



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Il cronotopo. Un dispositivo dello spazio enunciazionale¹

Tiziana Migliore

È un peccato che la semiotica greimasiana abbia incontrato poco la teoria di Michail Bachtin o della cerchia di Bachtin. Concetti quali “corpo grottesco”, “incompibilità”, “eteroglossia”² si prestano ad essere testati dalla scuola di Greimas. Questo indirizzo semiotico a vocazione empirica trae forza dall’aver e voler potenziare un metodo descrittivo del reale. Dibatte con altre discipline e saggia nozioni non linguistiche, quando vale la pena, per sottoporle a verifica e importarle nel proprio sistema. Fra i concetti di maggiore interesse c’è il “cronotopo”. Conio delle scienze naturali – fisica e bio-geochimica – entra in letteratura e poi nel visivo con Bachtin. La corrente di Greimas non ne ha tenuto conto. Eppure questa formula, che da un lato scopre i nervi dell’“industria” bachtiniana, dall’altro porta a galla, vantaggiosamente, strategie enunciazionali dei livelli figurativo e plastico-figurale. Serve una ricognizione. Partiremo dall’accezione del termine in Bachtin, la misureremo con il significato vigente nelle scienze dure, guarderemo alle condizioni del suo manifestarsi in letteratura e pittura e tenteremo di comprendere come ottimizzarne l’uso.

1. Rilevanza semiotica del cronotopo

È riconosciuto in Bachtin il proposito di utilizzare i cronotopi per “legittimare una metodica di tipo semiotico” (Salsano 1981, p. 52):

i significati, per entrare nella nostra esperienza (e si tratta di esperienza sociale), devono assumere un’espressione spazio-temporale, cioè assumere forma *segnica*, udibile e visibile da noi (il geroglifico, la formula matematica, l’espressione linguistico-verbale, il disegno, ecc.). Senza questa espressione spazio-

¹ Rielaborazione dell’intervento al seminario *Bachtin, le maschere e le voci*, a cura di Paolo Fabbri (Roma, LUISS) e Isabella Pezzini (La Sapienza - Università di Roma), nell’ambito del corso avanzato di Scienze Semiotiche, prof.ssa Isabella Pezzini, prof.ssa Ilaria Tani, settembre-dicembre 2014.

² Bronckart e Bota (2011, p. 568) attribuiscono il concetto di “incompibilità” a Pavel Medvedev, confrontando le sue riflessioni sull’argomento con l’ottica stabilizzante di Bachtin, più fermo sulla chiusura dell’enunciato. Ivi, cap. 9. “Eteroglossia” arriverebbe invece, secondo Todorov (1981, trad. it., pp. 80-84), da Valentin Volochinov, dove il discorso non è mai riconducibile a un singolo locutore. Ivi, p. 113.

temporale è impossibile perfino il pensiero più astratto. Ogni ingresso nella sfera dei significati avviene soltanto attraverso la porta dei cronotopi.³

Che il cronotopo abbia implicazioni semantiche lo conferma Augusto Ponzio (2002: 26), che nota l'attenzione di Bachtin ai "processi costruttivi della figuratività". Per lo studioso russo, gli eventi narrati nei romanzi sono fruibili solo grazie alla mediazione dei cronotopi. Il tempo crea l'immagine letteraria condensandosi in porzioni di spazio (Bachtin 1975, trad. it., p. 232). Così inteso, il cronotopo sembrerebbe un informatore interno, competente nell'aspettualizzazione spaziale.

Ma questa semantica ha un'interpretazione puramente filosofica. In Bachtin "la discordanza metodologica nello studio dell'arte è superabile non mediante la creazione di un nuovo metodo, ma soltanto mediante una fondazione filosofica sistematica del fatto e dell'originalità dell'arte nell'unità della cultura umana" (Salsano, *op. cit.*, p. 53). C'è un netto distanziamento di prospettive estetico-filosofiche da prospettive orientate all'osservazione di poetiche. Risulta negato lo *start-up* della teorizzazione dalle opere concrete, che è la molla dei formalisti (ivi, pp. 12-13) e un presupposto epistemologico di Pavel Florenskij (1922, trad. it., p. 61): "non c'è finestra in sé e per sé, perché nell'idea di finestra, come in ogni strumento della cultura, è compresa strutturalmente la sua conformità allo scopo: ciò che non è conforme allo scopo non è neanche un fenomeno della cultura".

Nella tesi bachtiniana sul cronotopo l'approccio teorico-metodologico alla significazione si scontra con l'assioma di una sovradimensionalità del "me autore", situato nel processo della vita. Su questo punto si era espresso Jurij Tynjanov (1924, trad. it., p. 119): "mi limito a dubitare della giustezza dell'impostazione del problema. Si può parlare di 'arte e vita' quando anche l'arte è 'vita'? Si può cercare una particolare utilità dell'arte, dal momento che non cerchiamo un'utilità della 'vita'?" Sintomi delle difficoltà poste all'analisi dal divario tra soggetto interpretante e istanza di enunciazione sono:

I) lo schiacciamento del concetto sklovskiano di "straniamento" sotto quello di "exotopia" o "extralocalizzazione", "fuoriuscita dal mondo abituale, rapporto di estraneità fra tra architettoniche, dell'arte e della vita, dell'autore-creatore e dell'autore uomo" (Ponzio 2000, p. 46);

II) l'estensione del concetto di "straniamento" all'intera nozione di "procedimento" o "costruzione poetica" (Jachia 1992), quando è, invece, solo una delle tecniche possibili, basata sulla "sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione" (Šklovskij 1929, trad. it., p. 83). Un funzionamento fra altri e soprattutto valido in sé, in quanto saper fare dell'opera, articolazione di regole di datità dei fenomeni che, nella realtà, restano subliminali. Lo straniamento non conta perché è un punto di contatto e di partecipazione alla vita, ma perché la rende intelligibile.

Decretare che gli schemi della lingua siano incommensurabili con l'esperienza concreta crea molti ostacoli ai bachtiniani. *Impasse* di cui il cronotopo, fattore di vitalità linguistica, è una cartina al tornasole. Nell'analisi testuale Bachtin non lo concilia con l'idea di exotopia senza cadere in contraddizione.

