

Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie

Le monde slave, fév. 1929, pp. 234-263*

Nina Gourfinkel

[234]

I.

Au cours des quinze dernières années, la question de méthode dans l'histoire de la littérature a été en Russie un des sujets de discussion les plus brûlants. Bien que les travaux effectués dans ce domaine appartiennent plus que jamais aux spécialistes en littérature, les principes de ces recherches se sont propagés parmi le grand public et ont soulevé de vives objections. Même les grondements de la révolution n'ont pas réussi à les étouffer, parce que ces théories, loin de se borner à un rôle auxiliaire limité au système scientifique dont il est question, occupent en outre une place considérable dans l'évolution de la pensée russe.

Jusqu'à ces derniers temps, l'histoire de la littérature en Russie se confondait presque entièrement avec l'histoire de la société; je dirai même plus: l'histoire littéraire représentait une arène de lutte pour les idées sociales. Chez les critiques les plus éminents, de Bêlinskij à Pisarev et Dobroljubov, de M. Ovsjaniko-Kulikovskij jusqu'aux plus récents, il est difficile de dire où finit l'historien et où commence le publiciste. Comment arriver à tracer, dans leurs écrits, une ligne de démarcation entre l'histoire de la littérature et l'histoire de la civilisation?

[235] Les schémas de Pypin qui ont servi si longtemps à l'instruction de la jeunesse russe, présentent un exemple classique de ce mélange. Un des ouvrages les plus considérables de Pypin porte le titre de *Caractéristiques des opinions littéraires des années 1820 à 1850*. Rien de plus trompeur que ce titre. Tandis que l'étudiant russe moderne entend par "opinions littéraires" des mouvements d'art bien déterminés et la lutte des formules esthétiques, Pypin, lui, ne pensait à rien moins qu'aux facteurs de l'évolution artistique proprement dite. Pour lui, la littérature "se rattache directement aux manifestations de la vie publique et se constitue leur écho, tant dans les œuvres poétiques que dans les écrits des publicistes"¹. C'est ainsi que s'efface la limite

* (ndr) Il testo originale è reperibile anche online nel sito web del Centre de recherches en histoire et épistémologie comparée de la linguistique d'Europe centrale et orientale (CRECLECO, Université de Lausanne). Il testo francese qui proposto è tratto dalle pagine di *Le monde slave* stampate nel 1929, conserva la traslitterazione dell'epoca e indica i numeri di pagina della rivista. I refusi di stampa sono stati corretti senza segnalazione.

¹ Pypin, *Kharakteristika literaturnykh mnénij ot 20-kh do 50-kh godov*, Saint-Pétersbourg 1906, 3^e éd., 1.

I nuovi metodi di storia letteraria in Russia *Il mondo slavo*, febb. 1929, pp. 234-263*

Nina Gourfinkel

[234]

I.

Negli ultimi quindici anni, la questione metodologica nella storia della letteratura in Russia è stata uno degli argomenti dibattuti più accesi. Nonostante le ricerche condotte in questo campo appartengano più che mai agli esperti di letteratura, i principi di tali ricerche si sono diffusi tra il grande pubblico e hanno suscitato consistenti obiezioni. Neppure il fragore della rivoluzione è riuscito a smorzarle, perché queste teorie, lungi dal ridursi ad un ruolo accessorio limitato al sistema scientifico in questione, occupano inoltre un posto notevole nell'evoluzione del pensiero russo.

Fino a questi ultimi anni, la storia della letteratura in Russia si confondeva quasi interamente con la storia della società, e andrei addirittura oltre: la storia letteraria rappresentava un'arena di lotta per le idee sociali. Nei critici più eminenti, da Belinskij a Pisarev e Dobroljubov, da Ovsjaniko-Kulikovskij fino ai più recenti, è difficile dire dove finisca lo storico e dove inizi il pubblicista. Come riuscire a tracciare, nei loro scritti, una linea di demarcazione tra storia della letteratura e storia della civiltà?

