

Incontro di Prospettive
“Figure e forme del narrare” – Università di Bari “Aldo Moro”, 24-27 ottobre 2012

IL CRONOTOPO LETTERARIO,
CONFLUENZA DI LINGUISTICA, ETICA ED ESTETICA

-
di Augusto Ponzio

1. *Contestualizzazione del concetto bachtiniano di “cronotopo” nell’opera di Bachtin*

Il concetto di cronotopo in Bachtin va considerato nell’*unità della sua opera*.

Nell’ultimo degli appunti del 1971-72 (1984 [1979]: 374), che è l’abbozzo per una prefazione (poi non più scritta) a una raccolta di lavori di vari anni, Bachtin afferma:

La raccolta dei miei articoli trova *la sua unità in un solo tema* che passa attraverso varie fasi di sviluppo. L’*unità di un’idea in divenire* (in sviluppo). Ne deriva anche una certa *incompiutezza interiore* di molte mie idee. Ma [...] nei mie lavori c’è *molta incompiutezza esteriore, incompiutezza non dell’idea, ma della sua espressione e esposizione*. A volte è difficile separare una incompiutezza dall’altra. [...] *Il mio amore per le variazioni e la varietà dei termini che riguardano un solo fenomeno. La pluralità degli scorci*. L’avvicinamento al lontano senza indicare gli anelli mediatori (corsivi miei).

Il tema che, passando attraverso varie fasi di sviluppo, ovvero l’idea in divenire, con la sua incompiutezza solo esteriore, con la variazione dei termini che la indicano e la pluralità degli scorci secondo cui considerarla, che dà unità all’opera di Bachtin, è *proprio la nozione di “cronotopo”*.

Negli scritti di Bachtin degli inizi degli anni Venti (*L’autore e l’eroe nell’attività estetica*, da cui il titolo all’edizione italiana (1984) della raccolta del 1979; il *Frammento del primo capitolo* di questo saggio e lo scritto noto sotto il titolo dato da Bočarov, a cui si deve la pubblicazione, *Per una filosofia dell’atto*, rimasti inediti fino all’86), Bachtin incentra la propria analisi intorno all’idea di *“architettonica”*.

In questi scritti l’interesse è rivolto alla filosofia morale, o filosofia prima, o filosofia dell’atto responsabile; e Bachtin ritiene, che se tale filosofia morale, così come egli la concepisce, vuole sottrarsi alla conoscenza indifferente del teoreticismo, secondo il compito che Bachtin le assegna, non dovrebbe fare ricorso a concetti generali, a proposizioni astratte e a principi universali. Essa può essere soltanto una fenomenologia, una descrizione; più precisamente, una *descrizione partecipe*. Deve *descrivere in maniera partecipe “la concreta*

architettonica” del reale mondo dell’atto, verbale e non verbale, in quanto evento uno e unico nei fondamentali momenti emotivo-volitivi della sua costruzione e nei loro reciproci rapporti. Tale architettonica è incentrata intorno all’io quale unico e unitario punto di riferimento di un mondo nel quale ciò che astrattamente, rispetto a uno sguardo esterno non partecipe, sarebbe un altro io, è, invece, unicamente e assolutamente (irreversibilmente) *altro*. I momenti di tale architettonica secondo cui si costituiscono e si dispongono tutti i valori, i significati e i rapporti-spazio temporali sono da Bachtin caratterizzati in termini di *alterità*. Essi sono: “l’io-per-me, l’altro-per-me e l’io-per-l’altro”.

Tutti i valori della vita reale e della cultura si dispongono intorno a questi punti architettonici del reale mondo dell’atto: valori scientifici, estetici, politici (inclusi anche quelli etici e sociali) e, infine, religiosi (2009 [1920-24]: 116).

Qui il problema di Bachtin è quello di trovare un punto di vista esterno e al tempo stesso partecipe, che sia però esente da inclinazioni teoreticiste, per poter descrivere l’architettonica dell’io. Ebbene una possibile soluzione a questo problema è trovata da Bachtin, in questo testo, attraverso *l’analisi dell’interrelazione tra autore ed eroe nella creazione estetica, nell’”arte verbale”*, analisi a cui sarà dedicato il suo ampio scritto, sopra menzionato, a quanto pare immediatamente successivo, intitolato (dai curatori) *L’autore e l’eroe nell’attività estetica*.

Il rapporto tra autore ed eroe nella creazione dell’arte verbale è esattamente il rapporto che Bachtin cerca nella sua Filosofia dell’atto: quello tra un punto di vista esterno, ma non conoscitivo né criptoteoreticistico (l’autore), e l’io come centro dell’architettonica dell’atto responsabile (l’eroe) da descrivere verbalmente in quanto tale, in quanto io, in quanto soggetto, senza dunque ridurlo ad oggetto: una “descrizione partecipe”, da un punto di vista non indifferente e secondo un atteggiamento di comprensione rispondente (come appunto avviene nella creazione artistica verbale).

La ripartizione stessa di *L’autore e l’eroe nell’attività estetica* indica, da una parte, la corrispondenza tra il punto di vista dell’autore-creatore nell’arte verbale e quello, ricercato nel testo *Per una filosofia dell’atto*, che può rendere possibile una “descrizione partecipe”, una “fenomenologia” non viziata da teoreticismo; e, dall’altra, la corrispondenza tra l’io centro dell’architettonica da descrivere e l’eroe del testo letterario. *L’eroe è l’io dell’architettonica intorno al quale si organizzano tutti i rapporti di spazio, di tempo e di senso*; sicché il testo di Bachtin che si occupa del rapporto tra autore ed eroe è così articolato: “La forma spaziale dell’eroe”, “La totalità temporale dell’eroe”, “La totalità di senso dell’eroe”. Il “problema dell’autore” coincide – è questa la “scoperta” cui perviene Bachtin come conclusione della

sua riflessione filosofica svolta in *Per una filosofia dell'atto* – con il problema del punto di vista della “*descrizione partecipe*”, così come il “*problema dell'eroe*” coincide con il problema dell’“*architettura dell'atto*”.

Ma perché questa situazione *duale*? Perché il punto di vista fenomenologico della descrizione partecipe non può essere quello stesso dell'io? Perché la necessità del punto di vista esterno, perché la necessità dell'altro? La risposta è che *senza alterità la comprensione dell'architettura non è possibile. Ma senza alterità non è neppure possibile il valore estetico: l'io per se stesso è incapace di descrivere la propria architettura; e l'io per se stesso è “esteticamente improduttivo”*.

In *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, riassumendo il contenuto del primo capitolo (il testo frammentario pubblicato soltanto nel 1986), Bachtin all'inizio del capitolo “Il problema dell'autore” (1984 [1979]: 67) scrive:

[...] siamo giunti all'idea che, sul piano dei valori, c'è una profonda differenza di principio tra l'io e l'altro, differenza che ha un carattere evenziale: fuori da questa differenza non è possibile alcun atto dotato di un peso di valore. L'io e l'altro sono le *categorie di valore* fondamentali [...]. Abbiamo poi fatto una descrizione fenomenologica della coscienza di valore, di quella che io ho di me stesso e di quella che io ho dell'altro nell'evento dell'esistenza [...] e siamo giunti all'idea che soltanto l'altro è suscettibile di ricevere forma e un compimento in modo sostanziale, poiché tutti i momenti del compimento – nello spazio, nel tempo e nel senso – sul piano dei valori sono transgredienti l'autocoscienza attiva e non si collocano sulla linea del rapporto di valore con me stesso [...]; nel mondo della mia autocoscienza, tra i suoi valori, non c'è il valore esteticamente significativo del mio *corpo*, della mia *anima* e della loro organica unità artistica nell'uomo *integrale* [...].