2. Accezioni del cronotopo

Sorto per spiegare fenomeni naturali, il concetto di cronotopo è trasferito in letteratura con un obiettivo esplicito. Si intende per cronotopo

l'interconnessione sostanziale dei rapporti spazio-temporali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. È un termine usato nelle scienze matematiche e fondato sul terreno della relatività (Einstein). A noi non interessa il significato speciale che esso ha nella teoria della relatività e lo trasferiamo nella teoria della letteratura *quasi* come una metafora (*quasi, ma non del tutto*). A noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio).⁴

³ Bachtin 1975, p. 405. Un lungo capitolo di *Estetica e romanzo* è dedicato al tema del cronotopo. Si intitola "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica" e costituisce un'indagine a sé, del 1937-38, che Bachtin completa, nel 1973, con una serie di "Osservazioni conclusive". Cfr. Bachtin 1975, pp. 231-405.

⁴ Bachtin 1975, p. 231. Corsivo nostro.

Bachtin ammette di non curarsi dei principi della relatività e di adoperare il cronotopo “quasi come una metafora”.⁵ Ma il mantenere l’idea di tempo come “quarta dimensione” avrebbe dovuto impegnarlo in una lettura anche minima del senso di “quadridimensione” in fisica. Prima di proseguire nell’indagine, sarà bene evidenziare le proprietà attribuite al cronotopo nell’ambito delle scienze dure.

2.1. La quarta dimensione

In fisica il modello di riferimento del “cronotopo” è lo “spazio-tempo” (*Raum-Zeit*) di Einstein o “continuum quadridimensionale”, nella variante di Hermann Minkowski. Fino all’Ottocento il tempo era considerato un assoluto, un’invariante separata dal mondo fisico e non paragonabile alle tre dimensioni spaziali. Quando, con la relatività ristretta, si focalizzano le alte velocità, in primis la luce, diventa necessario postulare un’unica grandezza spazio-temporale, in rapporto agli spostamenti del corpo-massa. La dimensione temporale è allora percepibile in modo diverso al variare delle condizioni di osservazione. Si danno eventi, e non un sistema di coordinate privilegiato. Lo stesso spazio-tempo viene curvato e deformato dal movimento della massa. La velocità è un detonatore delle abitudini percettive.

Fra i teorici del concetto spiccano Aleksej Alekseevic Uchtomskij e Vladimir Vernadskij. Uchtomskij è citato da Bachtin in una nota del saggio sul cronotopo.⁶ Psicofisiologo, se ne serve per formulare l’inscindibilità dello spazio-tempo nel sistema nervoso, una costellazione di flussi variabili nella loro velocità e nei ritmi che li caratterizzano. A suo dire la ricezione è un “orientamento verso le profondità del cronotopo”.⁷ L’organismo è governato dalla cosiddetta “dominante”,⁸ filtro della realtà esterna in quanto focolaio di eccitazione e reazione agli stimoli. Per evitare l’unilateralità delle proprie dominanti, cioè l’autismo, “occorre entrare concretamente in contatto con ogni individuo [...], capire le sue dominanti, acquisire il suo punto di vista [...]. Soltanto laddove si afferma *una dominante centrata sulla persona dell’altro*, può essere superata la maledizione del rapporto individualistico con la vita, di una scienza e di una cultura imperniata sull’individualità” (Uchtomskij 1887-1939, trad. it., p. 94).

Vernadskij, biologo, guida invece Bachtin verso l’intelligibilità dei processi culturali.⁹ Da Vernadskij arriva la definizione di confine:

⁵ Todorov ritiene “curiosa” la locuzione “quasi, ma non del tutto”. Dimostra che, in Bachtin, l’“aria di famiglia” fra arti e scienze si fonda sul presumere una loro comune evoluzione storica e ideologica. Esiste però anche un discrimine, dovuto al ruolo della *parole*: essenziale nelle scienze umane, per Bachtin sarebbe nullo nelle scienze naturali. Todorov cita a riguardo un passo di “La parola nel romanzo” (1934-35): “le scienze matematiche e naturali non conoscono affatto la parola come oggetto di una tendenza [...]. Tutto l’apparato metodologico delle scienze matematiche e naturali è volto al dominio di un *oggetto cosale, muto*, che non si svela nella parola e *nulla comunica su di sé*. La conoscenza qui non è legata alla ricezione e all’interpretazione delle parole o dei segni dello stesso oggetto conosciuto”. Vedi Bachtin 1975, trad. it., p. 159. Cit. in Todorov 1981, trad. it., p. 26.

⁶ Scrive Bachtin (1975, trad. it., p. 231): “l’autore di queste righe presenziò, nell’estate del 1925, alla lettura della relazione di A.A. Uchtomskij sul cronotopo nella biologia; nella relazione furono toccati anche problemi di estetica”.

⁷ A. Uchtomskij, *Dominanta. Stat’i raznych let* (1887-1939), Nauka, Moskva-Leningrad 1966. Vedi Tagliagambe 1986.

⁸ Uchtomskij riprende il termine dal libro del botanico e filosofo Johannes Reinke *Il mondo come fatto* (1899). “Dominante” indicava qui le forze formatrici indipendenti che conducono energia pur non potendo contenerla: “nocchieri”, “demoni”. La nozione di dominante avrà un seguito nelle ricerche di Roman Jakobson (1935), a definire l’elemento focale dell’opera d’arte, che garantisce la coesione della struttura, reggendo, determinando e trasformando gli altri elementi (ivi, p. 145). Jakobson ha in mente, in particolare, la “forma del verso” nello “schema prosodico”, che è “verso” letteralmente, cioè ritmo gerarchico di valori, superiori e inferiori. Il concetto si ritrova anche in Sergej Ejzenštejn, dove esprime, a regime, la soluzione percettiva preferenziale nel montaggio delle inquadrature.