[235] I modelli di Pypin che così a lungo sono serviti all'istruzione della gioventù russa presentano un esempio classico di questo amalgama. Una delle opere più importanti di Pypin ha come titolo *Caratteristiche delle opinioni letterarie dagli anni 1820 al 1850*. Questo titolo è del tutto ingannevole. Mentre lo studente russo moderno intende con "opinioni letterarie" movimenti artistici ben definiti e la lotta alle formule estetiche, Pypin invece pensava soltanto ai fattori dell'evoluzione artistica propriamente detta. Per lui, la letteratura "si riallaccia direttamente alle manifestazioni della vita pubblica e diventa la loro eco, sia nelle opere poetiche sia negli scritti dei pubblicisti"¹. Svanisce così il limite tra opera d'arte e lavoro di un pubblicista. Il progresso della letteratura viene misurato attraverso l'approfondimento della coscienza sociale, e l'evo-

* (*ndr*) I nomi, i termini e i titoli russi presenti nella traduzione italiana e nelle note sono riportate secondo la traslitterazione scientifica internazionale.

¹ Pypin, *Karakteristika literaturnykh mnënij ot 20-ko do 50-ko godov*, San Pietroburgo 1906, 3^a ed., 1.

entre l'œuvre d'art et l'ouvrage d'un publiciste. Le progrès de la littérature se mesure à l'approfondissement de la conscience sociale, et l'évolution littéraire est considérée comme "successivement progressive, en ce sens que les formes étrangères et les motifs empruntés finissent par disparaître, et que la littérature se rattache de plus en plus étroitement à la vie, si bien qu'à chaque nouveau degré, elle devient plus sereuse et plus profonde"².

Par conséquent, le schéma historique de la littérature russe est dépeint comme un progrès incessant; à ce point de vue, "progresser", c'est surmonter le romantisme, cette école poétisante, "cette forme étrangère au fond presque entièrement étranger", et se rapprocher de plus en plus du "réalisme", des thèmes de la vie actuelle, bien entendu humains et libéraux. Sur cette voie réaliste, l'œuvre de Puškin se dresse comme un obstacle. Le plus grand des poètes russes subit une éclipse temporaire, mais ensuite son œuvre s'affirme en dépit de ses "défauts" idéologiques, on le considère comme la source vitale de l'élan poétique, comme l'inspirateur du XIX^e siècle, ayant rompu avec le "pseudo-classicisme" du XVIII^e. Mais ce puissant animateur reste au bas de l'échelle sur laquelle se produit l'ascension de la littérature des vertus civiques. On oppose à son esprit conservateur, [236] à sa réconciliation opportuniste avec le régime monarchique, le moral élevé et l'exaspération civique d'un Nekrasov. Le passage à la prose, effectué dans les années 1830, l'inauguration des thèmes "réels", politiques et sociaux, produite par l'école "naturelle" sont considérées comme un progrès. Bélińskij élabore pour cette école une base idéologique; au nom de l'idéal humanitaire, il condamne le plus pur des poètes pour s'être retiré dans le monde "de l'inspiration, des prières et des douces mélodies". Et pourtant Bélińskij aime Puškin de cet amour d'apôtre pour son Dieu, pour lequel tant de fautes sont pardonnées, de cet amour dont le jeune Sainte-Beuve aimait le jeune Hugo. Ce parallèle seul fait concevoir toute la différence entre les buts purement artistiques du cénacle hugolien et les visées idéologiques des littérateurs russes. L'humour de Gogol' est considéré exclusivement comme satire sociale. La littérature s'élance toujours plus haut, du partiel au général, du russe à l'humain, vers Dostoievskij, "le prophète de la révolution", vers Tolstoï, le prédicateur moraliste. L'épanouissement de la poésie russe dans l'œuvre de Fet, Tjutčev etc. reste à l'ombre.

Tel était le schéma général de l'histoire de la littérature russe, telle que la dépeignaient les travaux les plus importants et les plus populaires, et telle que l'assimilait la jeunesse scolaire; telle en était la "loi inédite", silencieusement acceptée par le consentement de tous. C'est à ce schéma que nous opposerons dans la présente étude la nouvelle construction de l'histoire de la littérature russe. C'est le résultat de plus de dix années de travail de la jeune école des critiques littéraires dits "formalistes", qui appliquent à la littérature russe des méthodes nouvelles.