Il problema della filosofia dell'atto, cioè quello della possibilità di comprendere e descrivere l'unità-unicità del mondo incentrato intorno all'io, non è diverso dal problema estetico di come sia possibile il valore artistico, perché anche nel caso della forma esteticamente significativa si tratta della possibilità di cogliere un'unità organica. Ed in entrambi i casi è necessario un punto di vista *esterno*, “transgrediente”, un'*eccedenza di valore*, di *senso un'“extralocalizzazione” spazio-temporale* rispetto all'unico e unitario evento dell'esistenza: è necessario un *punto di vista che non sia quello dell'io, ma dell'altro*. In entrambi i casi inoltre si tratta di tradurre verbalmente l'esperienza vissuta e la connessa posizione di valore occupata in maniera unica e irripetibile.

La comprensione dell'architettura dell'io non sarebbe possibile se effettuata dal medesimo soggetto intorno a cui essa si organizza, se svolta dallo stesso io e quindi realizzata in un discorso appartenente a un qualsiasi genere del discorso diretto, nella parola oggettiva, direttamente attribuibile a chi la produce. L'io centro dell'architettura è, come tale, incapace di averne una visione che non sia in qualche modo distorta proprio dalla sua centralità, dalla sua autoaffermazione. Né la sua comprensione può avvenire da un punto di vista conoscitivo,

non emotivamente e valutativamente partecipativo, da un punto di vista oggettivo, indifferente, che sarebbe incapace di *comprendere* ciò che descrive e finirebbe perciò con l'impoverirlo e con il perderne di vista i dettagli che lo rendono vivo e incompatibile. Ma essa non può neppure basarsi sulla immedesimazione, che sarebbe anch'essa, se fosse possibile, un impoverimento in quanto ridurrebbe a una sola visione il rapporto di due posizioni reciprocamente esterne, non intercambiabili e dunque non sovrapponibili.

Per Bachtin l'interpertazione-comprensione dell'architettura presuppone che essa si realizzi a partire da una posizione altrà, differente e al tempo stesso non indifferente, ma a sua volta partecipativa. Solo il punto di vista dell'altro, in quanto esterno e dunque capace di eccedenza "transgrediente", permette che la descrizione del mondo dell'io non sia un'altra *rappresentazione* interna a questo mondo e quindi limitata e parziale, una *ri-presentazione* dello sguardo dell'io, ma una visione comprensiva e comprendente, capace di "raffigurazione". *Si danno così due centri di valore quello dell'io e quello dell'altro, che sono "i due centri di valore della vita stessa"* (cfr. Bachtin [2009]: 116 e 132-146), *intorno ai quali si costituisce l'architettura dell'azione responsabile, ma anche i centri di valore dell'opera letteraria. E bisogna che questi due centri di valore restino reciprocamente altri, che permanga l'architettonico rapporto di due mondi reciprocamente altri, per ciò che concerne il punto di vista spazio-temporale e assiologico, e non avvenga la prevaricazione del punto di vista dell'io.*

Dunque Bachtin, in *Per una filosofia dell'atto*, individua come esempio di una visione del genere quella che si compie nell'arte, specificamente nell'arte verbale, nella letteratura. La visione del testo letterario è anch'essa una visione interessata a raffigurare l'architettura organizzata intorno a quel centro di valore che è il singolo esistente umano nella sua unicità, insostituibilità, precarietà, mortalità, rispetto al quale concretamente esistono "l'effettivo peso del tempo" [ivi: 121], il valore dello spazio, i confini, le possibilità e i limiti insormontabili, mentre tutto ciò che è assunto indipendentemente da esso si "deconcretizza e derealizza" [ivi: 123]. Inoltre anche la visione estetica del testo letterario è intenta alla descrizione da un punto di vista altro e non indifferente di tale architettura, rispetto al cui centro "non astrattamente geometrico, ma responsabile e volitivo-emotivo" [ivi: 121] espressioni come *prima, poi, ancora, quando, mai, tardi, alla fine, già, oltre, vicino, lontano*, perdono, dice Bachtin, il loro significato astratto e si caricano di un senso concreto.

La caratteristica principale del punto di vista della raffigurazione artistica, del punto di origine dell'attività estetica, della descrizione partecipe, dell'atteggiamento di non-indifferenza, può essere definito – dice Bachtin già in *Per una filosofia dell'atto* – con una sola parola: "exotopia", *extralocalizzazione* (cioè la collocazione al di fuori, *la situazione del trovarsi fuori rispetto a tutti i momenti dell'unità architettonica* tema della visione estetica. È da questo *posto "extralocato"* che l'architettura dell'io può essere raffigurata nella sua "unità incompatibile", e non dal punto di vista dello stesso io, parziale e limitato perché interno.

Il mondo che è correlato con me non può per principio entrare nell'architettura estetica. Come vedremo in dettaglio più avanti, contemplare esteticamente significa rapportare l'oggetto al piano valutativo dell'altro (ivi: 145).

Queste affermazioni di Bachtin si ritrovano sviluppate e precisate in "L'autore e l'eroe nell'attività estetica" (1984 (1979: 170):

L'atteggiamento valutativo verso se stessi è esteticamente del tutto improduttivo, per me stesso io sono esteticamente irreali [...]. In tutte le forme estetiche la forza organizzatrice è data dalla categoria di valore dell'altro, del rapporto con l'altro, rapporto arricchito da una eccedenza di valore che ha la mia visione dell'altro e che permette il compimento transgrediente.

Il rapporto autore/eroe, che corrisponde al rapporto forma/contenuto, è il rapporto della parola letteraria con la parola della vita concreta, della forma artistica con i contenuti della vita individuale esociale, del valore estetico con i valori extra-estetici. Nella tensione di questi rapporti si costituisce la rappresentazione artistica del mondo, che, pur penetrando all'interno della vita sociale qual è con tutti i suoi valori, realizza un punto di vista esterno ad essa. Tale punto di vista costituisce l'alterità e specificità della forma artistica, l'alterità del punto di vista dell'autore creatore, il suo "trovarsi fuori" rispetto alla vita rappresentata.

Il "trovarsi fuori", l' "exotopia", l' "extralocalità" di spazio, tempo, valore e senso, è dunque condizione determinante della parola letteraria, come lo è la partecipazione alla vita, ai contenuti e ai valori della vita sociale. L'opera letteraria assume fisionomie diverse a seconda di come si organizza la dialettica fra l' "essere dentro" e l' "essere fuori" della parola letteraria, la quale dunque *comporta sempre una certa distanza* – anche quando sembra esserci identificazione – fra autore ed eroe, come condizione del fatto che il contenuto riceva una forma artistica.

