

CRISTIANO DIDDI

SULLA GENESI E IL SIGNIFICATO
DEL CRONOTOPO IN BACHTIN*

È consuetudine, quando si affronta il problema della genesi del cronotopo nella teoria estetica di Bachtin, andare alla ricerca delle sue fonti e influenze, che vengono generalmente individuate in primo luogo nel dibattito di inizio Novecento intorno alla categoria di spazio-tempo. A spiccare in questo dibattito, svoltosi soprattutto nell'ambito delle scienze esatte (matematica e fisica teorica), sono in particolare le implicazioni provocate da teorie di portata rivoluzionaria come la relatività di Einstein e il *continuum* quadridimensionale di Minkowski, che fin dal loro apparire, con l'introduzione del concetto di *Raum-Zeit* e di tempo come quarta dimensione dello spazio, obbligarono a ripensare profondamente le categorie della fisica classica, con un impatto deflagrante anche sul versante filosofico. Gli effetti di questo autentico sconvolgimento, apprezzabili già sullo scorcio del XIX secolo, non tardarono a manifestarsi anche nel vivace e variegato ambiente scientifico moscovita e Pietroburghese, in quegli anni più che mai ricettivo alle novità provenienti dall'estero. Due nomi, fra i molti, vengono più spesso menzionati in questo contesto e, più specificamente, in relazione alla genesi del 'cronotopo', destinato di lì a breve ad essere adottato anche negli studi letterari: quelli di Vladimir Vernadskij e Aleksej Uchtomskij, scienziati di punta nei rispettivi campi di ricerca – la fisica, la mineralogia e la bio-geochimica il primo, la psico-fisiologia il secondo – e proprio in quegli anni autori di originali teorizzazioni intorno al concetto di spazio-tempo.¹ Pur rappresentando entrambi fonti

(*) Salvo alcune integrazioni e l'aggiunta delle note, il testo riproduce l'intervento presentato alla giornata di studio sul cronotopo (Roma, Dip. di Studi Europei e Interculturali, Sezione di Studi Slavi, 29 settembre 2009). La complessità del tema e le sue molteplici implicazioni hanno impedito di andare oltre una trattazione schematica e sommaria dei problemi, su cui si spera di ritornare in futuro; i rimandi bibliografici vengono segnalati, fin dove possibile, in traduzione italiana.

(¹) Un profilo dei due studiosi e delle loro ricerche in relazione a Bachtin e al cronotopo si può consultare in: S. Tagliagambe, *L'origine dell'idea di cronotopo in Bachtin*, in *Bachtin teorico del dialogo*, a c. di F. Corona, Milano 1986, pp. 35-78; Id., *La teoria del dialogo e le ricerche semiotiche: Bachtin, Uchtomskij e Lotman*, in *La filosofia russa e sovietica*, in *Storia della filosofia* diretta da M. Dal Pra, II ed. interamente riscritta e ampliata, a c. di G. Paganini, vol. XI,

importanti, come del resto lascia intendere lo stesso Bachtin, che li cita esplicitamente o ne prende a prestito alcuni concetti, la gestazione del cronotopo appare tuttavia alquanto più complessa e, come cercheremo di mostrare brevemente qui di seguito, merita di essere indagata anche in altre direzioni.

Nel mondo scientifico russo, in effetti, Vernadskij è tra i primi a recepire nelle proprie ricerche le nuove scoperte della fisica teorica e a considerare i concetti di spazio e tempo non più su un piano meramente speculativo e astratto, ma in base all'osservazione diretta, fisico-sperimentale, dei fenomeni. Spazio e tempo non sono per lui categorie esterne e assolute (in senso kantiano), rientrando al contrario tra le *proprietà* degli organismi viventi, i quali non vivono semplicemente nello spazio, ma, appunto, in uno spazio-tempo, in un *cronotopo*.² Lo stesso ambiente terrestre che ospita la vita (la *biosfera*) – che con l'evoluzione delle forme superiori, ovvero l'*Homo sapiens*, trapassa nella *noosfera*³ – si presenta come un'unica *struttura cronotopica complessa*, nella quale coesistono ciclicità e unidirezionalità del tempo, 'fasi' dello spazio-tempo geologico e tempo lineare (biologico e storico) delle forme viventi. Tale concetto, in particolare, assai produttivo nella bio-geochimica ma anche nella storia del pensiero scienti-

t. II: *La filosofia contemporanea, Seconda metà del Novecento*, Milano 1998, pp. 1533-1567; Id., *Genesis e dintorni del concetto di cronotopo*, "Moderna", IX (2007) 1, pp. 27-43. Per quanto riguarda la riflessione su spazio e tempo nella Russia del primo Novecento, vd. pure V.V. Ivanov, *Structure of texts and semiotics of culture*, ed. by J. Van Der Eng and M. Grygar, The Hague-Paris 1973, pp. 103-150.

(²) La riflessione di Vernadskij sul problema dello spazio-tempo in rapporto all'evoluzione delle forme viventi nella biosfera è articolata in modo compiuto nei saggi degli anni 30 (cfr. V. Vernadskij, *Prostranstvo i vremja v neživoj i živoj prirode*, in Id., *Filosofskie mysli naturalista*, Moskva 1988, pp. 210-381 [trad. it.: *Pensieri filosofici di un naturalista*, a c. di S. Tagliagambe, Roma 1994]), anche se le sue prime osservazioni sull'unità di spazio e tempo possono essere fatte risalire a molti anni prima, fino al 1885: cfr. *Iz rukopisnogo nasledija V. I. Vernadskogo*, "Voprosy filosofii", 12 (1966). In italiano, una scelta di saggi del grande scienziato (oltre a *Pensieri filosofici*, cit.) è disponibile in: V. Vernadskij, *La biosfera e la noosfera*, a c. di D. Fais, Palermo 1999; vd. pure Id., *La biosfera*, Como 1993.