² Ivi, 474.

luzione letteraria è considerata come "successivamente progressiva, nel senso che le forme straniere e i motivi presi in prestito finiscono con lo scomparire, e la letteratura si riallaccia sempre più strettamente alla vita, tanto che in ogni nuova fase diventa più seria e profonda"².

Perciò il modello storico della letteratura russa è dipinto come un continuo progresso; da questo punto di vista "progredire" significa superare il romanticismo, questa scuola poetizzante, "questa forma straniera dal fondo quasi interamente straniero" e ravvicinarsi sempre di più al "realismo", ai temi della vita attuale, ovviamente umani e liberali. Su questa strada realistica, l'opera di Puškin si erge come un ostacolo. Il più grande fra i poeti russi subisce una temporanea eclissi, ma in seguito la sua opera si afferma nonostante i suoi "difetti" ideologici, viene considerata come fonte vitale dell'*élan poétique*, come ispiratrice del XIX secolo, che ha rotto con lo "pseudo-classicismo" del XVII secolo. Questo potente animatore [Puškin] però rimane in fondo alla scala sulla quale si verifica l'ascesa della letteratura delle virtù civili. Si contrappongono al suo spirito conservatore, [236] alla sua riconciliazione opportunistica con il regime monarchico, il morale elevato e l'exasperazione civile di Nekrasov. Il passaggio alla prosa, compiuto negli anni Trenta dell'Ottocento, l'uso dei temi "reali", politici e sociali, da parte della scuola "naturale" sono considerati un progresso. Belinskij elabora per questa scuola una base ideologica; in nome dell'ideale umanitario, condanna il più puro fra i poeti per essersi ritirato nel mondo "dell'ispirazione, delle preghiere e delle dolci melodie". Eppure Belinskij ama Puškin con quest'amore di un apostolo per il suo Dio, per il quale tante colpe sono perdonate, con quest'amore provato dal giovane Sainte-Beuve verso il giovane Hugo. Questo solo parallelismo consente di concepire tutta la differenza tra gli scopi prettamente artistici del cenacolo hugoliano e le mire ideologiche degli scrittori russi. L'umorismo di Gogol viene considerato unicamente come satira sociale. La letteratura si slancia sempre più in alto, dal parziale al generale, dal russo all'umano, verso Dostoevskij, "il profeta della rivoluzione", verso Tolstoj, il predicatore moralista. Lo sviluppo della poesia russa nell'opera di Fet, Tjutčev ecc. rimane nell'ombra.

Questo era il modello generale della letteratura russa, come veniva dipinta dalle ricerche più importanti e popolari, e come veniva assimilata dai giovani a scuola; questa era la "legge nuova" accettata in silenzio con il consenso di tutti. In questo studio contrapporremo a questo modello la nuova costruzione della storia della letteratura russa. È il risultato di più di dieci anni di studi da parte della giovane scuola dei critici letterari chiamati "formalisti", che applicano metodi nuovi allo studio della letteratura russa.

² Ivi, 474.

II

Le premier quart de notre siècle a vu surgir en Russie de nouvelles théories littéraires, à la suite d'impulsions reçues dans des milieux divers: du haut des chaires philologiques aussi bien que dans les cénacles des poètes symbolistes.

Alexandre Veselovskij pose les fondements scientifiques de la poétique historique. Les trois premiers chapitres [237] d'un de ses ouvrages inachevés sont consacrés à la description du syncrétisme de la poésie populaire cultuelle et à la différenciation de l'unité chorique primitive. Il pose la question de la naissance et de l'évolution des différents genres littéraires. Sa *Poétique des sujets* (*Poetika sjužetov*), sa *Contribution à l'histoire de l'épithète* (*Iz istorii epiteta*), son *Parallélisme psychologique dans les chants populaires* (*Psikhologičeskij parallelizm v narodnoj pësnë*) etc. inaugurent une façon toute nouvelle et strictement scientifique d'approcher les œuvres littéraires du côté de leurs particularités formelles. C'est lui que l'hymne plaisant des jeunes agrégés "formalistes" de Pétersbourg, aux abords de 1917, proclamera leur "grand-père". Le successeur méthodologique de Veselovskij fut le professeur Peretz³; ses cours et ses travaux pratiques traitant de l'histoire de la littérature russe furent une école sévère tendant à séparer rigoureusement les méthodes philologiques des théories arbitraires esthétiques, psychologiques, politiques, publicistes, impressionnistes, etc.