Nell'opera letteraria vi hanno così due architettoniche, quella dell'autore creatore e quella dell'eroe. Quest'ultima è guardata con partecipazione dall'autore creatore situato fuori di essa. *L'eroe è correlato con la vita vissuta nella sua unicità e irripetibilità, si trova nel tempo determinato e finito della sua vita e vi si trova come uomo mortale. Attraverso l'architettura dell'autore creatore, che coincide con l'architettura dell'opera, i valori e le dimensioni spazio-temporali dell'architettura dell'eroe assumono una risonanza più ampia, si correlano con tutto ciò che è specificamente umano, partecipano del destino dell'uomo in quanto essere mortale, vivono nel "tempo grande" del valore estetico.* Nell'architettura dell'autore creatore, nella responsabilità della sua creazione artistica, si realizza dunque la connessione non solo *tra arte e vita* (è il titolo della prima pubblicazione di Bachtin, l'articolo del 1919 [in 1984 (1974): 3-4]) ma *tra cultura e vita*, tra valori e momenti fissati come oggettivi e ritenuti eterni in quanto facenti parte del mondo umano e valori e momenti che si

dispongono intorno a un concreto e particolare centro valutativo e riguardano un'architettura unica e irripetibile.

Si stabilisce così una sorta di "complicità" tra una filosofia morale come filosofia prima, intesa come filosofia dell'atto responsabile, e una teoria dell'arte verbale, del linguaggio letterario. Questa complicità o reciproca implicazione tra filosofia dell'atto responsabile e teoria del linguaggio del testo artistico, specificamente letterario, sta alla base dei concetti fondamentali che Bachtin impiegherà in tutto l'arco della sua ricerca, da questi scritti degli anni Venti a quelli della prima metà degli anni Settanta: *exotopia* o *extralocalità* (*vnenachodimost'*), *eccedenza* (*izbytok*), *raffigurazione* (*izobračenie*), *responsabilità*, *testimone-giudice*, *dialogo*.

Il passaggio senza soluzione di continuità tra *Per una filosofia dell'atto* e *L'autore e l'eroe nell'attività estetica* è costituito dal primo capitolo frammentario di quest'ultimo testo, che fu pubblicato originariamente soltanto nel 1986 insieme al primo (trad. it. in appendice a Bachtin 2009: 147-184) separatamente dal resto (che invece fu pubblicato prima, nella raccolta del 1979 [Bachtin 1988], che per quanto si presenti come opera organica, di grande respiro e sistematicità, si interrompe dopo il capitolo "Il problema dell'autore", a cui segue la sola indicazione del titolo di quello che sarebbe stato il capitolo successivo: "L'autore e l'eroe nella letteratura russa")

Il frammento del primo capitolo di *L'autore e l'eroe nell'attività estetica* riparte esattamente dallo stesso punto dove il testo *Per una filosofia dell'atto* era pervenuto, recuperandone alcune analisi e riprendendole e sviluppandole.

Nella parte che, in *Per una filosofia dell'atto*, segue a *quella* introduttiva e che è indicata come "Parte I" (2009: 120-146), si affronta concretamente la questione di come sia possibile considerare l'architettura secondo la quale, a partire dal posto unico che un io occupa in modo insostituibile, si costruisce e organizza l'unicità e unità volitivo-emotiva di un mondo. Si tratta, cioè, della possibilità di dire, di raffigurare verbalmente quell'insieme non sistematico ma concretamente architettonico, che, sul piano assiologico e spazio-temporale, si dispone intorno al centro unico partecipativo e non indifferente, al centro di valore, che è ciascuno nella sua responsabilità senza alibi.

Nel *Frammento del primo capitolo* di *L'autore e l'eroe nell'attività estetica* per meglio chiarire la disposizione architettonica della visione estetica, Bachtin la considera in un'opera determinata, la poesia di Puškin *Razluka*" (Dipartita), presa in esame, ma con uno scopo diverso — e ciò è particolarmente interessante per comprendere l'itinerario della ricerca bachtiniana —, anche nella parte finale della sezione indicata come "Parte I" di *Per una filosofia dell'atto*.

In *Razluka* il tema è quello della partenza, del distacco. Ma si tratta di un doppio distacco: quello dell'allontanamento e quello della morte. Quando la scrittura narra della separazione, il suo contesto non è soltanto quello dell'allontanamento di lei che ritorna nella sua patria, ma è anche quello della consapevolezza che la separazione è per sempre, perché il

tempo è un altro, quello successivo alla notizia della morte di lei. Questa poesia di Puškin ben si presta all'intento di Bachtin di evidenziare, non solo nel romanzo come egli farà successivamente nel libro dedicato a Dostoevskij [1929], ma anche nel genere lirico, che sembra quello a una sola voce, l'intreccio dialogico fra il contesto dell'autore e i contesti dei due protagonisti, l'autore eroe e l'eroina, ricercando in tale intreccio la dinamica fra centri di forze che impedisce la chiusura in senso monologico della parola.

Già nei due soli versi iniziali di *Razluka*

Per le rive della patria tua lontana
Stavi lasciando il suolo straniero

si intersecano dialogicamente tre centri spazio-temporali e assiologici da cui si diramano altrettanti punti di vista che condizionano la scelta e l'intonazione di quasi ogni parola: quello dell'eroina rispetto alla quale vengono scelte la parola "patria" e l'espressione "il suolo straniero"; quello dell'autore-eroe a partire dal quale viene usato il verbo "lasciare"; e quello del contesto dell'autore-scrittore consapevole ormai della successiva morte di lei, per il quale si caricano di un ulteriore significato, concernente il destino di lei e di lui, il verbo "lasciare", come pure l'aggettivo "lontana", che connota in senso affettivo-emotivo la distanza geografica. Al punto che, dice Bachtin, nell'effettiva recitazione della poesia il problema dell'esecuzione è trovare (cosa forse impossibile) il giusto equilibrio fra queste tre direzioni intonative. Bachtin fa anche notare che la differenza tra prima stesura e quella definitiva di questi versi è proprio data dall'interrelazione fra diversi centri spazio-temporali assiologicamente connotati espressa in quest'ultima. Nella prima redazione, invece, dominavano il contesto spazio-temporale e il tono volitivo-emotivo dell'autore-eroe:

Per le rive di una terra lontana
Stavi lasciando il suolo natio.

La lettura dei due testi *Per una filosofia dell'atto* e *Il frammento del primo capitolo* permette di constatare che Bachtin sperimenta prima di tutto tramite il genere lirico la sua proposta di accostamento alla visione letteraria, e ritrova originariamente proprio in esso il rapporto di alterità dialogica fra punti di vista differenti: nel caso della poesia di Puškin, la dialogica fra l'architettura (spazio-tempo-valore) dell'autore-creatore, dove c'è in più la consapevolezza che, per la morte di lei, l'addio, di cui la poesia tratta, era per sempre, e quelle dei due protagonisti, l'autore-eroe e l'eroina.

Ciò dovrebbe bastare a eliminare finalmente il preconcetto secondo il quale Bachtin avrebbe prestato poca attenzione al genere lirico e a dimostrare come del tutto errata l'interpretazione della sua concezione del carattere relativo della dialogicità a seconda dei diversi generi – ma sempre presente, sia pure a gradi diversi, nella parola artistica – come contrapposizione rigida fra generi che sarebbero o monologici, come la lirica, o dialogici, come soprattutto il romanzo nella sua realizzazione "polifonica" (che Bachtin individua

nell'opera di Dostoevskij). La parola dei generi letterari ha sempre, anche se in misura diversa da un genere all'altro, una maggiore dialogicità di quella dei generi non letterari, per il fatto che è visione extralocalizzata spazialmente e temporalmente, in un rapporto di alterità non relativa ma assoluta, con ciò che raffigura.