(³) Alla base del concetto di noosfera, introdotto in biologia all'inizio dell'800 da Lamarck e poi sviluppato da Le Roy, Teilhard de Chardin ed altri, vi è innanzi tutto la tendenza degli esseri viventi alla *cefalizzazione*, il cui stadio evolutivo più alto coincide con la comparsa della mente umana. La noosfera è dunque il risultato dell'attività del pensiero dell'uomo, il cui impatto sull'ambiente fa di quest'ultimo una "forza geologica planetaria" (da qui anche la celebre definizione della "cultura come un fatto geologico", la quale sancisce per ciò stesso una sorta di continuità tra natura e storia). Per le tappe di sviluppo del concetto di noosfera, presto mutuato anche in altri campi (la *pneumatosfera* di Florenskij; la *semiosfera* di Lotman, ecc.), cfr.: V. Vernadskij, *Trudy po istorii nauki*, Otv. redd. F.T. Janšina, S.N. Židovinov, Moskva 2002 e Id., *Naučnaja žizn' kak planetnoe javlenie*, in *Filosofskie mysli naturalista*, cit., pp. 20-195; sul significato di Vernadskij come storico della scienza e delle idee vd. inoltre il bel saggio di V.V. Ivanov, *V.I. Vernadskij i istorija drevnosti*, "Vestnik drevnej istorii" (1988), N. 4, pp. 38-65 [riedito in: Id., *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*, t. IV, Moskva 2007, pp. 632-662].

fico,⁴ troverà più di una applicazione anche nelle scienze umane, come illustrano bene le ricerche di Aron Gurevič sulle forme del tempo e dello spazio nella mentalità arcaica e medievale, in cui si ricorda la millenaria coesistenza del tempo ciclico e del tempo lineare (a questo proposito vd. pure i paralleli tipologici del grande orientalista N.I. Konrad sulle tradizioni di oriente e occidente),⁵ e soprattutto la nozione bachtiniana di cronotopo letterario ‘onnicomprensivo’ (il cronotopo della piccola città di provincia in Flaubert o in Gogol’, caratterizzato da un flusso di *tempo ciclico*, nel quale gli eventi si ripetono sempre uguali), contenente al suo interno molti cronotopi minori (in cui si intrecciano le singole *serie cronotopiche lineari* dei vari eroi).⁶

Delle ricerche di Vernadskij in campo bio- e geochimico si può cogliere in Bachtin anche l’eco di un’altra nozione, correlata al cronotopo e determinante per la sua caratterizzazione: quella del *confine*, che divide e al tempo stesso mette in comunicazione ogni organismo con la realtà esterna e consente di superare la rigida contrapposizione tra materia vivente e materia inerte, e quindi anche, su scala più vasta, tra uno strato e l’altro della geosfera. Proprio su questa linea di confine-filtro avviene, secondo lo scienziato, ciò che noi chiamiamo vita, ed anzi la vita è questa linea di confine. Sul significato che tale idea riveste anche nella teoria della comunicazione bachtiniana si è scritto molto e pare superfluo dilungarsi oltre (avremo del resto occasione di tornarci più avanti); per il momento basterà citare un breve brano dello stesso Bachtin, il quale, se sfrondata da un certo tono filosofico, potrebbe riferirsi perfettamente alle idee di Vernadskij:

Per quanto distinti tra loro siano il mondo raffigurato e quello raffigurante, per quanto immancabile sia la presenza di un confine rigoroso tra di essi, essi sono indissolubilmente legati tra loro e si trovano in un rapporto di costante azione reciproca, simile all’ininterrotto 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.⁷

Passando adesso all’altra figura qui sopra evocata, quella del grande fisiologo A. Uchtomskij, che Bachtin cita nella nota di apertura di *Le forme del tempo e*

⁽⁴⁾ V.V. Ivanov, *V.I. Vernadskij i istorija drevnosti*, cit.

⁽⁵⁾ In particolare gli studi riuniti in: N.I. Konrad, *Zapad i Vostok*, Moskva 1966.

⁽⁶⁾ Cfr. A. Gurevič, *Le idee di spazio e tempo nel medioevo*, in Id., *Le categorie della cultura medievale*, Torino 1983, pp. 29-43; M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in Id., *Estetica e romanzo*, a c. di C. Strada Janovič, Torino 1979, pp. 231-405, alla p. 395.

⁽⁷⁾ Cfr. *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 401. Va del resto ricordato che lo stesso Vernadskij non limitava la sua nozione di confine al mondo fisico, ma se ne avvale anche per spiegare le dinamiche di trasformazione della cultura, e tra queste, nella storia della scienza, il rapporto tra il sapere ereditato e l’innovazione, i meccanismi di elaborazione del nuovo attraverso l’eterna rivisitazione del vecchio, ecc.: V.I. Vernadskij, *Trudy po istorii nauki*, cit., e S. Tagliagambe, *La teoria del dialogo e le ricerche semiotiche*, cit., pp. 1535-38.

del cronotopo nel romanzo,⁸ nei suoi studi sperimentali sulla fisiologia della percezione sensoriale sotto l'azione degli stimoli ambientali egli tornò a più riprese sul concetto di cronotopo.⁹ Secondo la definizione di Uchtomskij, il processo di ricezione del mondo esterno da parte del soggetto è un "orientamento verso le profondità del cronotopo", presuppone cioè nell'individuo un sistema di coordinate spazio-temporali, attraverso la cui mediazione qualsiasi rapporto con la realtà esterna viene reso possibile. Queste coordinate vengono a loro volta governate dalla cosiddetta *dominante*, base fisiologica fondamentale del comportamento umano, la quale è definita come un focolaio di eccitazione del sistema nervoso che presiede alle funzioni superiori (la memoria, l'attività logica, l'attenzione, l'emotività) e determina le reazioni dell'organismo agli stimoli esterni e interni, catalizzando questi ultimi su una data azione e inibendone contemporaneamente altri, così da garantire il coordinamento degli sforzi dell'organismo in un'unica direzione, annullando gli eventuali fattori di disturbo.¹⁰ Sia la nozione di cronotopo che quella di dominante, indagate da Uchtomskij in campo fisiologico, costituiscono un importante precedente per la comparsa di concetti simili in ambito estetico-letterario (la *dominante* ritorna, com'è noto, nel linguaggio dei formalisti e nello stesso Bachtin: il 'cronotopo dominante'), ma volutamente rinunciamo a addentrarci oltre in analogie ed eventuali influenze, che condurrebbero il discorso molto lontano.¹¹ Al tempo stesso faremo a meno di indagare qui su altre possibili fonti del cronotopo bachtiniano in ambito strettamente scientifico, nonostante il gran numero di nomi che si potrebbero portare, in aggiunta ai

(⁸) Nella nota Bachtin ricorda di aver assistito, nel 1925, a una conferenza di Uchtomskij, nella quale, insieme agli aspetti fisiologici della percezione, furono toccate questioni di estetica e si parlò anche del cronotopo: *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 231, n. 1. Si ricorderà, per curiosità, che l'episodio della conferenza viene rievocato in forma burlesca nel romanzo di Konstantin Vaginov *Kozlinaja pesn'* (Il canto del capro [Tragedia], 1927).