Potebnja⁴ fit naître l'idée féconde du rapprochement entre la poétique et la linguistique, idée dont les formalistes, tout en contestant les autres points de sa doctrine, profitèrent largement pour en extraire toutes les possibilités latentes.

D'autre part, la fin du siècle inaugura en Russie l'avènement du symbolisme et le triomphe de la poésie pure. Réagissant contre la poésie civique surchargée d'idées, les poètes Valérij Brjusov, Konstantin Balmont, Andrej Bely, Alexandre Blok, Vjačeslav Ivanov, proclamèrent le mot d'ordre de "l'art pour l'art" et se tournèrent vers la matière même du vers – les mots, les sons, les rimes et les rythmes. A partir de ce moment, les poètes russes allaient répétant avec le poète français: "Et tout le reste est littérature"... ce qui, au fond, signifiait que tout le reste n'était rien moins que de la littérature.

[238] La philologie classique vint aider leurs recherches théoriques. Partant de la poésie vers la philologie, ils rencontrèrent en route les philologues-poètes. C'étaient les professeurs de philologie classique Innokentij Annenskij, traducteur d'Euripide, auteur d'une remarquable tragédie symbolique et classique *Thamira*

³ *Extraits de cours sur la méthodologie de l'histoire russe (13 lekcij po metodologii istorii russkoj literatury)*, Kiev 1914. — *Exposé succinct de la méthodologie de l'histoire de la littérature russe (Kratkij očerk metodologii istorii russkoj literatury)*, Pétersbourg, Ed. "Academia", 1922.

⁴ Surtout *Extraits des notes sur la théorie de la littérature (Iz zapisok po teorii slovesnosti)*, Charkov 1905.

II

Nei primi venticinque anni del XX secolo sono sorte in Russia nuove teorie letterarie, in seguito ad impulsi provenienti da ambienti diversi: dall'alto delle cattedre filologiche ma anche dai cenacoli dei poeti simbolisti.

Aleksandr Veselovskij stabilisce le fondamenta scientifiche della poetica storica. I primi tre capitoli [237] di una delle sue opere incompiute sono dedicati alla descrizione del sincretismo della poesia popolare culturale e alla differenziazione dell'unità corica primitiva. Pone la questione della nascita e dell'evoluzione dei diversi generi letterari. La sua *Poetica dei temi (Poëtika sjužetov)*, il suo *Contributo alla storia dell'epiteto (Iz istorii èpiteta)*, il suo *Parallelismo psicologico nei canti popolari (Psichologičeskij parallelizm v narodnoj pesne)* ecc. inaugurano un modo del tutto nuovo e prettamente scientifico per avvicinarsi alle opere letterarie per quanto riguarda le loro specificità formali. È stato lui ad essere proclamato "nonno" dall'inno divertente dei giovani del gruppo dei "formalisti" di Pietroburgo, verso il 1917. Il successore metodologico di Veselovskij fu il professore Peret³; le sue lezioni e i suoi laboratori che trattavano della storia della letteratura russa furono una scuola rigida che tendeva a dividere drasticamente i metodi filologici dalle teorie arbitrarie estetiche, psicologiche, politiche, pubblicistiche, impressionistiche, ecc.

Potebnja⁴ fece nascere l'idea feconda del riavvicinamento tra poetica e linguistica, idea di cui i formalisti, pur mettendo in discussione gli altri punti della sua dottrina, approfittarono ampiamente per estrarne tutte le possibilità latenti.