Alla luce del testo sulla filosofia dell'azione responsabile diviene inoltre pienamente comprensibile il percorso che conduce Bachtin alla sua monografia, pubblicata nel 1929, su Dostoevskij, nella cui "visione ideologica" – costituita, evidentemente, per Bachtin, non da determinate concezioni, da determinate posizioni degli eroi dei suoi romanzi, da certi contenuti delle sue opere, ma nel complessivo movimento di ricentramento a partire dal principio dialogico quale effettiva struttura dell'opera –, Bachtin ritrova l'architettonica prospettata nei suoi primi scritti.

Il "romanzo polifonico" di Dostoevskij ottiene una descrizione del personaggio non più quale potrebbe descriverlo un io che lo assuma come oggetto, ma in quanto centro "altro", secondo cui si organizza la sua architettonica, il suo mondo. Dice Bachtin [1868 (1963): 66-68]:

Dostoevskij ha effettuato una piccola rivoluzione copernicana, facendo di ciò che era una salda e compiuta determinazione dell'autore un momento dell'autodeterminazione del personaggio. [...] Non a caso Dostoevskij fa leggere a Makar Devuškin (personaggio del suo primo romanzo, *Povera gente*) il *Cappotto* gogoliano e glielo fa interpretare come un racconto che lo riguarda.

[...] Nella figura del personaggio del *Cappotto*, Devuškin si vede, per così dire, soppesato, misurato e definito fino in fondo: eccoti, sei tutto qui, e in te non c'è nient'altro, e di te non c'è altro da dire. Egli si sente irrimediabilmente predeterminato e finito, come già morto prima di morire, e al tempo stesso sente anche la falsità di un tale atteggiamento.

[...] Il senso serio, profondo di questa rivolta si può esprimere così: non si può trasformare l'uomo vivo in muto oggetto di una conoscenza esteriore compiutamente definitoria. *Nell'uomo vi è sempre qualcosa che solo lui può scoprire nel libero atto dell'autocoscienza e della parola, che non si assoggetta alla determinazione esterna ed esteriorizzante.*

[...] La vera vita della persona è accessibile soltanto a una penetrazione dialogica alla quale essa si apre liberamente in risposta.

È questo dunque l'itinerario di Bachtin quale si configura dai suoi primi lavori fino alla pubblicazione nel 1929 della monografia su Dostoevskij: egli parte da una rifondazione della filosofia e trova che le esigenze stabilite nei suoi prolegomeni a una filosofia dell'atto responsabile hanno la loro effettiva possibilità di realizzazione nella scrittura letteraria, in quanto questa è più o meno capace, a seconda dei generi e sottogeneri letterari, di fuoriuscire dalla dimensione spazio-temporale dell'identità, dal "tempo piccolo della contemporaneità" e delineare, da un punto di vista partecipativo e non indifferente, *un'architettonica dell'alterità, del tempo grande.*

2. Centralità del cronotopo per il carattere letterario del testo

Il concetto di “cronopo” va dunque contestualizzato nell’opera complessiva di Bachtin, come condizione della sua comprensione.

Infatti il testo che direttamente se ne occupa, *Le forme del tempo e del cronopo nel romanzo* (nella raccolta degli scritti di Bachtin del 1975 (1979 [1975]: 231-405) si collega indissolubilmente ai suoi lavori precedenti a partire dagli anni Venti (quelli che abbiamo considerato sopra e quello del 1924 intitolato *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria* (ivi: 3-66) e rielabora i concetti di “architettura”, “exotopia”, “raffigurazione”, “creazione letteraria”.

Ciò che è particolarmente significativo a conferma della centralità di questa nozione nella prospettiva bachtiniana, è che il testo sia datato 1937-38, che la nota che spiega la derivazione e il significato del termine “cronotopo” faccia riferimento alla relazione del neurofisiologo Aleksej A. A. Uchtomskij da lui accolta nell’estate del 1925, e che infine il paragrafo 10 di questo testo, il cui titolo è “Osservazioni conclusive” siano state scritte nel 1973: un testo che attraversa dunque il tempo dell’intera ricerca bachtiniana. Ma il suo attraversamento è anche concettuale. Davvero il tema del cronotopo sembra essere, nell’intera opera di Bachtin, quell’“idea in divenire” in cui i molteplici e differenti scritti, le variazioni terminologiche, la pluralità degli approcci, la varietà degli interessi trovano la loro unità in un solo tema che passa attraverso varie fasi di sviluppo.

Il “cronopo” sta ad indicare la specificità della angolatura prospettica secondo cui la scrittura letteraria riorganizza lo spazio-tempo e i valori della realtà storico-sociale. Esso caratterizza l’architettura della letteratura rispetto all’architettura della vita individuale, la posizione dell’autore-creatore rispetto all’autore-uomo, dell’eroe rispetto all’individuo concreto da esso raffigurato, la “parola della poesia” rispetto alla “parola della vita”, la “parola oggettivata” della creazione letteraria rispetto alla “parola oggettiva” della rappresentazione quotidiana, i generi letterari, “secondari” e “complessi”, rispetto ai generi “primari” e “semplici”, del discorso ordinario (v. Bachtin, *Il problema dei generi di discorso*, 1952-53, in Bachtin 1988 [1979]: 245-290).

Che cos’è dunque il *cronotopo* nel senso cui interessa a Bachtin? Si tratta del *cronotopo letterario* ed è la categoria concernente la forma e il contenuto della letteratura tramite la quale quest’ultima ha saputo e sa *riorganizzare artisticamente*, relativamente alle diverse fasi storiche e nelle diverse condizioni storiche dello sviluppo dell’umanità, l’interconnessione del tempo e dello spazio storici reali in cui l’uomo storico reale si

manifesta. Nel cronopo artistico della letteratura tempo e spazio si fondono in un tutto dotato di senso e concretezza. Spazializzandosi il tempo diventa artisticamente visibile e lo spazio entrando nel movimento del tempo acquista consistenza, senso e misura.

Il cronotopo è ciò che caratterizza il discorso letterario e ciò a cui è dovuta la varietà dei generi letterari.

Il tempo vi svolge una funzione fondamentale. Si noti che il titolo del saggio che se ne occupa è *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo*, in cui la questione della temporalità ha quindi una doppia presenza, visto che è già compresa nel concetto di “cronotopo” ma è anche nell’espressione “forme del tempo” tema, insieme ad esso, del saggio. Il tempo è “il principio guida del cronopo” (1979 [1975]: 233). I “saggi” come Bachtin li chiama, ovvero gli ampi paragrafi in cui si articola il testo sul cronotopo, vengono da lui caratterizzati come “saggi di poetica storica”, e tuttavia in tutte le analisi, si dice esplicitamente, l’intento è quello di concentrare l’attenzione appunto sul problema del tempo e su ciò che ha un rapporto diretto con esso tralasciando tutte le questioni di “ordine storico genetico” (*ibid.*).