(⁹) Di ciò si parla p. es. in: A. Uchtomskij, *Dominanta. Stat'i raznyh let (1887-1939)*, S.-Peterburg 2002, pp. 67-72 (*O chronotopě*); e ancora in alcuni appunti ritrovati nell'archivio dell'Accademia delle Scienze (Archiv RAN, f. 749) e resi noti da V.L. Merkulov, *O vlijanii Dostoevskogo na tvorčeskie iskanija A.A. Uchtomskogo*, "Voprosy filosofii" 11 (1971), pp. 116-121.

(¹⁰) Cfr. più estesamente A. Uchtomskij, *Dominanta kak princip nervnyh centrov*, in *Dominanta*, cit., pp. 36-52. Il lettore italiano troverà una descrizione più ampia del concetto in S. Tagliagambe, *L'origine dell'idea di cronotopo in Bachtin*, cit., pp. 47-51; Id., *Genesi e dintorni del concetto di cronotopo*, cit., pp. 30-32.

(¹¹) Per portare solo un altro esempio al di fuori della sfera critico-letteraria, si ricordi soltanto la frequenza con cui la nozione di *dominante* ricorre negli scritti teorici di Ejzenštejn, nei quali la riflessione si appunta proprio sull'aspetto *fisiologico* della percezione dell'immagine attraverso la tecnica del montaggio, e in cui si assiste quasi a una trasposizione in linguaggio cinematografico di quanto formulato da Uchtomskij (com'è noto, Ejzenštejn collaborò a lungo con Vygotskij e Lur'ja, ed è forse attraverso questo canale che poté eventualmente mutuare la nozione dalla sfera psico-fisiologica). Per ulteriori approfondimenti si rimanda agli scritti raccolti sotto la sezione *La forma cinematografica*, in S. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a c. di P. Gobetti, Torino 1964, pp. 5-221, in particolare il saggio *Cinema in quattro dimensioni*, pp. 60-66.

due qui menzionati: fra i tanti basterà citare ancora quello di Pavel Florenskij, che nei suoi studi matematici e nei saggi estetici e di filosofia della scienza ritorna a più riprese su nozioni come ‘confine’, ‘discontinuità dello spazio’, ‘tempo come quarta dimensione’, e che parlando del cronotopo ne discute in termini sorprendentemente vicini a quelli di Uchtomskij (sul quale si tornerà brevemente tra poco).¹²

Se non indugiamo oltre sui tanti riferimenti possibili alla scienza coeva a Bachtin non è perché questi non siano rilevanti ai fini della genesi e storicizzazione del cronotopo letterario, ma perché, nonostante alcuni evidenti punti di contatto, essi non offrono *di per sé* ragioni sufficienti, almeno così ci sembra, per spiegare le motivazioni profonde della presenza di questa categoria nella elaborazione teorica bachtiniana. Nella visione sistemica della cultura (e della letteratura) proposta da Bachtin in tutti i suoi scritti, a partire da quelli giovanili, non è infatti possibile estrapolare questa singola nozione da altre ad essa correlate – e soprattutto non riconducibili a una matrice strettamente scientifica – come il principio dialogico e la polifonia, la relazione dell’*io* col mondo esterno (l’*altro*), la dialettica autore-eroe ecc., che costituiscono i cardini portanti della sua teoria della comunicazione e della letteratura.

In fondo, per quanto riguarda il cronotopo, è lo stesso Bachtin a metterci sulla giusta strada nella pagina di apertura del suo saggio:

Questo termine [cronotopo – *C.D.*] è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto 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* [corsivo mio] (quasi, ma non del tutto).¹³

¹² Nella proteiforme produzione florenskiana (comprendente oltre un migliaio di titoli tra articoli, saggi, volumi pubblicati e manoscritti ancora inediti) è possibile isolare diversi scritti in cui l’autore affronta, e da diverse angolazioni, il problema dello spazio-tempo. Una selezione di opere filosofico-scientifiche è disponibile in italiano nella raccolta: P. Florenskij, *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, a c. di N. Valentini e A. Gorelov, Torino 2007. Di particolare rilievo è inoltre il volume *Lo spazio e il tempo nell’arte*, a c. di N. Mislér, Milano 2001², dove si segnalano, tra l’altro, le magistrali lezioni tenute fra il 1923 e il 1924 alla scuola d’arte sperimentale di Mosca (VChUTEMAS), in cui si analizzano nel dettaglio e con estrema chiarezza i processi di appercezione dell’opera d’arte nello spazio e nel tempo (cfr. in particolare l’VIII lezione, *ivi*, pp. 317-331). — Una valutazione a parte, sulla quale pure sorvoliamo, meriterebbero i rapporti personali che unirono questi scienziati e pensatori e che spesso documentano il passaggio delle idee da una disciplina all’altra: proprio Florenskij, ad esempio, frequentò per qualche tempo il più giovane Bachtin e fu soprattutto amico intimo di Vernadskij, con cui intrattenne un lungo epistolario, dal quale emerge una discussione serrata fra i due su una quantità impressionante di questioni: cfr. *V.I. Vernadskij i sem’ja Florenskich*, “Voprosy istorii i estestvoznaniija i tehniki”, (1968) 1; *Perepiska V.I. Vernadskogo i P.A. Florenskogo*, “Novyj Mir”, (1989), 2.