⁹ M. Bachtin, “Appunti del 1970-71”, in Bachtin 1979, trad. it., pp. 357-358. L’interesse di Bachtin per i meccanismi dinamici è testimoniato anche dal primo dei suoi presunti lavori pubblicati sotto altro nome, “Il vitalismo contemporaneo”. Il biologo Ivan Kanaev, che lo firma e dà alle stampe nel 1926, è il tramite di Bachtin nelle ricerche sulle relazioni fra mondo fisico e mondo culturale, nonché colui che ha portato Bachtin alla conferenza

la sfera culturale non ha un territorio interno: essa è tutta disposta ai confini [...]. L'unità sistematica della cultura si estende agli atomi della vita culturale e, come un sole, si riflette in ogni sua goccia. Ogni atto culturale vive essenzialmente ai confini: in questo sta la sua serietà e importanza; distolto dai confini, esso perde terreno, diventa vuoto e borioso, degenera e muore.¹⁰

Bachtin, però, non parla mai di biosfera e omette le opinioni di Vernadskij sul cronotopo. Non a caso. Infatti, per Vernadskij (1926), radicale, l'atmosfera terrestre, nei suoi principali gas (ossigeno, azoto e anidride carbonica), è creata dalla vita, cioè dalla materia vivente come insieme degli organismi, espresso in peso, composizione chimica e misure d'energia. Gli organismi viventi abitano la "biosfera" – zona della crosta terrestre situata sulla superficie del pianeta, al confine; qui accumulano e veicolano radiazioni cosmiche che mutano in energia terrestre attiva: elettrica, chimica, meccanica, termica. Forze centrifughe e centripete di un impianto cronotopico. Un divenire continuo pervade in modo capillare sistemi diversi, uniti dalla respirazione, dalla nutrizione o da processi a livello subatomico. Verso il basso la biosfera sfocia nella geosfera, involucro di migrazione degli elementi chimici; verso l'alto sfuma in un terzo grande sistema, la noosfera, dove l'uomo, con la scienza e la tecnica, trasforma l'ambiente (Vernadskij 1930). Se questo scambio si interrompe, qualsiasi attività termina. Si può dunque affermare che "la vita non solo trae linfa da questa interazione, ma addirittura si identifica con essa" (*ibidem*, p. 3).

Ora, Bachtin preleva tacitamente questa concezione di "insieme unitario" da Vernadskij. E se ne discosta:

per quanto distinti fra loro siano il mondo raffigurante e quello raffigurato (nel romanzo), per quanto immanicabile sia la presenza di un confine fra di loro, essi sono indissolubilmente legati e si trovano in un rapporto di costante azione reciproca, simile all'ininterrotto metabolismo fra 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 (Bachtin 1975, trad. it., p. 401).

La causalità introdotta dalle proposizioni concessive – riguardo alla distinzione mondo raffigurante/mondo raffigurato – marca in realtà una frattura insanabile. Il concetto di biosfera, che Jurij Lotman (1985) calca prontamente per un'omologa "semiosfera", stride con l'idea bachtiniana di "uomini reali [...], in un unitario mondo storico reale e incompiuto, che un confine netto e rigoroso separa dal mondo *raffigurato* nel testo" (Bachtin 1975, trad. it., p. 400). C'è alla base un credo non sacrificabile: "l'arte e la vita non sono la stessa cosa, ma devono diventare in me unitarie, nell'unità della mia responsabilità",¹¹ in deroga alla singola coscienza agente e "senza alibi" di fronte alla colpa del crimine commesso contro Cristo.

di Uchtomskij sul cronotopo (Clark e Holquist 1984, p. 142). Nel 1975 Kanaev confesserà, in un estratto del saggio inviato a Sergej Bočarov, a otto mesi dalla morte di Bachtin: "questo articolo è stato scritto interamente da M. M. Bachtin. Io mi sono limitato a fornire i materiali bibliografici necessari e ne ho facilitato la pubblicazione nella rivista, dati i miei rapporti con la redazione". Cfr. Bočarov 1993. Vedi la *Presentazione* di Augusto Ponzio alla traduzione italiana di Kanaev (Bachtin) 1926. A nostro avviso la paternità di questo pezzo è molto problematica, per ragioni di veridicità testuale e di genere: l'articolo interroga le forze chimico-fisiche nelle scienze naturali con la razionalità, gli esperimenti e i tecnicismi di un biologo. Non c'è l'ombra di un confronto con la concezione del vitalismo nelle scienze sociali, come sarebbe stato ovvio se l'autore fosse stato Bachtin. Alla letteratura o agli studi culturali qui non si accenna neanche. L'attribuzione, infine, è confutabile ricordando quanto e come Bachtin squalifichi il ruolo del discorso nelle scienze naturali. Vedi nota 4 di questo saggio.

¹⁰ M. Bachtin, "Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria" [1924], in Bachtin 1975, trad. it., p. 20. Cfr. Sini 2011, p. 15; pp. 121-129.

¹¹ M. Bachtin, "Arte e responsabilità" (1919), in Bachtin 1979, trad. it., p. 4.

3. Il cronotopo in letteratura

Nell'applicazione al romanzo la dicotomia mondo vissuto/mondo teorico sembra rientrare. Per Bachtin, infatti, il cronotopo ha un significato “*raffigurativo*”. Gli elementi astratti del romanzo – generalizzazioni filosofiche e sociali, idee, analisi delle cause e degli effetti – gravitano attorno al cronotopo e “si concretizzano, si rivestono di carne, si riempiono di sangue” (Bachtin 1975, trad. it., p. 397). L'interconnessione spazio/temporale favorisce il passaggio dalle strutture semio-narrative alle strutture discorsive. In più il cronotopo ha una coloritura “valutativo-emozionale” (ivi, p. 390). Dunque la sua interpretazione è indotta dall'interno.

Cosa lo provoca? Gli esempi che Bachtin (*ibidem*, pp. 231-405) fornisce sono svariati: nell'*epos* greco il cronotopo per eccellenza è la “strada”; nelle autobiografie e biografie di epoca romana è la “piazza”, mentre a proposito delle *Memorie* lo studioso propone la “famiglia”: anch'essa, a Roma, non ha tratti di intimità e privatezza, ma prolunga i culti statali. Sono luoghi di rivelazione e di autocoscienza. Il “mondo prodigioso nel tempo d'avventura” e il “castello” si distinguono rispettivamente come cronotopi del romanzo cavalleresco e del romanzo gotico. In Stendhal e Balzac il nuovo luogo di compimento degli eventi è il “salotto”; in Dostoevskij si stabilizzano la “soglia”, la “scala”, l’“anticamera”, il “corridoio”.