Il titolo del testo sul cronotopo annuncia la delimitazione del campo di analisi al genere romanzo. Ma, in effetti, *attraverso* il genere romanzo, si tratta, come abbiamo anticipato, di studiare *il cronotopo come categoria specifica della letteratura*. Il cronotopo nel romanzo interessa in quanto attraverso di esso si può studiare il *cronotopo letterario*, che inevitabilmente, per essere considerato nella sua generalità, va esaminato nei diversi generi, avendo “il cronotopo nella letteratura un essenziale significato di genere”. Sicché benché sia considerato nella sua manifestazione in un genere specifico, nel nostro caso, nel romanzo, l’interesse nei suoi confronti dipende, dal fatto che esso, in generale, costituisce la specificità (ricercata dai “formalisti russi”, gli “specificatori”) del testo letterario ed anche l’intera unità di ciò che va sotto il nome di letteratura, di scrittura letteraria. E ciò perché “il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo” [ivi: 232]. Perché proprio il genere romanzo? La risposta sta nell’intera opera di Bachtin, che come abbiamo visto inizia con l’analisi del genere lirico (la poesia di Puškin, *Razluka*, ma individua nel romanzo il genere del “nostro tempo”, capace anche di influenzare gli altri generi letterari producendone ciò che Bachtin indica come “romanzizzazione”.

I paragrafi o “saggi” che seguono (ivi: 233-390) alle due pagine introduttive del testo sul cronotopo riguardano:

§§ 1-3 – i tre tipi di cronotopo del romanzo antico o i tre cronotopi romanzeschi antichi, ovvero i tre tipi di unità romanzesca o modi di padronanza artistica del tempo e dello

spazio nel romanzo antico, che hanno avuto un ruolo fondamentale nell'evoluzione del romanzo europeo: *il romanzo di avventure e di prove* [ivi: 233-258]; *il romanzo d'avventure e di costume*, cui appartengono *L'Asino d'oro* di Apuleio e il *Satyricon* di Petronio (ivi: 238-277); *il romanzo biografico o autobiografico* (pp. 277-293).

§ 4 – *Il problema dell'inversione storica e del cronotopo folclorico* (ivi: 293-298); § 5 – *Il romanzo cavalleresco* (ivi: 298-305); § 6 – *Le funzioni del furfante, del buffone e dello sciocco nel romanzo* (ivi: 305-313); § 7 – *Il cronotopo rabelesiano* (ivi: 305-354); § 8 – *Le basi folcloriche del cronotopo rabelesiano* (ivi: 354-372); § 9 – *Il cronotopo idillico nel romanzo* (ivi: 372-390).

Seguono, come § 10, le “osservazioni conclusive”. Esse, come abbiamo visto, sono state scritte ben 35 anni dopo rispetto alle pagine che le precedono (ma abbiamo anche visto che la suggestione relativa all'impiego della nozione di cronotopo nella letteratura risale addirittura alla metà degli anni Venti in rapporto a una lezione di Uchtomskij sul cronotopo nella biologia, dove “furono toccati anche problemi di estetica” (nota di Bachtin al titolo del saggio sul cronotopo (ivi: 231); cfr. Silvano Tagliagambe, *L'origine dell'idea di cronotopo in Bachtin* (in Corona, a cura, 1986: 35-78), e Nicoletta Marcialis, *Michail Bachtin e Aleksej Uchtomskij* (ivi: 79-91).

Nelle *Osservazioni conclusive* [1979 (1975), § 10: 390-405] l'analisi si sposta decisamente dall'ambito particolare del romanzo a quello della letteratura considerata nel suo complesso e dell'opera letteraria considerata nella sua unità. Qui il cronotopo interessa come ciò che “determina l'unità artistica dell'opera letteraria nella sua unità”. Qui, nella letteratura, e in generale nell'arte, lo spazio-tempo, a differenza di quanto avviene nel pensiero astratto che può prescindere dalla sua coloritura emotivo-valutativa così come può riferirsi allo spazio separatamente dal tempo e viceversa, viene considerato senza prescindere dal momento emotivo-valutativo che sempre lo caratterizza. Ma il cronotopo letterario realizza anche la possibilità della visione esterna, exotopica, rispetto al tempo, allo spazio e alla loro conotazione emotivo-valutativa nell'evento reale, permettone la *raffigurazione*. Nel cronotopo letterario l'evento trova la sua possibilità di raffigurazione.

La scrittura letteraria “coglie il cronotopo in tutta la sua integralità e pienezza”; potremmo dire, con la terminologia dei primi scritti di Bachtin, lo considera come facente parte della componente assiologia dell'*architettonica* della vita nella sua interezza e pienezza. Bachtin usa l'espressione “valori cronotopici” di vario grado ed estensione: “l'arte e la letteratura sono impregnati di valori cronotopici” (ivi: 390). Perciò il carattere specifico del cronotopo letterario e nei confronti della architettonica della vita reale è il suo “significato

raffigurativo” (ivi, p. 397): esso permette la raffigurazione del reale spazio-tempo-valore con i suoi momenti costitutivi incentrati sul rapporto di alterità.

Una cosa è comunicare un evento, darne un’informazione, darne indicazioni circa il luogo e il tempo del suo compimento, formulare giudizi e valutazioni su di esso, e tutt’altra cosa è invece la sua possibilità di raffigurazione, che è resa possibile dal cronotopo letterario. “Il cronotopo fornisce il terreno essenziale per la raffigurazione degli eventi. E questo proprio grazie alla particolare condensazione e concentrazione dei connotati del tempo – del tempo della vita umana, del tempo storico – in determinate parti di spazio. È questo che crea la possibilità di raffigurare gli eventi nel cronotopo (intorno al cronotopo)” (ivi: 397). Intorno al cronotopo: come gli eventi “connettivi”, che, per quanta importanza possano avere, sono dati, nel testo letterario, in forma di semplice informazione e comunicazione.

Il carattere determinante del rapporto di alterità nel cronotopo letterario come nella vita, trova la sua manifestazione nell’*incontro*. Nel motivo dell’incontro (nella sua espressione positiva e anche in quella negativa, del non incontro, della separazione, della ricerca dell’incontro, della sua possibilità o impossibilità) non solo c’è l’inseparabilità della determinazione temporale da quella spaziale, ma anche l’inseparabilità di entrambi dalla coloritura emotivo-valutativa. Il motivo dell’incontro trova la sua possibilità di raffigurazione nel cronotopo della strada, della piazza, della soglia, del castello, del salotto...

Nel cronotopo della strada si uniscono in modo singolare le serie spaziali e temporali dei destini e delle vite, complicandosi e concretizzandosi con le *distanze sociali* qui superate: è il punto in cui gli eventi si annodano e si compiono. Si direbbe che qui il tempo sbocchi nello spazio e vis corra (formando le strade). Di qui anche la ricca metaforizzazione della strada cammino: il “cammino della vita”, “intraprendere una nuova strada”, “il cammino storico”, ecc. la metaforizzazione della strada ha diverse forme e livelli, ma il perno della centrale è il fluire del tempo (ivi: 391).