¹³ *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 231. E inoltre aggiunge: “il cronotopo nella letteratura ha un essenziale significato di *genere*. Si può dire senza ambagi che il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo, con la precisazione che il

A parte l'ambiguità della precisazione finale ("quasi, ma non del tutto"), questa formulazione invita a cercare le motivazioni più remote del concetto in ambiti diversi da quello delle scienze esatte,¹⁴ e in particolare nelle teorie estetico-filosofiche, che nella Russia del primo Novecento sono al centro di accesi dibattiti nei circoli intellettuali e con le quali il giovane Bachtin si misura con grande impegno, prima di approdare alla critica letteraria.¹⁵ Le influenze più rilevanti e documentate¹⁶ risultano essere quelle della fenomenologia husserliana, della 'filosofia della vita' di Simmel, Rickert e Scheler e del neokantismo, quest'ultimo principalmente nella rivisitazione di Hermann Cohen, per quanto non vadano trascurate neppure dottrine talora anche molto distanti dalle posizioni filosofiche (e religiose) di Bachtin. Fra queste vi è senza dubbio il marxismo, il quale (anche tralasciando qui l'annoso dibattito sulla paternità delle opere di Medvedev e Vološinov) dovette fornire al giovane filosofo più di uno spunto di riflessione, se non altro sul piano metodologico: il principio dialettico, per esempio, o il rifiuto di concepire l'opera d'arte svincolata dalla dimensione storica e sociale, negando cioè l'esistenza di uno stretto rapporto fra arte e vita (come invece postulava il formalismo), coincidevano nella sostanza con le personali convinzioni di Bachtin e furono da lui fatti propri quasi naturalmente.¹⁷

C'è poi un'altra fonte che merita di essere presa in esame e che interessa più in generale la cultura russa tra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento, ovvero l'opera di Nietzsche, la cui influenza, benché profonda e tenace nel pensiero filosofico, nella letteratura e nelle arti, darà vita a fenomeni quanto mai eclettici, tanto che stenterà ad essere valutata appieno fino a tempi relativamente recenti.¹⁸

principio guida del cronotopo letterario è *il tempo*. Il cronotopo come categoria della forma e del contenuto determina (in notevole misura) anche l'immagine dell'uomo nella letteratura, la quale è sempre cronotopica": *ivi*, p. 232.

(¹⁴) Come invece propone, in modo quasi esclusivo, S. Tagliagambe nei saggi sopra ricordati, a cominciare da *L'origine dell'idea di cronotopo in Bachtin*, *cit.*

(¹⁵) Nella produzione giovanile di stampo più filosofico, tra cui si ricordano gli scritti *Arte e responsabilità* e *Per una filosofia dell'atto responsabile*, si intravedono già le linee di sviluppo della elaborazione posteriore. Per le opere più rappresentative si rimanda al volume M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a c. di C. Strada Janovič, Torino 1988, in particolare *Arte e responsabilità* (1919) e *L'autore e l'eroe nell'attività estetica* (1920-24); si veda inoltre *Id.*, *Per una filosofia dell'atto responsabile*, a c. di A. Ponzio, Lecce 2009; *Id.*, *Raboty 20-ch godov*, Kiev 1994.

(¹⁶) Cfr. ad es. K. Clark, M. Holquist, *Michail Bachtin*, Bologna 1991.

(¹⁷) Un sintetico e ben calibrato inquadramento delle diverse teorie filosofiche nella formazione di Bachtin è offerto da U. Schmid, *Der philosophische Kontext von Bachtins Frühwerk*, in M. Bachtin, *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, R. Grübel, E. Kowalski, U. Schmidt (Hgg.), Frankfurt a.M. 2008, pp. 7-32.

(¹⁸) Su ciò vd. la miscellanea *Nietzsche in Russia*, ed. by B. Glatzer Rosenthal, Princeton 1986. Un esempio della sottovalutazione dell'influenza di Nietzsche sulla precoce produzione di

La grande popolarità del filosofo tedesco, vero e proprio idolo nei circoli artistici e intellettuali di Mosca e Pietroburgo, prende avvio fin dalla comparsa della sua *Nascita della tragedia*,¹⁹ e proprio intorno ai problemi posti da quest'opera si cimenta tutto il dibattito filosofico ed estetico russo di quegli anni, che si dividerà *grosso modo* su due opposti fronti, che punteranno ora sul principio dionisiaco, ora su quello apollineo, sul principio della musica o su quello della forma: in estrema sintesi, e agli estremi opposti (anche se solo apparentemente), il simbolismo e il formalismo. L'importanza cruciale e la modernità della *Nascita della tragedia* consiste nell'aver preso definitivamente atto della crisi dell'arte occidentale, già in precedenza annunciata da Hegel: un'arte il cui senso si misura tutto nel rapporto di vicinanza, o meglio di incolmabile distanza, dal modello tragico greco. In questa luce si inquadrano, come sappiamo, gli innumerevoli tentativi di ricupero di quello spirito tragico e 'totale', che il giovane Nietzsche attribuiva all'opera di Wagner e che anche in Russia vengono a più riprese sperimentati, o anche solo teorizzati, in campo estetico, filosofico e persino religioso: basterà ricordare a questo proposito la lettura simbolista dell'opera di Dostoevskij, definita significativamente da Vjačeslav Ivanov come un 'romanzo-tragedia' e da lui associata all'idea di una nuova rinascita; e ancora, i tanti progetti incompiuti di sintesi delle arti – ora attraverso la musica (i *Mysteria* di Skrjabin), ora nell'esperienza estetica 'totale' della liturgia ortodossa (il Florenskij di *Ikonostas*) –, fino all'inesausta ricerca teorica di Ejzenštejn intorno al suo *Grundproblem*, tutto teso a conciliare l'enigmatica ambivalenza che è propria di ogni creazione artistica, sospesa tra principio emotivo ('regressivo') e logico-razionale ('progressivo'): termini sempre diversi per significare l'eterna dialettica fra apollineo e dionisiaco.²⁰

Ma si tratta, in tutti questi casi e come già aveva decretato Nietzsche, di un ritorno impossibile allo spirito tragico. Con la distanza sempre più grande da quel modello, ciò che progressivamente si indebolisce e viene meno nell'espe-

Bachtin è dato dal pur documentato saggio di U. Schmid (vd. sopra), che del filosofo tedesco non fa praticamente menzione.

⁽¹⁹⁾ L'opera, pubblicata nel 1876 e dai russi letta subito nell'originale, fu più volte tradotta e discussa in svariati studi critici: cfr. *Nietzsche in Russia, 1892-1919: A Chronological Checklist*, in *Nietzsche in Russia*, cit., pp. 355-392, s.v.