Tutte queste tipologie, discutibili per la loro eterogeneità, hanno in comune due elementi: I) una pre-determinazione dello spazio sul tempo, “estensività spaziale astratta dove la simultaneità fortuita è misurabile con la lontananza e la vicinanza e coi loro gradi” (ivi, p. 246); II) un'esteriorizzazione che si realizza non in spazi vuoti, ma “nella collettività umana organica”, nel dialogo. Il motivo ricorrente è l'*incontro*, in quanto prova topica. Così, nel rabelesiano *Gargantua e Pantagruel*, il corpo non è mai individualizzato e isolato dagli altri corpi, ma situato in un'intercorporeità indissolubile e vitale. *Humus* del riso liberatorio, che secondo Bachtin (ivi, pp. 384-387),

sottopone a reinterpretazione il *punto di vista stesso* racchiuso nella parola, la modalità della lingua e lo stesso *rapporto della lingua con l'oggetto* e il *rapporto della lingua con il parlante*. Si ha qui uno spostamento dei piani della lingua, l'avvicinamento di ciò che è inunificabile e l'allontanamento di ciò che è associato, la distruzione dei vicinati consueti e la creazione di vicinati nuovi, la distruzione degli standard della lingua e del pensiero. Qui continuamente si sconfinano oltre i limiti dei rapporti intralinguistici [...] Ciò che è nell'uomo acquista la pienezza del suo senso soltanto nell'espressione esterna: soltanto qui – nell'espressione esterna – esso si associa alla realtà autentica e al tempo autentico. Perciò anche il tempo qui è unitario, non scisso in aspetti interiori e impasse individuali interne.

Punto di vista dell'altro sul sé nelle dinamiche dell'incontro. Si chiarisce l'apporto del pensiero di Uchtomskij.

Bachtin ha enumerato una serie di figure e reperito due isotopie del cronotopo – la spazializzazione del tempo e l'incontro prospettivizzato. Ci si aspetterebbe un ragguglio sull'utilità della nozione. Non accade. Lo studioso russo, pur recependo i segnali provenienti dalle scienze “esatte”, non collauda il “cronotopo” come categoria di analisi. Lo considera un *pivot* della semiosi:

un evento si può comunicare e, nel corso dell'informazione, si possono dare indicazioni esatte circa il luogo e il tempo del suo compimento. Ma l'evento non diventa un'immagine. Il cronotopo, invece, 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 e del tempo storico – in determinate parti di spazio (ivi, p. 397).

Però gli manca una teoria dell'enunciazione in grado di motivare il rapporto fra intreccio testuale e suo ordito. Né dispone di un modello della narratività con cui distinguere, all'interno del racconto, una dimensione pragmatica – soggetti e oggetti competenti e/o performanti – e una dimensione cognitiva – cornice contrattuale fra destinante e destinatario. Dunque, quando deve spiegare l'intersezione di più cronotopi in un'opera o “il padroneggiamento della realtà storica nell'immagine poetica” (ivi, p. 399), Bachtin ricorre a un fantomatico “carattere dialogico” che

non può entrare nel mondo raffigurato nell'opera e in nessuno dei suoi cronotopi (raffigurati): esso è fuori del mondo raffigurato, benché non sia fuori dell'opera nel suo complesso. Questo dialogo entra nel mondo dell'autore e dell'esecutore e nel mondo degli ascoltatori e dei lettori. Anche questi modi sono cronotopici [...]. Ci sono dati nell'esistenza materiale esterna all'opera e nella sua composizione puramente esterna (ivi, p. 400).

Lo iato fra autore e lettori “reali” ed eroi “raffigurati” impedisce di esaminare a fondo il cronotopo. L'uso del termine rimane ambiguo, perché il richiamo a Einstein e Uchtomskij non solo si ritrova pochissimo nella trattazione di Bachtin, ma sfocia in un utilizzo che, come fa notare Todorov (1981, trad. it., p. 115), si amplia fino a rendere sinonimi “cronotopo” e “genere” e a trascurare il rapporto con la temporalità e la spazialità.

4. Il cronotopo nelle arti visive

Lo studioso russo dichiara di “non occuparsi del cronotopo nelle altre sfere della cultura” (ivi, p. 231), cioè fuori da studi letterari. Lascia però alcuni commenti indicativi:

I) sostiene che un ritratto pittorico non può esprimere il cambiamento nel tempo come un ritratto verbale sa fare, nel timbro vocalico, nell'espressione corporea e nella mimica facciale. Sono arti non lineari o sequenziali, ma “immediate” (Bachtin 1979, trad. it., p. 81);

II) contro l'estetica materiale di Boris Tomaševskij, separa nettamente forma e materia artistica dal contenuto. Ci sarebbero due “momenti” dell'opera: il primo è quando l'artista lavora con la materia fisica, lo scultore con il marmo; il secondo è quando nasce l'oggetto estetico, inteso come “contenuto dell'attività estetica (contemplazione) rivolta all'opera” (Bachtin 1975, trad. it., p. 11). A sentire Bachtin, il primo momento non entra nel secondo: il lavoro tecnico posto in essere dall'artista è rimosso nella fase dell'apprensione estetica, proprio come si rimuove l'impalcatura di un edificio quando è completo. Nell'oggetto estetico non entrano lo spazio fisico-matematico, le linee e le figure della geometria, il moto della dinamica, il suono dell'acustica, ecc... Con tutto ciò ha a che fare l'artista-artigiano e la scienza del teorico dell'arte, non la contemplazione (ivi, p. 42);

III) fissa il proprio canone di “autoritratto”. Autoritrarsi è trarsi indietro da sé, guardarsi come altro in una posizione eccedente rispetto alla propria identità. È possibile soltanto se l'artista occupa una salda posizione fuori di sé e trova un autore autorevole e fedele ai propri principi (Bachtin 1979, trad. it., pp. 31-32);

IV) ritiene la pittura da cavalletto “fuori da uno spazio organizzato (gerarchicamente) e sospesa in aria”.¹²

Ma se è vero che la forma e il materiale artistico non determinano il contenuto, che le arti visive sono “immediate” e la pittura sospesa, quando è cronotopo nelle arti visive?

