversano la società europea tra la fine del Settecento e la prima parte dell'Ottocento, divisa tra ideali rivoluzionari e regimi repressivi, tra razionalità ed avvenimenti tragici. Questo stato di cose infonde l'arte di Goya di un «doppio regime» che si divide tra un'intensa attività come pittore ufficiale e mondano ed un fiume sotterraneo, spesso tenuto segreto, che indaga le ombre dell'esistenza. Una prerogativa che anche Stoichita segnala nell'opera di Goya a partire dalla serie dei *Caprichos* (1799) che lega in un nodo stretto alle *allucinazioni* di Sade, come indici del sovvertimento di valori che contraddistingue la rivoluzione francese<sup>49</sup>. Un'iconografia ossessiva e segreta che accomuna Goya e Sade che si manifesta nella forma iterativa di *quadri*, figurazioni chiuse, che corrodono le grandi narrazioni storiche.

---

<sup>46</sup> *Ivi*, p.10.

<sup>47</sup> Cfr. Y. Bonnefoy, *Goya, le pitture nere* (2006) tr. it., Roma, Donzelli, 2007.

<sup>48</sup> Todorov, *Goya* cit., p. 12.

<sup>49</sup> Cfr. V.I. Stoichita, A.M. Coderch, *L'ultimo carnevale. Goya, de Sade e il mondo alla rovescia* (1999) tr. it., Milano, Il Saggiatore, 2002.

Goya, pur restando fedele ai principi della pittura figurativa, si propone di mostrare l'invisibile, «per dirla in altre parole, le sue immagini non sono più una rappresentazione del mondo, pur continuando ad esserne una figurazione»<sup>50</sup>. In questo slittamento che connota l'arte di Goya, si accentua l'idea di Todorov della pittura come un «pensare per immagini», ma si attua anche una prima forma di *superamento* del progetto illuminista, di cui Goya fa risaltare le aporie, le incongruenze e le crepe di una visione rigidamente teleologica della storia.

In conclusione, per Todorov, Goya imprime alla pittura un'evoluzione che «contiene in germe numerosi sviluppi che vedranno la luce nell'arte visuale durante i due secoli successivi» ed in questa parabola «non cerca di imporre, si limita a proporre. I suoi valori rimangono quelli di tutti: verità giustizia, ragione, libertà. Ma meglio dei contemporanei conosce le trappole che attendono su questa via»<sup>51</sup>.

#### 4. Le avanguardie e l'opera d'arte totale

Addentrando nel “secolo breve” il discorso di Todorov trova riscontro nel progetto delle avanguardie di trasformazione della realtà (Marx) e cambiamento della vita (Rimbaud) la cui radicalità segna anche un approdo della lunga curvatura che ha disegnato il profilo della storia e delle arti Europee dei secoli precedenti. Le avanguardie aspirano ad estendere il campo dell'intervento artistico perché includa l'insieme della vita sociale e della vita politica: «L'arte non si oppone alla vita» scrive Todorov, «piuttosto ne rappresenta il coronamento. [...] Il mestiere diventa arte, il proletario si fa artista, lo schiavo dell'industria si trasforma in creatore di bellezza. La società futura non sarà più al servizio dell'arte, perché ogni vita sarà diventata artistica: l'arte ormai è il modello ideale della società»<sup>52</sup>.

Ma se, almeno inizialmente, «le avanguardie non si accontentano di rivendicare la propria novità, esaltano anche il rifiuto radicale del passato: relegando alla storia tutti i predecessori, affermano che l'arte da loro proposta non si limita ad essere nuova, ma rende obsolete tutte quelle precedenti», Todorov evidenzia i rinvii e le continuità che caratterizzano questa proposta.

Così gli artisti delle avanguardie, conservando i germi del grande progetto illuminista – modulo di costruzione di una società di diritti –, ma anche passando per il grande fiume romantico, avvertono per Todorov il richiamo affascinante e perturbante dell'opera d'arte totale, della «totalità, problematica e difficile, perfino impossibile, del linguaggio e dell'altro del linguaggio, della costruzione e della vita che, tacitamente la interessa»<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 267.

<sup>52</sup> Todorov, *Gli altri vivono in noi* cit., pp. 212-213.

<sup>53</sup> A. Trimarco, *Opera d'arte totale*, Roma, Sossella editore, 2001, pp. 7-8.

La *Gesamtkunstwerk*, annunciata dalla figura suprema di Richard Wagner, è per Todorov un modello esemplare dei movimenti artistici che punteggiano i primi tre decenni del Novecento, in essi si produce «ogni volta come un’attualizzazione del progetto wagneriano di creare un’opera d’arte totale, che coincide nella propria durata con tutta la vita e con il mondo intero»<sup>54</sup>. Ma di questo progetto Todorov, come già aveva osservato nell’ammonimento *nero* di Goya, avverte anche i rischi che indica nella degenerata interpretazione di alcuni movimenti politici estremi che elaborano un progetto di trasformazione della società e degli esseri umani sull’esempio dell’attività creativa artistica, denunciando, come era già avvenuto per l’illuminismo, che «se l’ideale cessa di costituire un orizzonte e si trasforma in regola di vita quotidiana, il risultato è disastroso: è il regno del terrore»<sup>55</sup>.

Muovendosi lungo il confine tra estetico e politico, ma anche segnando i rischi di una proposta radicale, Todorov ha continuato ad ordire, fino agli ultimi anni, il suo disegno dell’arte, a lavorare «sul paradosso dell’arte che si pone come opera d’arte totale, e, insieme, come suo impossibile compimento»<sup>56</sup>.