⁽²⁰⁾ Sulla centralità del *Grundproblem* nell'estetica di Ejzenštejn, che il grande regista non si limitò a teorizzare, ma sperimentò concretamente (dallo studio dell'inquadratura e della composizione di immagine e suono fino ai grandiosi allestimenti teatrali come quello delle *Valchirie* al Bol'šoj, vero e proprio tentativo di *Gesamtkunstwerk*), cfr. V. Ivanov, *Dottor Faustus* ("Il problema fondamentale" nella teoria dell'arte di S.M. Ejzenštejn), in *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a c. di d'A.S. Avalle, Torino 1980, pp. 317-356. Per il problema dell'arte e lo studio delle sue forme in relazione agli strati psichici su cui agisce (quello arcaico, 'pre-logico', e quello razionale), si vedano anche gli scritti raccolti in: S. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Venezia 2003, da leggersi in relazione a L.S. Vygotskij, *Psichologija iskusstva*, 2-e izd., Moskva 1968 [ed. it.: *Psicologia dell'arte*, Roma 1972].

rienza artistica moderna è la *mediazione* tra l'autore e l'eroe, che nella tragedia veniva ancora garantita dal coro, incarnazione di principi superiori come Dio, la Verità, la Legge. La perdita del coro (o meglio della sua funzione) implica la perdita della condizione fondativa sulla quale edificare il senso del dialogo tragico tra autore ed eroe; la crisi dell'arte assume così i tratti di una vera e propria *crisi della rappresentazione*, per la quale viene a mancare uno spazio riconosciuto e garantito.²¹ La presa di coscienza di questa perdita innesca il problema tutto moderno di trovare uno spazio per il senso artistico che si realizzi nel rapporto fra autore ed eroe. Bachtin individua questo senso, fin dagli scritti filosofici giovanili (*K filosofii postupka*), nell'*atto responsabile*, un concetto chiave che non ha per lui alcuna connotazione morale o valutativa, ma è fondativo sul piano ontologico-esistenziale, e lo aiuta a impostare il problema più generale della comunicazione, intesa come dialogo responsabile 'a due' e senza mediazione di un 'terzo' (il coro).²²

La crisi della rappresentazione denunciata dalla *Nascita della tragedia* e lo smottamento avvertito nel rapporto tra gli attori della comunicazione hanno però anche un'altra conseguenza: la rivolta dell'eroe, indiscusso *Leitmotiv* delle avanguardie di inizio secolo, le cui origini possiamo ricondurre agli albori del romanzo moderno. Sull'eroe in rivolta ferma la propria attenzione, tra gli altri, Lev Pumpjanskij, che in questo senso costituisce un importante anello di congiunzione tra Nietzsche e la cultura del simbolismo da una parte e Bachtin dall'altra. Come osserva Pumpjanskij, l'*eroe in rivolta* – che ha il suo progenitore in Amleto e culmina in Raskol'nikov – si sottrae all'autore e rivendica una propria autonomia, innanzi tutto di parola, che si oppone alla parola e alla coscienza dell'autore onnipotente e onnisciente.²³ Il riconoscimento dell'affrancamento del-

(²¹) Per una discussione più approfondita dei problemi qui di seguito toccati si raccomanda la fine analisi di R. Salizzoni, *Michail Bachtin: autore ed eroe*, Torino 2003, pp. 50 ss., nella quale, se la questione del cronotopo è toccata solo marginalmente, è invece ben delineato il legame profondo della riflessione bachtiniana con la cultura filosofica del simbolismo e con le implicazioni della ricezione di Nietzsche in Russia. Sul significato di Nietzsche nella formazione di Bachtin vd. pure J.M. Curtis, *Michael Bakhtin, Nietzsche and Pre-Revolutionary Thought*, in *Nietzsche in Russia*, cit., pp. 331-354.

(²²) L'atto della persona – dice Bachtin – istituisce la realtà, che gli rivela o restituisce la verità di una condizione originaria dell'essere disposta sul rapporto *io-altro*. Nel momento in cui l'*io* accede alla realtà istituendola nel senso della propria responsabilità, ritrova il confine con l'*altro*. L'*io* può accedere all'origine solo sperimentando e istituendo l'*altro*; l'essere si realizza solo nella comunicazione. La questione è affrontata ampiamente in M. Bachtin, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in: Id., *L'autore e l'eroe*, cit.

(²³) Di ciò Pumpjanskij parla, tra l'altro, nel suo saggio *Dostoevskij e l'antichità* (1922), disponibile ora anche in italiano, con un commento, in appendice al citato saggio di R. Salizzoni, *Michail Bachtin: autore ed eroe*, cit., pp. 125-155 [il testo originale è riprodotto in L. Pumpjanskij, *Klassičeskaja tradicija. Sobranie trudov po istorii russkoj literatury*, Moskva 2000, pp. 506-529].

l'eroe – con la sua parola, la sua psicologia, i suoi atti – porta così a un capovolgimento di prospettiva, nella quale l'eroe si pone come dialogante 'alla pari' con l'autore. 'Responsabilità' e 'rapporto autore-eroe' sono dunque le premesse fondamentali da cui scaturirà in Bachtin l'idea della parola dialogica, intesa come 'confine' o 'soglia' attraverso cui avviene ogni possibile relazione e conoscenza fra l'autore e l'eroe (dove questi ultimi sono naturalmente da intendersi non solo come i due poli della costruzione romanzesca, ma di ogni possibile relazione umana).²⁴ Si tratta, come si vede, di presupposti di schietta derivazione filosofica (etica prima ancora che estetica), i quali ridimensionano alquanto l'importanza di alcuni dei concetti attinti al campo scientifico ed esaminati in precedenza, o quanto meno li inseriscono in un quadro problematico più ampio.