4.1. Sulle tracce di Bachtin: la “sospensione”

Un saggio di Luciano Ponzio, *Icona e raffigurazione* (2000), risponde alla domanda, applicando la teoria di Bachtin alla pittura. “Cronotopica” sarebbe, ad esempio, la composizione radiale di *Io e il mio paese* (1911) di Marc Chagall, per effetto dei suoi punti di vista sfaccettati (Fig. 1). La tesi è che a Chagall non interessi la disintegrazione prodotta dallo spostamento del soggetto o dal movimento dell'oggetto (ivi, pp. 95-96). L'artista sostituirebbe, alla simultaneità di vedute, la successione di un discorso narrativo che accoglie più punti di vista.

¹² M. Bachtin, “Appunti del 1970-71”, in Bachtin 1979, trad. it., p. 351.



Fig. 1 – Marc Chagall, *Io e il mio paese*, 1911, olio su tela, 191 150 cm, New York, Museum of Modern Art

Ma non si può far passare per cronotopo una tecnica che non lo esprime. Già rispetto al Cubismo Einstein aveva precisato che “questo nuovo ‘linguaggio’ artistico non ha nulla in comune con la teoria della relatività”.¹³ Infatti, le regole e le categorie con cui la coglie la scienza, cioè connessioni logiche formulate in matematica, non sono le stesse dell’arte, che le afferra attraverso simmetrie, corrispondenze, ripetizioni e proporzioni. Aveva aggiunto che la simultaneità è percepibile solo nel caso in cui gli oggetti siano molto ravvicinati, prossimi nello spazio all’osservatore o anzi in collisione con noi, coincidenti nello spazio-tempo.¹⁴ Torna un tratto del cronotopo individuato da Bachtin, l’intercorporeità, che lo studioso russo però non salda con l’altro requisito fondamentale: il movimento. Procedure quali la giustapposizione di diverse angolazioni (cubismo analitico) o la paratassi di fasi (Chagall) non manifestano il tempo mobile o la *durée* (Bergson). L’aeropittura futurista esemplifica questa condizione, presentando la velocità dell’oggetto in un “avvistamento” enunciazionale, appunto “in collisione con noi” (Fig. 2).¹⁵

¹³ Replica di Einstein all’inchiesta di Paul M. Laporte. Cfr. Einstein 1946.

¹⁴ Lo provano gli esperimenti condotti da Einstein per rilevare la simultaneità, cioè come spazi differenti possano avere il medesimo tempo: “persone in ascensori, su navi di linea transoceaniche e in treni in movimento, i quali dimostravano che non esiste nulla di simile a un intervallo di tempo fisso indipendente dal sistema al quale si riferisce”. Cfr. Clark e Holquist 1984, trad. it., p. 106.

¹⁵ L’aspetto statico del cubismo ha spinto Duchamp a ricercare nuovi modi per esprimere il tempo e il movimento nell’immagine. Il *Nudo che scende le scale* è del 1912, quando già i futuristi si servono dei piani intersecati e sovrapposti e con quelli rappresentano le figure in moto.



Fig. 2 – Tullio Crali, *Le forze della curva*, 1930, olio su cartone, 71,5x102 cm, Rovereto, MART

Lotman, per il quale la modellizzazione temporale cresce sul linguaggio spaziale, aveva rintracciato una forma di cronotopo, *ante litteram*, nella scena del volo del *Vij* (1835) di Nikolaj V. Gogol:

a un massimo di apertura spaziale fa riscontro un massimo di mobilità, che si esprime nel gran rilievo dato alla velocità: per la velocità pareva che i pini stessero ritti come lame conficcate nei campi, quasi che le cime degli alberi del bosco formassero una fascia staccata [...]. Ed ecco un interessante tentativo di rendere contemporaneamente un senso di alta velocità e di innalzamento del punto di osservazione nello spazio: le ombre dei cespugli e degli alberi, a forma di lame aguzze, cadevano sulla piana in declivio simili a comete. L'effetto dell'ombra come lama aguzza si deve all'osservazione dall'alto, mentre l'ombra come cometa allude a una curvatura che si ottiene a prezzo di una deformazione delle immagini, prodotta dalla velocità di spostamento dell'osservatore (Lotman 1968, trad. it., pp. 231-232).

Per Lotman, in Gogol “massimo di mobilità non significa solo rapidità di movimento, ma anche disponibilità a mutazioni qualitative” (ivi, p. 232).

Qui è importante ricordare che il più duro capo d'accusa contro i formalisti era “l'ingenuo sogno futurista di creare una lingua poetica e di rendere possibile la coincidenza diretta di connotazioni poetiche e connotazioni linguistiche” (Medvedev 1928, trad. it., p. 202).¹⁶ Lotman dimostra *naturaliter* che le connotazioni della poetica di Gogol si fondano su regole linguistiche, nello specifico sulla simultaneità spazio-temporale. Per Ponzio (2000, p. 74), invece, nella pittura di Chagall

si costruisce la cronotopicità di una architettonica secondo cui, dal di fuori, guardare la vita, soprattutto quella della propria terra e della propria città natale, e i suoi valori. E allora questo sguardo non è indifferente e, nella sospensione necessaria al punto di vista artistico (l'exotopia), non dimentica il rapporto con

¹⁶ O, più drasticamente, “l'elaborazione dei formalisti si pone come giustificazione teorica dell'esperienza futurista”. Ambrogio 1968.

ciò a cui l'autore-uomo è maggiormente legato, che ha come più caro e che ama [...]. Torniamo agli avvenimenti della vita di Chagall in Russia.