D'altra parte, la fine del secolo diede vita in Russia all'avvento del simbolismo e al trionfo della poesia pura. Reagendo contro la poesia civile sovraccarica di idee, i poeti Valerij Brjusov, Konstantin Balmont, Andrej Belyj, Aleksandr Blok, Vjačeslav Ivanov proclamarono la parola d'ordine dell'"arte per l'arte" e si orientarono verso la materia stessa del verso – le parole, i suoni, la rima e i ritmi. Da quel momento in poi, i poeti russi stavano ripetendo con il poeta francese: "E tutto il resto è letteratura"..., il che, in fondo, significava che tutto il resto non era altro che letteratura.

[238] La filologia classica venne in aiuto alle loro ricerche teoriche. Partendo dalla poesia e andando verso la filologia, incontrarono per strada i filologi-poeti. Erano i professori di filologia classica Innokentij Annenskij, traduttore di Euripide, autore di una bellissima tragedia simbolica e classica *Tamira il Citaredo* accanto ai tentativi di Hoffmansthal e di Leconte de Lisle,

³Estratti delle lezioni sulla metodologia della storia russa (*13 lekcij po metodologii istorii ruskoj literatury*), Kiev 1914. *Breve saggio sulla metodologia della storia della letteratura russa (Kratkij očerk metodologii istorii ruskoj literatury)*, San Pietroburgo, Ed. "Academia", 1922.

⁴Soprattutto *Estratti degli appunti sulla teoria della letteratura (Iz zapisok po teorii slovesnosti)*, Charkov, 1905.

le *Citharède* qui se place à côté des tentatives de Hoffmannsthal et de Leconte de Lisle; et Thadéuś Zieliński, traducteur et commentateur des chefs-d'œuvre antiques qui exerça (et continue d'exercer) une influence féconde sur plus d'une génération d'universitaires. On vit paraître dans le milieu poétique une série d'importantes études sur le vers russe; on posa et l'on examina de nouveau les questions relatives au rythme, à la structure phonique, à la métrique⁵; on proclama la magie du mot pur et indépendant⁶.

Quels que fussent ses efforts pour proclamer la prédominance au côté musical du vers et affranchir le mot de son "sens", l'élite intellectuelle à laquelle appartenaient les poètes symbolistes ne renonça jamais à la signification de la parole et à ses associations abstraites et logiques. Les futuristes, eux, s'y décidèrent. Ils proclamèrent dans leur manifeste le droit du poète "à enrichir le vocabulaire par des mots arbitraires et dérivés, à détester ardemment la langue qui existait avant eux"⁷. Un des plus importants d'entre eux, Vélémir Khlebnikov lança la devise du mot "se suffisant à lui-même" (*samobytnoe slovo*)⁸. Cette devise, saisie au vol par un groupe de jeunes théoriciens, reçut, grâce à leur interprétation, une signification nouvelle et féconde.

III

En 1916 se forme à Pétersbourg un cercle de jeunes [239] théoriciens de la littérature sous le titre de *Société d'étude du langage poétique* (abrégé: Opojaz). La même année ils font paraître un mince *Recueil de la théorie du langage poétique* (*Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka*) contenant une série de brèves études. Rien de plus significatif que les titres de ces articles: *Le langage extra-intelligent et la poésie* (*Zaumnyj jazyk i poezija*). – *Des sons du langage poétique* (*O zvukax stikhotvornogo jazyka*). – *A propos des gestes phoniques de la langue japonaise* (*Po povodu zvukovykh žestov japonskogo jazyka*) etc. En outre, ils y insèrent, sur le son et sa portée en tant que moyen d'expression, des passages traduits de Grammont et de Nyrop. En 1917 suit un deuxième fascicule consacré aux mêmes questions; en 1919 un troisième recueil groupe d'une façon plus systématique ce qu'il y a de marquant dans les deux premiers, en y ajoutant de nouveaux développements, entre autres, la première application des nouveaux principes à une œuvre précise. Mais ces principes, quels sont-ils?

C'est, avant tout, la révision de la poétique toute entière à commencer par les axiomes élémentaires. Le premier recueil débute, en guise de manifeste, par

⁵ Surtout: A. Bély, *Le symbolisme*, Moscou 1910. – Valerij Brjusov, *La science du vers* (*Nauka o stikhě*), Moscou 1919, et quantité d'études, dont particulièrement importantes ses études consacrées à Puškin. – Travaux de Bobrov, Čudovskij, etc.