Per quanto riguarda in particolare il cronotopo, nel rivolgimento dei rapporti tra autore ed eroe qui descritto a subire i contraccolpi più forti sono proprio lo spazio e il tempo. L'autore tragico costruiva l'immagine dei suoi protagonisti e la loro vicenda, come dice Bachtin, "in assenza" (*zaočno*): le unità di spazio e di tempo della tradizione aristotelica sottolineano infatti la delega delle condizioni di rappresentazione dell'autore al coro, il quale è insieme protagonista e garante della convenzione. L'autore che scrive un romanzo, invece, si presta al contatto costante con gli eroi e conferisce loro il *tempo* dell'incontro dialogico, quello che gli eroi cercano uscendo da sé, affacciandosi sui confini dell'essenziale alterità di ogni esperienza umana. Non potendo delegare a un coro, l'autore assume insomma su di sé le condizioni della comunicazione, disponendo di mediazioni più precarie e instabili (p. es. la figura del narratore); il cronotopo è dunque la scena che l'autore costantemente contratta con gli eroi, la *condizione di rappresentazione* della loro parola, la *scena del dialogo* tra autore ed eroe. E in questo rapporto fra pari, nel quale manca un 'terzo', garante della comunicazione, tutto non può che reggersi sulla *responsabilità* dei dialoganti.²⁵

(²⁴) Il problema della rappresentazione e del rapporto autore-eroe è ben presente anche al Lukács di *Theorie des Romans* (1916): partendo dall'epos, qui equivalente della tragedia classica per il senso di totalità che lo caratterizza (narrazione 'chiusa' in un tempo compiuto e lontano e con un autore onnisciente), egli constata come l'evoluzione verso il romanzo abbia privato l'eroe di un cosmo pieno di senso, proiettandolo in una condizione di "senz'altro trascendentale" ("Zustand der transzendentalen Obdachlosigkeit"), in cui tutti i rapporti tradizionali, compreso quello con l'autore, risultano sovvertiti.

(²⁵) Cfr. R. Salizzoni, *Michail Bachtin: autore ed eroe*, cit., p. 50-51. Sul problema della rappresentazione sono interessanti alcuni rilievi di Florenskij relativi alla raffigurazione pittorica (la prospettiva). Come Nietzsche, Ivanov e Pumpjanskij, anche Florenskij non può fare a meno di partire dal teatro tragico antico e dalla sua spazialità simbolica originaria, elementare, in seguito corrotta da un illusionismo scenografico che riduce la scena tragica a un 'doppio' falso e menzognero. La corruzione del teatro antico diverrà per lui – 'tolemaico' irriducibile e radicalmente ostile alla visione del mondo rinascimentale basata sulla prospettiva – lo strumento per il piano etnocentrico di dominio universale del Rinascimento, che trova piena espressione filosofica in Kant. La profonda avversione di Florenskij a Kant è motivata dal fatto che quest'ultimo attribuisce a

Ma poiché, come abbiamo visto, riferendosi alla letteratura Bachtin parla *metaforicamente* della realtà, è ovvio che questo dialogismo non caratterizza la sola forma del romanzo, ma ogni esperienza reale. Come si accennava sopra, infatti, il rapporto di alterità è *costitutivo* dell'io: scienza, arte e vita trovano unità solo nella persona che le rende partecipi della propria unità e solo l'unità della responsabilità garantisce il legame interiore della persona. "L'arte e la vita – osserva Bachtin – non sono la stessa cosa, ma devono diventare in me unitarie, nell'unità della mia responsabilità".²⁶ Ciò significa che, con la perdita delle mediazioni possibili tra arte e vita, è la persona stessa a dovere farsi carico della loro conciliazione nel segno della propria responsabilità, essendo priva di *alibi*, cioè di istanze superiori e trascendenti (il c.d. 'terzo' della comunicazione). E la responsabilità si esplica nella *relazione* e nel *dialogo* continuo, a cominciare da quello con se stessi: alla base del processo dell'autocoscienza di sé e della conoscenza del mondo c'è infatti un incessante dialogo interiore, *sulla soglia della coscienza*, nel corso del quale l'io, come sdoppiandosi, entra in intima relazione con se stesso e, in virtù di una *extralocalità* cronotopica, accede alla conoscenza di sé e del mondo.²⁷ Il dialogo – aggiunge Bachtin – si muove ai più profondi livelli molecolari e, in ultima analisi, subatomici; come nella relazione romanzesca tra autore e eroe, anche questo dialogo interiore "ai livelli molecolari e subatomici dell'essere" – che ricorda la teoria del linguaggio di Vygotskij, ma anche l'incessante interazione tra materia inerte e organismi della biosfera – avviene in uno spazio-tempo, nel *cronotopo*, e assume i tratti di un *evento*, il quale si salda alla nozione di 'responsabilità dell'atto' (conoscitivo, etico, estetico), l'unico che assicura la continua rinascita della realtà. La 'soglia', il 'confine' è il luogo dove avviene l'evento', il dialogo tra l'io e l'altro: è la scena dell'evento cronotopico.

spazio e tempo le caratteristiche di un contenitore universale, la condizione di un dispositivo totalmente controllato, mentre spazio e tempo dovrebbero costituire proprietà degli oggetti della natura rappresentati, l'energia che li porta alla manifestazione sensibile nel rapporto tra osservatore e oggetto osservato: cfr. P. Florenskij, *Kosmologičeskie antinomii Immanuila Kanta e Predely gnoseologii. Osnovnaja antinomija teorii znanija*, in *Sočinenija v četyrëch tomach*, T. II, Moskva 1996, pp. 3-33 e 34-60.

⁽²⁶⁾ M. Bachtin, *Arte e responsabilità*, in *L'autore e l'eroe*, cit. p. 4.

⁽²⁷⁾ Per cogliere il senso di questa condizione di *extralocalità*, ricorriamo ancora una volta a Florenskij, che formalizza la questione nei termini seguenti: "Alla domanda: 'Perché A è A?' rispondiamo: 'A è A perché, essendo eternamente non-A, trova in questo la propria affermazione come A'. O più esattamente: 'A è A perché è non-A'": cfr. P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della Verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere*, a c. di E. Zolla, Milano 1974, p. 82, cit. in N. Valentini, *Introduzione* a P. Florenskij, *Il simbolo e la forma*, cit., p. XXIX. Come si vede, "siamo di fronte a un radicale rovesciamento di prospettiva rispetto alla legge dell'identità, per cui si fa appello non più al vuoto razionalismo formale, bensì a una razionalità dinamica, a una ragione relazionale" (cfr. *ivi*). Occorre tuttavia aggiungere che in Florenskij, diversamente che in Bachtin, non viene meno l'esistenza di un 'terzo': metafisico, trascendente, ovunque celato nel mistero del simbolo.