Ma non solo in questo caso il cronotopo assume un carattere metaforico. *Esso ha una sua metaforicità costitutiva dovuta alla costante presenza in esso del momento valutativo-emotivo.* Così il cronotopo della soglia, che è generalmente collegato con il motivo dell’incontro, diviene anche cronotopo della *crisi* della *svolta* nella vita, avvalendosi del significato metaforico della parola “soglia” nella lingua ordinaria. La lingua contiene parole che come questa, esprimono il tempo attraverso lo spazio, non soltanto nei sostantivi ma anche negli avverbi (come, in latino, *rursum* e nei corrispondenti avverbi di tempo di alcuni dialetti meridionali dove “di nuovo” e anche “indietro”). Bachtin stesso (già in “L’autore e l’eroe”) ricorre alla valenza metaforica di “estrema soglia”, per dire del rapporto della parola letteraria con la vita, dell’autore con l’eroe e il suo mondo: la scrittura letteraria ponendosi

fuori dal discorso funzionale e produttivo guarda sempre alle cose umane dall' "estrema soglia", e quindi con una certa ironia, con un atteggiamento serio-comico più o meno accentuato a seconda dei generi letterari e delle loro varianti.

Il cronopo letterario, osserva Bachtin è *sempre*, in forma implicita o esplicita, *metaforico* e *simbolico*. E come esempio si riferisce a Dostoevskij. In Dostoevskij i cronotopi della soglia, e quelli ad essa contigui, all'interno, della scala, dell'ingresso, del corridoio, e, all'esterno, della via della piazza, sono i luoghi spazio-temporali dove si compiono gli eventi decisivi della crisi, della caduta, della resurrezione, della svolta nella vita.

In questo cronotopo della soglia il tempo è un istante che sembra privo di durata e staccato dal flusso normale del tempo biografico. In Dostoevskij, questi istanti decisivi entrano nei grandi cronotopi onnicomprensivi del tempo *misterico* e *carnevalesco*. [...] In Dostoevskij, nelle vie e nelle scene di massa all'interno delle case (soprattutto nei salotti) quasi rinasce e traluce l'antica piazza misterico-carnevalesca (ivi: 396).

Va ricordato che queste "osservazioni conclusive" sono del 1973 e quindi "beneficiano" della interpretazione di Dostoevskij data nella seconda edizione (1963) della sua monografia, dove la categoria del "carnevalesco" integra quella di "dialogo" intorno a cui era incentrata la prima edizione [1929] (2010).

Come il tempo, nel cronotopo, non è il tempo biografico e storico reale, così anche lo spazio si differenzia dallo spazio del mondo reale. E ciò sempre per la presenza nel cronotopo dell'aspetto emotivo-assiologico. Così, per esempio, osserva Bachtin nella *Divina commedia* è realizzato da Dante un allungamento del mondo storico in senso verticale (i nove cerchi dell'inferno sottoterra, sopra i sette cerchi del purgatorio e, più in alto ancora i dieci cieli. Alla verticalità spaziale del mondo dantesco corrisponde, sul piano temporale, la simultaneità.

Soltanto nella pura simultaneità o, il che è lo stesso, nella extratemporalità, può rivelarsi il vero significato di ciò che è stato, che è e che sarà [...] Ma nello stesso tempo, le immagini umane che riempiono (popolano) questo mondo verticale, sono profondamente storiche e su ognuno di esse sono impressi i connotati del tempo, le tracce dell'epoca (1988 [1979]: 304).

La visione dell'opera dantesca si realizza nella tensione tra l'immobilità e eternità della verticalità extratemporale, da una parte, e, dall'altra, il carattere storico delle immagini e delle idee che riempiono il mondo verticale, e che non rinunciano alla loro partecipazione alla realtà storico-temporale, alla orizzontalità storica, "a disporsi non in direzione dell'alto ma dell'avanti" (*ibid.*)

Anche a questo proposito troviamo un importante riferimento a Dostoevskij.

Nella storia ulteriore della letteratura il cronotopo verticale di Dante non è più rinato con tanta coerenza e rigore. Ma il tentativo di risolvere le contraddizioni

storiche, per così dire, lungo la verticale di un senso extratemporale, il tentativo di negare l'essenziale forza semantica del "prima" e del "poi", cioè delle divisioni e dei legami temporali (tutto ciò che è essenziale, da questo punto di vista, può essere simultaneo), il tentativo di svelare il mondo dall'angolo visuale della pura simultaneità e coesistenza (il rifiuto di una interpretazione "in assenza" del soggetto storico) si sono ripetuti più volte. Dopo Dante, in questo campo, il tentativo più profondo e coerente è quello di Dostoevskij [ivi, p. 305]. può servirci

Il riferimento a Dostoevskij può servirci a conferma del fatto che l'idea o quindi il tema del cronotopo attraversino l'intera opera bachtiniana, dall'inizio alla fine. Troviamo nel *Dostoevskij* del 1929, poi riedito e ampliato nel 1963, delle considerazioni, centrali nella caratterizzazione del romanzo polifonico, che riguardano il rapporto tra questo tipo di romanzo e quello di avventure così come, nel testo sul cronotopo del 1937-38, quest'ultimo risulta caratterizzato nella sua differenziazione dal romanzo biografico. Dostoevskij a differenza, per esempio, di Tolstoj, che si colloca sulla linea del romanzo biografico, riprende, dice Bachtin, l'intreccio e con esso il cronotopo del genere romanzo di avventure perché i suoi eroi in qualche maniera somigliano a quelli di questo genere, benché in Dostoevskij l'intreccio abbia solo funzione, per così dire, di pretesto e sia privo di qualsiasi funzione conclusiva.

L'intreccio del romanzo d'avventure è proprio un vestito che aderisce all'eroe, un vestito che egli può cambiare quante volte gli pare. L'intreccio del romanzo d'avventure non si basa su ciò che l'eroe è e sul posto che egli occupa nella vita, ma piuttosto su ciò che egli non è e che, dal punto di vista di qualsiasi realtà già presente, non è prestabilito e inatteso. L'intreccio del romanzo d'avventure non si basa su posizioni presenti e fisse – familiari, sociali, biografiche; esso si sviluppa loro malgrado. La situazione d'avventure è una situazione in cui si può trovare qualsiasi uomo in quanto uomo (2010 [1929]: 174).

Nei *Demoni*, Satov dice a Stavrogin: "Noi siamo due esseri viventi e ci siamo incontrati nell'infinità [...] per l'ultima volta nel mondo. Abbandonate quel vostro tono e assumete un tono umano! Parlate almeno per una volta con una voce umana!". "In sostanza tutti gli eroi di Dostoevskij, dice Bachtin nel *Dostoevskij* del 1929 si incontrano al di fuori dello spazio e del tempo, come due esseri viventi nell'infinità.

Il riferimento è, ovviamente, qui allo spazio e al tempo reale, connotato biograficamente, socialmente, storicamente, mentre ciò che è indicato come "infinità" è il cronotopo caratteristico del romanzo in Dostoevskij. Nel suo diario di appunti Dostoevskij così denota la particolarità della sua creazione artistica: "Nel pieno realismo trovare l'uomo nell'uomo [...]. Mi chiamano psicologo: non è vero, io sono solo realista nel senso più alto, cioè raffiguro tutte le profondità dell'anima umana".