⁶ K. Balmont, *Le sortilège de la poésie* (*Poezija kak volšebstvo*).

⁷ *Une gifle au goût du public* (*Poščečina obščestvennomu vkusu*), 1912.

⁸ R. Jakobson, *La nouvelle poésie russe* (*Novejšaja russkaja poezija*), Prague 1921.

e Tadeusz Zielinski, traduttore e commentatore dei capolavori antichi che esercitò (e continua ad esercitare) un'influenza feconda su più di una generazione di accademici. Nell'ambito poetico furono pubblicati una serie di studi importanti sul verso russo; furono poste ed esaminate di nuovo le questioni relative al ritmo, alla struttura fonica, alla metrica⁵; fu proclamata la magia della parola pura e indipendente⁶.

Qualunque fossero i suoi sforzi per proclamare la prevalenza del lato musicale del verso e affrancare la parola dal "senso", l'élite intellettuale – di cui facevano parte i poeti simbolisti – non rinunciò mai al significato della parola e alle sue associazioni astratte e logiche, i futuristi invece decisero di farlo. Nel loro manifesto proclamarono il diritto del poeta di arricchire il vocabolario con parole arbitrarie e derivate, di detestare fervidamente la lingua che esisteva prima di loro⁷. Uno fra i più importanti, Velimir Chlebnikov lanciò il motto della parola "che basta a se stessa" (*samobytnoe slovo*)⁸. Questo motto, colto al volo da un gruppo di giovani teorici, ha dato luogo, grazie alla loro interpretazione, a un significato nuovo e fecondo.

III

Nel 1916 si formò a Pietroburgo un circolo di giovani [239] teorici della letteratura con il nome di *Società di studio del linguaggio poetico* (abbreviato in: Opojaz). Lo stesso anno, pubblicarono un piccolo *Raccolta sulla teoria del linguaggio poetico* (*Sbornik po teorii poëtičeskogo jazyka*) che racchiudeva una serie di brevi studi. I titoli di questi articoli sono del tutto significativi: *Il linguaggio transmentale e la poesia* (*Zaumnyj jazyk i poëzija*). – *Sui suoni del linguaggio poetico* (*O zvukach stichotvornogo jazyka*). – *A proposito dei gesti fonici della lingua giapponese* (*Po povodu zvukovyh žestov japonskogo jazyka*) ecc. Inoltre vi inserirono, sul suono e la sua portata in quanto mezzo espressivo, brani tradotti da Grammont e da Nyrop. Nel 1917 seguì un secondo fascicolo dedicato alle stesse questioni; nel 1919 una terza raccolta raggruppò in modo più sistematico quello che c'era di rilevante nelle prime due, aggiungendovi nuovi sviluppi, tra l'altro la prima applicazione dei nuovi principi ad un'opera specifica. Ma quali sono questi principi?

È prima di tutto la revisione dell'intera poetica a cominciare dagli assiomi elementari. La prima raccolta inizia, in quanto manifesto, con l'articolo di Viktor Šklovskij: *Sul linguaggio transmentale* (*O zaumnom jazyke*) che pone direttamente il problema della

⁵ Soprattutto: A. Belyj, *Il simbolismo*, Mosca, 1910. Valerij Brjusov, *Scienza del verso* (*Nauka o stiche*), Mosca 1919, e tantissimi studi fra cui in particolare i suoi importanti studi dedicati a Puškin. Lavori di Bobrov, Čudovskij, ecc.

⁶ K. Bal'mont, *Il sortilegio della poesia* (*Poëzija kak volšebstvo*).

⁷ Schiaffo al gusto del pubblico (*Poščëina obščestvennomu vkusu*), 1912.