Nell'assunzione del modello bachtiniano, il concetto di exotopia o extralocalizzazione si rivela prevalente. Ponzio, in una monografia su Malevi, lo assimila al suprematismo: "l'arte non fa parte di questo mondo e, con il suprematismo, essa inizia a emanciparsi dalla realtà artistica del mondo ordinario, risultando sovversiva nei confronti di 'questa' forma sociale, di un mondo esclusivo e scientificamente conquistato" (Ponzio 2004, p. 167). Nessuna delle posizioni di Bachtin va a rettifica, neanche quella dello scarto fra contenuto, materiale e forma, nocivo per la lettura delle arti visive. Infatti, mimetico o astratto non cambia, perché "il gesto di distanziamento o di exotopia avviene in qualsiasi tipo di pittura, che è [...], pur sempre, in concreto, astratta, in quanto opera con materiali differenti dalla realtà che non restituiscono nessun corpo sulla tela" (*ibidem*, pp. 105-106).

4.2. Sulle tracce di Bachtin: l'"exotopia"

Ponzio (2000, p. 16) riconosce a una critica d'arte statunitense, Deborah Haynes, il merito di aver adattato il pensiero di Bachtin all'analisi del visivo. Haynes (1995), in effetti, descrive installazioni e pitture contemporanee servendosi delle categorie di "responsabilità", "exotopia" e "immediatezza". Nota, per esempio, che le sculture di Donald Judd veicolano un "potere" grazie alle loro dimensioni, giganti, e a colori industriali. Qui materia e forma divengono contenuto. È la sua visione. Ma subito dopo Haynes frena: siccome, secondo Bachtin, la forma esige un contenuto extra-estetico, allora quella è solo forma vuota. La linguistica, sebbene sia di grande aiuto nell'analizzare la poesia, ha bisogno di essere integrata da un'estetica generale, da una teoria della cognizione e da altri aspetti filosofici, che aiutano la critica a soffermarsi, in Judd, sulle implicazioni morali della forza e dell'aggressività (Haynes 1995, trad. it., pp. 107-108). Tecnica ed elementi tecnici possono essere fattori di messa in forma dell'impressione artistica, ma non sono parte dell'oggetto estetico. La pienezza è possibile solo all'esterno dell'artefatto materiale, non si attualizza in una rappresentazione visiva (ivi, p. 113).

Haynes (1995) confronta poi il *Quadrato nero* (1915) di Malevi e l'icona russa del XII secolo *Cristo l'acheropoieta* (Figg. 3-4).

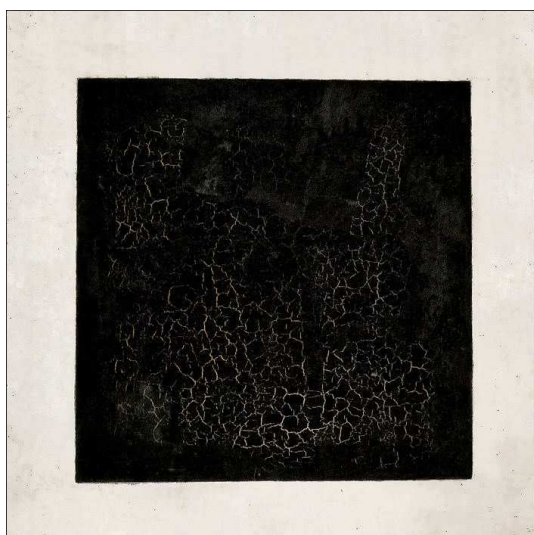


Fig. 3 – Casimir Malevič, *Quadrato nero*, 1915, olio su tela, 79,5x79,5 cm, Mosca, Tret'jakovskaja Gallereja



Fig. 4 – *Christos Acheiropoieta*, icona di Novgorod (XII a.C.), dalla Cattedrale dell'Assunzione di Mosca

Si accorge di una loro profonda omologia, che consiste nell'essere "fautori di trasformazione" (ivi, p. 141). Poi, però, sottomette le dinamiche dell'icona alla missione morale che essa svolge con e per gli altri. L'atteggiamento pedissequo delle orme di Bachtin finisce per impoverire l'analisi. Risalta, più che altrove, l'incompatibilità della nozione di cronotopo, pur investito di un valore semantico, con la rigida legge dell'exotopia.

5. Incompibilità dell'icona

La concezione dell'icona è lo spartiacque fra un approccio trascendente e contemplativo e uno immanente e costruttivista. Il segno iconico, a detta di Ponzio, equivale all'icona oggetto di culto: primità in quanto "orienza", si affranca dal mondo idolatrico della rappresentazione; raffigura il movimento verso l'alterità. Non è il risultato della visione, ma ciò che la provoca.¹⁷ Atemporale e inattuabile (Ponzio 2000, p. 106; p. 112), l'icona appare disancorata dalla contiguità con il reale ("indice"), così come dal vincolo convenzionale ("simbolo") (Ponzio 2004, p. 138). È un testo performativo (ivi, p. 145), nel senso che richiede allo sguardo una continua correzione, essendo ricerca dell'invisibile nel visibile. Sembrerebbe di trovare un *trait-d'union* con Florenskij (1922, trad. it., p. 173), in cui l'icona ha un valore rituale e testimoniale: è il "Verbo incarnato con le dita delle mani". E invece no.

Nell'analisi del quadro di Chagall *Ebreo in preghiera* (1914) la figura diventa icona perché travalica l'orizzonte della sua raffigurazione, ha un senso in-finito, inattuabile (Ponzio 2000, p. 106). E la tela *La crocifissione in bianco* (1938) è l'emblema dell'atemporalità dell'icona, dell'exotopia come responsabilità di fronte alla terra e al cielo della raffigurazione artistica (ivi, p. 112). Ponzio rimprovera quindi a Lotman di limitare alla cultura di appartenenza l'icona, che invece afferirebbe a un Tempo grande (: 113).