Anche nel romanzo di avventure, osserva Bachtin nel saggio sul cronotopo [1979 (1975): 236-237], gli avvenimenti narrati restano fuori dal tempo biografico, fuori dagli indici consueti di misura, non rientrano nella successione temporale storica, né in quella quotidiana, né in quella biografica, né in quella biologica. Sicché Voltaire quando, nel suo *Candide*, vuole parodiare questo tipo di romanzo non deve fare altro introdurre il tempo reale., nella serie delle avventure e delle peripezie che i suoi eroi, Candido e la bella Cunegonda, devono superare per potere alla fine celebrare il loro matrimonio: e il risultato è che essi, quando ciò finalmente accade, sono ormai vecchi e disgustosi, sicché la possibilità del soddisfacimento della loro passione avviene quando esso è biologicamente impossibile.

Dunque che cosa sta a significare questa differenza tra cronotopo letterario e il tempo spazio reali? Significa che la letteratura – nel caso di Dostoevskij, il romanzo nella sua particolare specificazione di romanzo polifonico – permette di compiere con la parola ciò che fuori dalla letteratura non è realizzabile, per il carattere finito, compiuto del dialogo extraletterario. I personaggi del testo artistico letterario non sono soggetti psicologici, soggetti reali: sono invece personalità incompatibili, che non hanno pari nella realtà extra-letteraria. Essi sono fuori dallo scambio dialogico reale, dall'economia della comunicazione ordinaria: la loro parola presenta un'eccedenza disinteressata, rispetto allo scambio comunicativo quale si realizza fuori dal letterario, fuori dalla sperimentazione possibile al genere romanzo.

Negli “Appunti del 1970-71” (1988 [1979]: 370-371, Bachtin ricorre alla differenza tra Dostoevskij scrittore e Dostoevskij giornalista per spiegare il carattere di “eccedenza” che la letteratura presenta grazie ai suoi particolari cronotopi e alla loro varietà di genere. La scrittura letteraria si differenzia dalla scrittura che è al servizio di fini scientifici, propagandistici, politici, informativi, ecc., per il fatto che fuoriesce dall'orizzonte della contemporaneità, si affranca dalla divisione dei ruoli della vita reale, non si sottomette alla regola del discorso funzionale e produttivo per cui chi parla si identifica con l'io del discorso, il quale è perciò la sua “parola propria”, quella gli appartiene, di cui si considera padrone. Tale differenza può essere colta fra il Dostoevskij giornalista, che, in quanto tale, resta nei confini di un dialogo finito, aderente e funzionale ai problemi reali e quindi completamente comprensibile e giustificabile entro i limiti del contesto culturale a lui contemporaneo; e, invece, il Dostoevskij scrittore, che, in quanto tale, riesce a raffigurare il dialogo polifonico, incompatibile e infinito, situato (o meglio “extralocalizzato”) com'è nel “tempo grande della letteratura”, dove i personaggi vivono, agiscono e pensano davanti a tutto il mondo, al cospetto della terra e del cielo, dove i problemi che nascono nel tempo piccolo della vita

personale e quotidiana acquistano un'apertura tale da diventare i problemi ultimi della vita in quanto vita umana.

Da quanto si è detto derivano le altre “considerazioni conclusive” del saggio sul cronotopo. Le possiamo elencare brevemente:

1) Il cronotopo letterario costituisce una particolare visione della temporalità attraverso una particolare raffigurazione del suo rapporto con lo spazio, e trova espressione in un determinato genere letterario, la cui diversificazione dagli altri generi e nelle sue varianti dipende proprio dal tipo di cronotopo.

2) Cronotopica è ogni immagine letteraria. L'immagine letteraria ha un carattere temporale che consiste nel descrivere ciò che è statico-temporale come non statico, inserendolo nella serie temporale degli eventi della narrazione-raffigurazione.

3) Cronotopica è la lingua stessa come tesoro di immagini (a questo proposito Bachtin rinvia al capitolo del I volume della *Filosofia delle forme simboliche* (1923) di Cassirer [1965: 175 e ss.] dedicato all'espressione dello spazio e alla rappresentazione del tempo. E cronotopica è la parola in quanto capace di contenere internamente il trasferimento di originari significati spaziali sono trasferiti a rapporti temporali. Ma è la scrittura letteraria che può evidenziare queste potenzialità cronotopiche della lingua e della parola spingendole oltre i limiti dell'uso ordinario.

4) L'opera vive nell'incontro dialogico tra i suoi cronotopi – a loro volta tra loro in un rapporto dialogico e inseriti in un cronotopo onnicomprensivo e dominante che le conferisce unità – e i cronotopi reali da cui sono tratti i cronotopi riflessi e creati del mondo da essa raffigurato.

5) Cronotopico è il rapporto tra l'opera con il mondo in essa raffigurato e il mondo reale in cui l'opera continua a vivere, che è un *rapporto di costante azione reciproca*, “simile all'interrotto metabolismo tra l'organismo vivente e l'ambiente che lo circonda: finché l'organismo è vivo, esso non si fonde con questo ambiente, ma se lo si stacca dall'ambiente, esso muore” (*Le forme del tempo e del cronotopo* (1979 (1975): 401).

6) Ritroviamo infine in queste “considerazioni conclusive” del 1973 quanto Bachtin aveva programmaticamente enunciato nel breve articolo del 1919 intitolato *Arte e responsabilità*. Dice Bachtin nel testo che stiamo esaminando:

L'opera e il mondo in essa raffigurato entrano nel mondo reale e lo arricchiscono, e il mondo reale entra nell'opera e nel mondo in essa raffigurato sia nel processo della sua creazione, sia in quello della sua vita successiva, cioè nel costante rinnovamento dell'opera nella percezione creativa degli ascoltatori lettori. Anche questo processo metabolico, s'intende, è cronotopico: esso si compie prima di tutto nel mondo sociale che storicamente si sviluppa, ma si compie senza staccarsi dallo spazio storico che muta. Si può persino parlare di

un particolare cronotopo *creativo* nel quale avviene questo metabolismo, tra l'opera e la vita e si compie la particolare vita dell'opera (*ibid.*)

Possiamo dunque concludere dicendo che il *cronotopo letterario*, proprio per il suo carattere exotopico rispetto allo spazio-tempo reale, allo spazio-tempo della contemporaneità dell'opera, è ciò che ne costituisce la sua possibilità *di continuare a dire ancora*, di poter *continuare ad essere interlocutore oltre il tempo storico che l'ha prodotta*.

Proprio per l'eccedenza del senso letterario rispetto alla propria contemporaneità, Bachtin ritiene che il "trovarsi fuori", l'exotopia del punto di vista comprendente, cioè del testo interpretante, rispetto al contesto culturale del testo letterario, ne agevoli la comprensione, permettendo di instaurare con esso un dialogo che travalica i limiti della sua contemporaneità.

Se studiare la letteratura isolatamente da tutta la cultura dell'epoca non è possibile, ancora più funesto è rinchiudere il fenomeno letterario all'interno dell'epoca della sua creazione, nella sua "contemporaneità". [...]

Sforzandoci di comprendere e spiegare un'opera a partire dalle condizioni della sua epoca, dal periodo che le è più prossimo, non penetreremo mai nelle sue profondità semantiche. L'averla chiusa all'interno di un'epoca non permette neanche di capire la vita futura dell'opera, nei secoli a venire; vita che appare allora un paradosso. Le opere spezzano i confini del proprio tempo e vivono nei secoli, cioè nel *tempo grande* e spesso (le grandi opere sempre) di una vita più piena e intensa di quella vissuta nella loro contemporaneità. [...]