È proprio alla luce di queste considerazioni che acquistano a questo punto un senso più profondo e stringente i riferimenti di Bachtin a Uchtomskij e alla sua definizione di cronotopo, la quale risulta intimamente legata proprio al principio di relazione con l'altro e alla ricerca, presente in ognuno di noi, del c.d. 'interlocutore meritato' (*zaslužennyj sobesednik*). Così recita infatti una delle tesi della conferenza di Uchtomskij menzionata da Bachtin:

Noi viviamo nel cronotopo. [...] Pietra d'inciampo. Il *tempo della psicologia* e il *tempo della fisica*. Tocca proprio alla fisiologia fonderli in un'unità. L'uomo che costruisce il sapere e l'uomo partecipe della storia sono una cosa sola. La nostra conoscenza del cronotopo è un prodotto diretto della realtà concreta, da cui deriviamo per mezzo dei segnali di riconoscimento che la precedono: la verità e la menzogna del *progetto* – cioè della rappresentazione della realtà che noi facciamo – è poi decisa dalla realtà concreta.²⁸

L'idea di cronotopo che Bachtin fa sua è dunque questa: superare il tempo soggettivo della psiche individuale e il tempo oggettivo e astratto della fisica per fonderli in un'unità superiore, *cronotopica* appunto, la quale è il risultato di un incontro, di un'interazione dell'uomo con l'ambiente (e prim'ancora con l'uomo interiore, con se stesso), e si colloca pertanto nello 'spazio delle relazioni' tra questi ultimi; cioè in un mondo intermedio – su una *soglia* o *confine* – tra soggettivo e oggettivo. Proprio a tale proposito continua Uchtomskij:

L'uomo si trova costantemente al *confine* tra i propri schemi astratti e la realtà che scorre di continuo, la realtà della natura e quella costituita dalle persone reali che vivono accanto a lui. Ed ecco [...] la capacità che occorre sviluppare, di entrare concretamente in relazione con ogni individuo [...] di comprendere le sue dominanti, di far proprio il suo punto di vista [...]. Solo laddove si afferma una dominante orientata verso l'altro (*dominanta na lica drugogo*), può essere superata la maledizione del rapporto individualistico con la vita, della concezione individualistica del mondo, di una scienza e di una cultura impregnate sull'individualità. Perché solo quando ciascuno di noi sarà capace di superare da sé il proprio individualismo ed egocentrismo, si schiuderà finalmente per lui la possibilità di accedere al volto (*lik*) e alla personalità dell'altro, del suo prossimo.²⁹

Di fronte alla condizione solipsistica dell'io che non riesce a liberarsi dalla maledizione del proprio 'sosia' (*dvojniki*) – per cui il soggetto, come in un circolo vizioso, vede negli altri solo se stesso e non riesce a instaurare un rapporto autentico con l'Altro –, la conquista dell'interlocutore meritato avviene grazie al controllo sulla propria dominante, che deve essere orientata verso il mondo esterno, verso il prossimo e il suo 'punto di vista' (in questo senso, ogni essere umano – ogni eroe romanzesco – è un 'punto di vista', che con i propri sensi interroga e

⁽²⁸⁾ A. Uchtomskij, *Dominanta. Stat'i raznych let*, cit., pp. 70-71.

⁽²⁹⁾ Ivi, p. 151; Id., *Intuicija sovesti. Pis'ma, zapisnye knižki, zametki na poljach*, S.-Peterburg 1996, p. 10.

interpreta il cronotopo, lo spazio-tempo in cui è immerso).³⁰ E non è privo di interesse il fatto che Uchtomskij, come Bachtin, porti a piena maturazione questa idea sollecitata dalla lettura di Dostoevskij, i cui romanzi – ‘cronotopi della soglia’ per eccellenza, con eroi caratterizzati da stati psichici e manifestazioni emotive condotte *al limite* – assurgono ad esempio del principio dialogico; né che tra i tanti eroi dell’universo dostoevskiano venga preso a modello lo *starec Zosima* dei *Karamazov*, la cui dominante orientata verso il prossimo e l’attitudine percettiva sviluppata a prezzo di un intenso sforzo fisico, gli permette di trattare il mondo come un interlocutore amato, stimato, intimo. Anche qui il dialogo con l’altro (la conoscenza dell’altro) presuppone innanzi tutto un incessante dialogo con se stesso: il mondo è tale, quale ciascuno di noi se lo è meritato.³¹

Da alcune delle osservazioni sin qui raccolte sembra possibile trarre almeno due conclusioni di carattere più generale. La prima: la nozione di cronotopo, così come è intesa da Bachtin, non può essere trattata separatamente dal principio dialogico e da una ‘filosofia dell’atto responsabile’ che, trasferendo *metaforicamente* il problema etico sul piano estetico, si propone di superare, se non altro a livello teorico-concettuale, la crisi della rappresentazione nell’opera d’arte così come si era delineata già sullo scorcio del XIX secolo, e la realizza fondando una teoria della comunicazione imperniata su un principio dialogico binario autore-eroe (o *io-altro*), ‘senza terzo’: una comunicazione che proprio per questa sua logica – o ‘architettonica’ – binaria (*io-per me, l’altro-per-me, io-per l’altro*), si

³⁰) Da una lettera di Uchtomskij del 1918: “Forse la cosa più difficile per l’essere umano è liberarsi del proprio Sosia (*Dvojniki*), dell’automatismo di vedere nel prossimo se stesso, i propri vizi e difetti, il lato oscuro che alberga in ognuno di noi [...]. Solo quando si riesce ad andare oltre il proprio Sosia, ecco che si apre la strada verso l’interlocutore (*sobesednik*): V.L. Merkulov, *O vlijanii F.M. Dostoevskogo na tvorčeskie iskanija A.A. Uchtomskogo*, cit., p. 117.