Ma se è atemporale, come fa l'icona ad avere un cronotopo? Nella teoria di Bachtin la posizione di partenza resta quella dell'autore, non identificabile con la funzione-autore di Foucault (1969), come Ponzio vorrebbe far credere (ivi, p. 129). In Foucault l'"autorialità" si eclissa mediante tracce di assenza, di un "chiavistello della dimenticanza" articolato dalle strategie del discorso. In Bachtin, al contrario, l'"autore" è un soggetto in carne e ossa che grava sul testo e il cui peso schiaccia la significazione interna. Il modello non è predisposto ad accogliere lo *shifting in/out*, un dispositivo di *débrayage/embrayage*.

Eppure la figurazione visivo-simbolica dell'icona sembra non poter prescindere da specifiche procedure. Nel ragionamento di Boris Uspenskij (1971, trad. it., p. 351) l'icona ha un carattere normativo basato sugli effetti della rappresentazione interna: angolazioni e orientamenti contrastivi. L'enunciante è in fondo all'icona e ci guarda, come se noi fossimo la punta della sua prospettiva. Torsioni e deformazioni sono il "montaggio" di diversi colpi d'occhio sul variare delle posizioni assunte nel tempo. Altrove Uspenskij (1996, trad. it., p. 138) indica un codice semisimbolico preciso. La figura umana è un asse attorno al quale ruotano lo spazio e il tempo: la parte anteriore (presente) è solitamente a destra, la parte posteriore (futuro) è a sinistra, in senso opposto all'orientamento del tempo nella cultura occidentale. Inoltre, anche quando la figura principale è immobile, non lo è la pittura che la costituisce.

6. Il cronotopo. Punto e a capo

Florenskij, in proposito, non ha dubbi. Si intitola *Ermeneia* il più noto manuale di istruzioni sulla preparazione della tavola nell'arte dell'icona. Lo studioso (1922) esplicita le fasi: la tela è stuccata sette volte, poi lucidata e rifinita con una coda di cavallo. "Si danno delle progressive ripassate alle superfici illuminate: il terzo strato, compatto e luminoso, è detto *animatore*. Dura o morbida, malleabile ed elastica o rigida, liscia o ruvida, piena di irregolarità, queste e altre proprietà della superficie dell'opera sono sorgenti di forza che invadono l'ambiente circostante" (ivi, pp. 112-113). L'icona non è mai stata

¹⁷ Cfr. Ponzio 2000, p. 60; Ponzio 2004, p. 141. Il segno iconico risentirebbe, seppure indirettamente, del Concilio di Nicea II, per l'interesse di Peirce nei confronti della filosofia medievale. Cfr. Ponzio 2000, p. 132.

il prodotto di una creazione solitaria, proprio perché esige la collegialità di lavoro fra stuccatori, disegnatori e pittori e si attiva nell'opera collegiale della Chiesa (ivi, pp. 152-153).

Come in Vernadskij (1926), nell'icona descritta da Florenskij (1922) spazio e tempo non sono categorie esterne e assolute, ma proprietà degli organismi viventi, veicolate da istanze di sostanza. La quarta condizione del cronotopo, accanto alla simultaneità spazio-temporale, al movimento e all'intercorporeità, è allora l'incompibilità. Il cronotopo è un efficace strumento di studio dell'enunciazione in atto. Ma rimane in panne finché si continua a credere che il vitalismo sia "la parola del linguaggio, esterna ad ogni determinazione, esterna alla *parole* saussuriana, entità individuale astratta dal sociale, e alla parola della *langue*, entità collettiva anch'essa astratta dall'enunciazione viva". (Ponzio 2000, p. 129).¹⁸ E che i testi siano materia inerte, separata dal "mondo della vita". Così, per i bachtiniani, il *Quadrato nero* di Malevi resta "embrione di tutte le possibilità" (Ponzio 2004, p. 56), ma non sarà mai pittura che programmaticamente si sgretola, come in effetti è: opera nata con una craquelure. Ne hanno dato atto i *Blue Noses*, artefici di una versione sarcastica del *Quadrato* (serie *Kitchen Suprematism*, 2005, Fig. 5). Hanno colto l'aspetto di deteriorabilità del dipinto e lo hanno tradotto in un registro comico, grottesco.

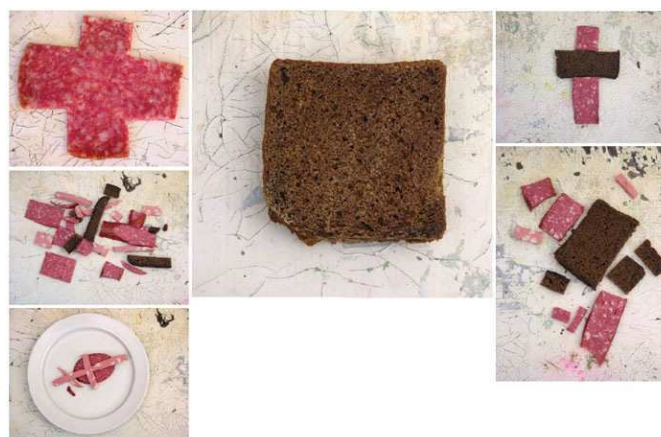


Fig. 5 – Blue Noses (V. Mizin A. Shaburov), *Kitchen Suprematism* Series (IV), 2005, 225x250 cm

Bachtin (1979, trad. it., pp. 351-352) paragona la sospensione della pittura al riso. "La serietà accumula le situazioni senza esito. Il riso si eleva sopra di esse. Non lega l'uomo, lo libera". Nei bachtiniani questa teoria dell'elevazione sortisce l'effetto di separare la libertà dal suo funzionamento, più di quanto non accada in Bachtin. Contemplano la liberazione senza spiegare come avviene. Il riso, per esempio,