La vita delle grandi opere nelle epoche future, da loro lontane, pare, come ho già detto un paradosso. Nel processo della loro vita *post mortem* esse si arricchiscono di nuovi significati, di nuovi sensi; è ciò che esse stesse erano all'epoca della loro creazione. Possiamo dire che né Shakespeare né i suoi contemporanei conoscevano quel "grande Shakespeare" che conosciamo noi oggi [...].

L'autore è prigioniero della sua epoca e della sua contemporaneità. Le epoche successive lo liberano da questa prigionia, e la scienza della letteratura è chiamata ad aiutare questa liberazione (Bachtin, *Per una metodologia delle scienze umane* (1980 [1974]: 16-23)

Come nell'opera letteraria il cronotopo è ciò che ne determina il carattere unitario e ne costituisce la sua possibilità di dialogo oltre il tempo della sua contemporaneità, così nell'opera di Bachtin il cronotopo è l'idea, il tema, che ne determina il carattere unitario e la mantiene in dialogo con il nostro tempo.

Riferimenti bibliografici

Artaud, Antonin

1989 *L'arve et l'aume* (1947), Parigi, L'Arbalète.

Bachtin, Michail M.

1968 (1963, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 2° ed. riveduta e ampliata di Bachtin 1929) *Dostoevskij, Poetica e linguistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi.

1979 (1965, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, trad. it. di M. Romano, Torino, Einaudi.

- 1980 (1974) “Basi filosofiche delle scienze umane”, trad. it. di N. Marcialis dalla pubblicazione a cura di V. Kozinov in *Kontext*, 1974 (pp. 375-377), *Scienze umane*, 4, 1980, pp. 8-16.
- 1979 (1975, *Voprosy literatury i estetiki*) *Estetica e romanzo*, trad. it. a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- 1988 (1979, *Estetika sloveskogo tvorčestava*) *L'autore e l'eroe*, trad. it. a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- 2008 (2002, *M.M. Bakhtin: besedy s V. D. Duvakinym*) *In dialogo. Conversazioni del 1973 con V. Duvakin*, trad. it. R. S. Cassotti, a cura di A. Ponzio, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- 2003 *Linguaggio e scrittura*, scritti 1926-1930, in collab. con V. N. Vološinov, introd. di A. Ponzio, trad. di L. Ponzio, Roma, Meltemi.
- 2009 (1920-24, *K filosofii postupka*) *Per una filosofia dell'atto responsabile*, a cura di A. Ponzio, trad. di Luciano Ponzio, Lecce, Pensa Multimedia.
- 2010, 1^a 1997 (1929, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*) *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, trad. it. a cura di M. De Michiel e A. Ponzio, Bari, Edizioni dal Sud.

Bachtin, M. M.; Kanaev, I I.; Medvedev, P. N.; Vološinov, V. N.

1995 *Il percorso bachtiniano fino a Problemi dell'opera di Dostoevskij (1919-29)*, a cura di A. Ponzio, P. Jachia M. De Michiel, Dedalo, Bari

Bachtin, M. M.; Vološinov, V. N.

2010 *Parola propria e parola altrui nella sintassi dell'enunciazione*, trad. di L. Ponzio, a cura di a. Ponzio, Lecce, Pensa Multimedia.

Bachelard, Gaston

1957 *La poetique de l'espace*, Parigi, Presses Universitaires de France; trad. it. di Ettore Catalano, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1957.

Caputo, Cosimo

2008 (a cura) *Qohélet. Versione in idioma talentino di Augusto Ponzio*, Lecce, Milella.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix

1996 *Come farsi un corpo senza organi? Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, sezione II, Roma, Castelvecchi-

Ivanov, V., Kristeva et alii

1977 *Michail Bachtin, Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, a cura di A. Ponzio, Bari, Dedalo.

Lévinas, Emmanuel

1972 *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana.

Medvedev, Pavel N.

1977 (1928, *Formal'nyi metod v Literaturovedenii*) *Il metodo nella scienza della letteratura*, trad. it. di R. Bruzzese, a cura di A. Ponzio, Bari, Dedalo.

Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto

2000 *Philosophy of Language, Art and Answerability in Mikhail Bakhtin*, Ottawa, Legas.

- 2005a *Semiotics Unbounded. Interpretative Routes in the Open Network of Signs*, Toronto, Toronto, University Press.
- 2005b *La raffigurazione letteraria*, Milano, Mimesis.
- 2007, *Semiotics Today. From Global Semiotics to Semioetics. A Dialogic Response*, Ottawa, Legas.
- 2008 *Lineamenti di semiotica e di filosofia del linguaggio*, Bari, Graphis.
- Pirandello, Luigi
- 1985 *Uno nessuno e centomila*, Milano, Mondadori.
- Ponzio, Augusto
- 1980 *Michail Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Dedalo.
- 1981 *Segni e contraddizioni. Fra Marx e Bachtin*, Bari, Dedalo.
- 1984 *Semiotics between Peirce and Bakhtin*, «*Recherches Semiotiques*»,4, pp. 306-326.
- 1993 *Signs, Dialogue and Ideology*, trad. ingl. e cura di S. Petrilli, Amsterdam, John Benjamins.
- 1994 *Scrittura, dialogo, alterità. Tra Bachtin e Lévinas*, Firenze, La Nuova Italia.
- 1997 *La rivoluzione bachtiniana. Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea*, Bari, Levante Editori, Edizione brasiliana ampliata: *A revolução bakhtiniana*, San Paolo (Brasile), Contexto, 2012.
- 1998 *La coda dell'occhio. Letture del linguaggio letterario*, Bari, Graphis.
- 2003 *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Milano, Bompiani.
- 2004 *Leggere traducendo. Apollinaire, Aristofane, Baudelaire, Borges, Donne, La Fontane, Valéry*, Fasano (Brindisi), Schena.
- 2006 *The Dialogic Nature of Sign*, Ottawa, Legas.
- 2007 *Fuori luogo. L'esorbitante nella riproduzione dell'identico*, Roma, Meltemi.
- 2008 *Tra Bachtin e Lévinas. Scrittura, dialogo, alterità*, Bari, Palomar.
- 2009 *L'écoute de l'autre*, Parigi, L'Harmattan-
- 2010 *Rencontre de parole*, Parigi, Baudry & C^{ie}
- 2008 *Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall*, Bari, Adriatica.
- 2010 *L'iconauta e l'artesto. Configurazioni della scrittura iconica*, Milano, Mimesis:
- Valéry, Paul
- 1995 *Le cimetière marin*, a cura di Giuseppe E. Sansone, Torino.
- Vološinov, Valentin N.
- 2012 (1927, *Frejdizm. Kritičeskij očerk*), *Freud e il freudismo*, trad di L. Ponzio, a cura di A. Ponzio, Bari, Mimesis,.
- 1999 (1929, *Marksizm i filosofija jazyka. Osnovnye problemy sociologiceskogo metoda v nauke o jazyke*), *Marxismo e filosofia del linguaggio*, trad. it. di M. De Michiel, a cura di A. Ponzio, Lecce, Manni.