³¹) Cfr. V.M. Merkulov, *O vlijanii F.M. Dostoevskogo na tvorčeskie iskanija A.A. Uchtomskogo*, cit., p. 119. A queste parole non è difficile trovare un’eco nel piano di rifacimento del libro su Dostoevskij, steso da Bachtin nel 1961: “Un’unica coscienza è priva di autosufficienza e non può esistere. Io prendo coscienza di me e divento me stesso, solo svelandomi per l’altro, attraverso l’altro e mediante l’altro. [...] Il distacco, la disunione, il rinchiudersi in se stessi come causa principale della perdita di sé. Non quello che avviene all’interno, ma quello che avviene al *confine* della propria e dell’altrui coscienza, sulla *soglia*. E tutto ciò che è interiore non è autosufficiente, è rivolto in fuori, è dialogizzato, ogni esperienza interiore viene a trovarsi sul confine, s’incontra con altre, e in questo incontro pieno di tensione sta tutta la sostanza. È un grado superiore di socialità (non esteriore, non cosale, ma interiore). In questo Dostoevskij si contrappone a tutta la cultura decadente e idealistica (individualistica), alla cultura della solitudine radicale e disperata. Egli afferma l’impossibilità della solitudine, l’illusorietà della solitudine. L’esistenza dell’uomo (sia quella esteriore che quella interiore) è una *profondissima comunicazione. Essere significa comunicare*. La morte assoluta è l’impossibilità di essere uditi, di essere riconosciuti, di essere ricordati (Ippolit). Essere significa essere per l’altro e, attraverso l’altro, per sé. L’uomo non ha un territorio interiore sovrano, ma è tutto e sempre al confine, e, guardando dentro di sé, egli guarda *negli occhi l’altro e con gli occhi dell’altro*”: M. Bachtin, *L’autore e l’eroe*, cit., p. 324.

esplica tutta nell'espressione di sé, rinunciando di fatto alla interpretazione di un'istanza superiore e condivisa (ermeneutica).

Secondo: è innegabile che nella genesi del cronotopo letterario alcuni importanti stimoli furono offerti dal pensiero scientifico, a testimonianza del dibattito a tutto campo tra scienza, arte e filosofia svoltosi nella Pietroburgo del primo trentennio del Novecento (tanto che si è persino parlato, per questo particolare contesto, di uno speciale 'cronotopo').³² D'altra parte, al di là delle suggestioni derivanti dalla fisica teorica e dalla fisiologia, le motivazioni più autentiche di questa nozione paiono comunque risiedere in fonti di matrice filosofica (etica), desunte principalmente dalla tradizione tedesca e ben visibili fin dagli scritti giovanili di Bachtin. A conferma di ciò basti il fatto che pure le sollecitazioni provenienti dall'ambiente scientifico giungano a Bachtin per lo più da ricercatori non comuni (Vernadskij, Uchtomskij, Florenskij), che per formazione enciclopedica e varietà di interessi si spingono ben oltre gli aspetti tecnico-sperimentali delle discipline di competenza, per cercare di rispondere alle questioni universali della filosofia, dell'epistemologia e dell'estetica. Questo intenso confronto tra scienze esatte e scienze umane è del resto ben riassunto dal generale interesse, in questi anni più forte che mai, per Goethe, sintesi mirabile del filosofo-scienziato e del poeta, alla cui fonte tutti, senza eccezione, si abbeverarono: da Vernadskij a Florenskij,³³ dal biologo e storico della scienza Kanaev³⁴ fino al Propp della *Morfologia della fiaba*,³⁵ e naturalmente lo stesso Bachtin, che com'è noto progettò e, a quanto pare, portò a compimento una monografia sul *Bildungsroman*, al centro della quale doveva campeggiare proprio la figura di Goethe.³⁶

⁽³²⁾ V.V. Ivanov, *Pervaja tret' dvadcatogo veka v russkoj kul'ture: mudrost', razum, iskusstvo*, in Id., *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*, t. VI, Moskva 2009, pp. 11-101.

⁽³³⁾ Il primo fu redattore delle opere del Goethe naturalista e ritornò in diverse occasioni sulla figura del grande poeta-scienziato: cfr. V.I. Vernadskij, *Mysli i zamečanja o Gëte kak naturaliste*, [1938], in Id., *Izbrannye trudy po istorii nauki*, Moskva 1981. Il secondo definì più volte Goethe (con Faraday) il suo modello di partenza per l'osservazione della natura e per la sua visione simbolica della realtà, un apprezzamento certamente dovuto alla peculiare impostazione gnoseologica goethiana, cui rimase di fatto estranea la contrapposizione tra soggetto e oggetto osservato, e per la quale il conoscente è parte consustanziale del conosciuto: cfr. alcuni riferimenti in P. Florenskij, *Il simbolo e la forma*, cit. e nella autobiografia intitolata *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, Milano 2003.

⁽³⁴⁾ Si vedano i suoi due libri sul Goethe naturalista (che Bachtin lesse in dattiloscritto): I. Kanaev, *Iogann Wol'fgang Gëte. Očerki iz žizni poeta-naturalista*, Leningrad 1962; Id., *Gëte kak estestvoispytatel'*, Leningrad 1970.

⁽³⁵⁾ V. Ivanov, *Pervaja tret' dvadcatogo veka v russkoj kul'ture: mudrost', razum, iskusstvo*, cit., pp. 41-42.

⁽³⁶⁾ Il libro, dal titolo *Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma*, fu scritto fra il 1936 e il 1938, ma andò disperso in tempo di guerra mentre era in attesa di andare in stampa. Di esso sopravvivono oggi solo alcune parti del prospetto di lavoro, pubblicate in M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, cit., pp. 195-244.

Tra le influenze filosofiche poi, particolarmente degna di attenzione è quella di Nietzsche e della *Nascita della tragedia*, il cui spirito fece breccia in Bachtin sia attraverso la cultura simbolista (Solov'ev, Vjač. Ivanov), sia anche per la mediazione di letterati e filologi come il classicista Faddej Zelinskij (Zieliński), professore all'università di San Pietroburgo e personalità eminente nella cultura del primo Novecento, e Lev Pumpjanskij, nel quale pure convergono il culto della classicità, la riflessione sul dionisismo nietzscheano e un approccio rigoroso quanto originale ai testi. In questa prospettiva, anche l'interesse di Bachtin per l'antichità, il romanzo greco e la 'menippea', come pure alcuni suoi concetti-chiave, tra cui il comico e lo spirito del carnevale – che con la sua forza dionisiaca muove l'eterno ciclo di vita-morte-rinascita (e con il caratteristico meccanismo di 'rovesciamento' richiama la logica binaria della comunicazione cui si accennava dianzi) –, si saldano in un tutt'uno e rimandano a quella cultura del primo Novecento (simbolista e post-simbolista) che in tutte le sue manifestazioni si dimostrò tutt'altro che insensibile ai richiami e alle suggestioni del nietzscheanesimo.