Da questa postazione il teorico bulgaro ha affrontato con la consueta polifonia metodologica il Futurismo italiano di cui ha segnalato la potente trasversalità – «un progetto di trasformazione dell’essere umano, e non solo delle arti, che riguarda sia il corpo sia la mente» –, ma anche la complessa galassia artistica tedesca in cui brilla la stella del Bauhaus. Ed è l’istituzione diretta da Walter Gropius, la cui ricerca mira «alla sintesi di tutti i momenti della vita, a sua volta opera totale che abbraccia tutte le cose, annullando ogni separazione»<sup>57</sup>, che nella lettura todoroviana, diviene luogo nevralgico di attualizzazione dell’opera d’arte totale: «Non si tratta più di produrre l’arte, ma di dare forma alla vita. Costruire case o città significa organizzare i processi vitali; così facendo gli artisti-architetti diventeranno i formatori dell’umanità»<sup>58</sup>.

L’ultima stazione di quest’itinerario, seguendo l’imprevedibile rapporto d’inversione, o di compensazione, ovvero di complementarità che unisce vita ed opera, Todorov l’ha dedicata al sogno infranto delle avanguardie russe. In occasione del centenario della Rivoluzione d’Ottobre è tornato a riflettere sulla costellazione degli artisti russi discutendo la tesi di Walter Benjamin sul rapporto polare tra avanguardie e totalitarismi: «il fascismo tende naturalmente a un’estetizzazione della vita politica [...]. La risposta del comunismo è di politicizzare l’arte»<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> Trimarco, *Opera d’arte totale* cit., p. 213.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 252.

<sup>56</sup> *Ivi*, p.8.

<sup>57</sup> L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film* (1925) tr. it., Torino, Einaudi, 2010, p.78.

<sup>58</sup> Todorov, *Gli altri vivono in noi* cit., p. 222.

<sup>59</sup> Cfr. W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) con prefazione di C. Cases, tr. it., Torino, Einaudi, 2001.

In *L'Arte nella tempesta*<sup>60</sup> – questa l'efficace immagine individuata da Todorov per raccontare la stagione dell'arte in Russia negli anni della rivoluzione – spicca il nome di Malevič<sup>61</sup> la cui complessa traiettoria artistica disegna una parabola che dal grado zero delle composizioni suprematiste arriva alla rappresentazione di figure senza volto degli anni successivi:

Ci si può domandare se, per sua scelta, Malevič non stia suggerendo una nuova interpretazione dell'assenza del viso: non più il rifiuto suprematista della rappresentazione, ma la conseguenza del modello e dell'educazione imposti all'individuo dal potere sovietico. [...] Questi quadri tradurrebbero non la scelta fatta precedentemente dell'astrazione ma gli urli silenziosi delle vittime annientati dal potere<sup>62</sup>.

Per la fase suprematista di Malevič, ha osservato Argan: «il quadro non è un oggetto, ma uno strumento mentale, una struttura, un segno, che definisce l'esistenza come equazione assoluta tra il mondo esterno e l'interno»<sup>63</sup>. Dal canto suo Todorov ha aggiunto che, se in precedenza le sue opere erano il risultato di un'esperienza puramente plastica, ora l'artista – sonda sensibilissima e motore perpetuo della realtà – produce un ribaltamento, forzando ancora una volta il perimetro tra opera e vita, e ponendo all'origine della sua esperienza «il mondo in cui vive, e non quello della pittura, all'origine di un quadro si trova la sensazione di vuoto, di spavento, di disperazione. L'abisso tra l'arte e la vita è ora attraversato senza difficoltà, è arrivato il momento per Malevič di trasmettere i suoi sentimenti e il suo vissuto tramite la sua pittura»<sup>64</sup>.

---

<sup>60</sup> Cfr. T. Todorov, *L'arte nella tempesta. L'avventura di poeti, scrittori e pittori nella rivoluzione russa* (2017) tr. it., Milano, Garzanti, 2017.

<sup>61</sup> Sulla parabola artistica e teorica dell'artista russo cfr. A.B. Nakov, *Il nuovo Laocoonte*, in Kasimir Malevič, *Scritti*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1977, e il più recente studio di G. Di Giacomo, *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*, Roma, Carocci, 2014. Si permetta, per la funzione di Malevič di azzeramento nel quadro della pittura aniconica, di rimandare anche a M. Maiorino, «Far vedere la pittura»: dall'indifferenza del soggetto all'autonomia della pittura, in «Senzacornice. Rivista online di arte contemporanea e critica», (dicembre 2017-marzo 2018) n. 17.

<sup>62</sup> T. Todorov, *Gli artisti innovativi e la Rivoluzione d'Ottobre*, introduzione di M. Flores, tr. it., Milano, Fondazione G. Feltrinelli, 2017 (si cita dall'edizione digitale: [http://fondazionefeltrinelli.it/app/uploads/2017/12/Gli-artisti-innovativi\\_Tzvetan-Todorov-1.pdf](http://fondazionefeltrinelli.it/app/uploads/2017/12/Gli-artisti-innovativi_Tzvetan-Todorov-1.pdf)).

<sup>63</sup> G.C. Argan, *L'arte moderna*, Firenze, Sansoni, 1980, p. 249.

<sup>64</sup> Todorov, *Gli artisti innovativi* cit.