¹⁸ La pubblicazione degli scritti inediti di Saussure ha favorito una riattualizzazione del suo pensiero. Si segnala, in particolare, il testo della conferenza all'Università di Ginevra del 1891: "non c'è mai un equilibrio, un punto permanente e stabile in nessuno dei linguaggi. Poniamo il principio della trasformazione incessante delle lingue come un assoluto. Il caso di un idioma che si trova in stato di immobilità e di riposo non si dà. La tirannia della lingua scritta, questa specie di camicia di forza che è il francese ufficiale, ha certamente l'effetto di frenarne il corso, ma è impotente ad arrestarla del tutto e spesso ci capita di non dubitare della distanza a cui è pervenuta la lingua viva sotto la superficie, per così dire fissa, del francese classico". F. de Saussure, in Bouquet e Engler 2002, p. 158. Vedi anche F. De Saussure, "Status e motus. Note per un libro di linguistica generale": "tutti i fenomeni particolari o generali di cui la lingua è il teatro fanno parte di uno stato che essi caratterizzano, ciascuno nella loro misura, o si presentano sotto forma di avvenimenti". *Ibidem*, p. 160.



attinge all'incompibilità: il corpo non delimitato né chiuso, ma contagioso. Con questo presupposto Lotman e Uspenskij (1977) motivano la parodizzazione dell'ufficio liturgico. "Il sacrilegio non esce fuori dall'ambito dell'universo sacrale: acquista semplicemente in esso un senso antitetico" (ivi, trad. it., p. 170). L'icona può indurre riti religiosi o, per ribaltamento assiologico, sacrileghi, proprio perché non è esterna alle proprie determinazioni, ma dettata da una materialità.

pubblicato in rete il 31 luglio 2013



Bibliografia

- AA.VV., 2002, *Vita*, numero unico di *Athanos*, a cura di A. Ponzio, anno XIII, n. 5, Roma, Meltemi.
- Ambrogio, I., 1968, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Editori Riuniti.
- Bachtin, M., [1920-24], "Per una filosofia dell'azione responsabile", A. Ponzio, a cura, Lecce, Manni, 1998.
- Bachtin, M., [1975], *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, Torino, Einaudi, 1979.
- Bachtin, M., [1979], *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988.
- Bočarov, S. [1993], "À propos d'une conversation et autour d'elle", in *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine* C. Depretto, a cura, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 180-204.
- Bouquet, S., Engler, R., 2002, *Ferdinand de Saussure. Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Bronckart, J.-P., Bota, C., 2011, *Bakhtine démasqué: Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Genève, Droz.
- Clark, K., Holquist, M. [1984], *Michail Bachtin*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Corona, F., a cura, 1986, *Bachtin teorico del dialogo*, Milano, Franco Angeli.
- Didi, C., 2009, "Sulla genesi e il significato del cronotopo in Bachtin", *Ricerche slavistiche*, 7 (53), pp. 143-156.
- Einstein, A., 1946, "Cubism and Relativity", 4 maggio, *Art Journal* 1966, vol. 25, pp. 246-248.
- Florenskij, P. [1922], *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 2007.
- Foucault, M. [1969], "Che cos'è un autore?", in Id., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21.
- Jachia, P., 1992, *Introduzione a Bachtin*, Roma-Bari, Laterza.
- Jakobson, R., [1935], "La dominante", in Id., *Questions de poétique*, T. Todorov, a cura, Paris, Seuil, 1973, pp. 145-150.
- H., Deborah, [1995], *Bachtin e le arti visive*, Milano, Nike, 1999.
- Kanaev, I., (Bachtin, M.), [1926], "Il vitalismo contemporaneo", in AA.VV. 2002, pp. 21-44.
- Lotman, J. M., "Il problema dello spazio artistico in Gogol" [1968], in Ju. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 193-248.
- Lotman, J. M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985.
- Lotman, Ju. M., Uspenskij, B. A., [1977], "Il mondo del riso: oralità e comportamento quotidiano", in Ju. M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, F. Sedda, a cura, Roma, Meltemi, 2003, pp. 157-184.
- Medvedev, P., N., *Il metodo formale nella scienza della letteratura* [1928], Bari, Dedalo, 1978.
- Ponzio, L., *Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevic, Chagall*, Bari, Adriatica, 2000.
- Ponzio, L., *Lo squarcio di Kazimir Malevi*, Milano, Spirali, 2004.
- Salsano, R., *Estetica e cronotopo romanzesco: due note su Michail Bachtin*, Roma, Lucarini, 1981.
- Salvestroni, S., "Il dialogo, il confine, il cronotopo nel pensiero di Michail Bachtin", in F. Corona, a cura, 1986, pp. 17-34.
- Schapiro, M. [2000], *Tra Einstein e Picasso. Spazio-tempo, Cubismo, Futurismo*, Milano, Marinotti Edizioni, 2003.
- Sini, S., [2011], *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci.
- Šklovskij, V. B. [1917], "L'arte come procedimento", in *Teoria della prosa*, T. Todorov, a cura, 1968, Torino, Einaudi, 1976, pp. 75-94.
- Tagliagambe, S., "L'origine dell'idea di cronotopo in Bachtin", in F. Corona, a cura, 1986, pp. 35-78.
- Tagliagambe, S., 1998, "La teoria del dialogo e le ricerche semiotiche: Bachtin, Uchtomskij e Lotman, in *La filosofia russa e sovietica*, in Storia della filosofia, M. Dal Pra, a cura, II ed., vol. XI, t. II, Padova, Vallardi-Piccin Nuova Libreria, pp. 1533-1567.
- Tagliagambe, S., 2007, "Genesis e dintorni del concetto di cronotopo", *Moderna*, IX, 1, pp. 27-43.
- Todorov, T. [1981], *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Torino, Einaudi, 1990.
- Todorov, T., a cura, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968.
- T. Jurij [1924], "Il concetto di costruzione", in T. Todorov, a cura, 1968, pp. 117-124.
- T. Jurij [1924], *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo, 1968.
- Uspenskij, B. [1971], "Per l'analisi semiotica delle antiche icone russe", in AA.VV., *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Ju. M. Lotman e B. Uspenski, a cura di, 1973, pp. 337-78.
- Uspenskij, B. [1996], "Destra e sinistra nella raffigurazione delle icone", in AA.VV., *Semiotiche della pittura*, L. Corrain, a cura, Roma, Meltemi, 2004, pp. 137-143.
- Vernadskij, V. [1926], *La Biosfera*, Como, Red, 1993.
- Vernadskij, V. [1930], *Pensieri filosofici di un naturalista*, S. Tagliagambe, a cura, Roma, Teknos, 1994.