⁸ R. Jakobson, *La nuova poesia russa* (*Novejšaja russkaja poëzija*), Praga 1921.

l'article de Victor Šklovskij: *Du langage extra-intelligent (O zaumnom jazykě)* qui pose de front le problème de la forme et du fond ou contenu (*soderžanie*). La notion du langage extra-intelligent (terme créé par le futuriste Kručenykh dans sa *Déclaration du mot comme tel*⁹ donne au nouvel investigateur le point de départ grâce auquel il peut se libérer du fardeau pesant du "contenu", consciemment rejeté par le poète. Mais le poète, en renonçant à agir sur l'intellect du lecteur (ou plutôt, de l'auditeur) affirme d'autant plus sa puissance d'agir sur ses émotions. Étant donné l'absence complète de sens, c'est la partie phonique qui prend toute la place; les sons restent les seuls porteurs d'émotions; de cette façon, la poésie "extra-intelligente" se trouve être la poésie quintessenciée ou *poésie pure*. "Un temps viendra où les poètes, dans leurs vers, ne s'intéresseront qu'aux sons". Šklovskij cite à l'appui de sa thèse ce mot du poète [240] polonais Slowacki¹⁰. Šklovskij souligne le côté émotif des mots absurdes et le rôle joué par les phénomènes d'articulation. En général, la plus grande partie des recueils est consacrée précisément à l'analyse de l'organisation phonique du langage poétique (*zvukoreč*). La poésie entière paraît une "création de combinaisons nouvelles de sons"¹¹.

Dans le langage poétique, ces combinaisons ont une valeur en elles-mêmes – c'est en cela qu'il diffère du langage ordinaire. Les sons créent des émotions, qui entraînent à leur suite "une certaine dépendance entre le "contenu" et les sons de la poésie"¹² renversant ainsi les rapports ordinaires entre le son et le sens du mot.

L'article d'Ossip Brik *Des répétitions phoniques (O zvukovykh povtorakh)* étudie l'organisation phonique du vers. Les assonances, disposées dans différentes parties des lignes, s'harmonisent en configurations diverses, qui relient intérieurement le vers et en forment la véritable charpente.

De cette façon, c'est leur liaison avec les futuristes qui a été le point d'où sont partis les auteurs du recueil. La poésie futuriste présentait les matériaux les plus commodes pour ceux qui approchaient des œuvres littéraires comme des produits de l'art pur, en dehors de toutes les superstructures psychologiques et autres, déterminées par le "sens". La proclamation du mot "se suffisant à lui-même" offrait une devise opportune aux théoriciens désireux de s'unir, elle leur permettait d'opposer une formule nette à la théorie du mot-symbole et du mot-image de Potebnja. Renonçant à résoudre les problèmes vagues et compliqués mi-philosophiques, mi-psychologiques, et à interpréter le sens de la poésie, les auteurs des recueils bornent consciemment leur attention à ce qu'ils appellent la "palpabilité matérielle des mots". "Ce n'est pas dans l'image que gît la différence

⁹ *Deklaracija slova kak takovogo*, 1913.

¹⁰ *La Poétique (Poetika)*, Pétrograd 1919, 26; cf. L. Jakubinskij, *Des sons du langage poétique (O zvukakh stikhotvornogo jazyka)*.

¹¹ L. Jakubinskij, *De la combinaison poétique des glossèmes (O poetičeskom glossemosočetanii)*. *La Poétique*, 12.

¹² L. Jakubinskij, *Des sons du langage poétique (O zvukakh stikhotvornogo jazyka)*, ivi, 49.

forma e del fondo o contenuto (*soderžanie*). La nozione del linguaggio transmentale (termine coniato dal futurista Kručënych nella sua *Dichiarazione della parola in quanto tale*⁹) dà il punto di partenza attraverso il quale può liberarsi del fardello pesante del "contenuto", respinto consapevolmente dal poeta. Ma quest'ultimo, nel rinunciare ad agire sull'intelletto del lettore (o piuttosto dell'uditore), afferma la possibilità di agire sulle sue emozioni. Vista la totale mancanza di significato, è la parte fonica a occupare l'intero spazio; i suoni restano gli unici a recare emozione; in questo modo, la poesia "transmentale" si trova ad essere la poesia quintessenziata o *poesia pura*. "Giungerà il periodo in cui i poeti, nei versi, si interesseranno soltanto di suoni". Per avvalorare la sua tesi, Šklovskij cita questa parola del poeta [240] polacco Slowacki¹⁰, il quale sottolinea il lato emotivo delle parole assurde e il ruolo svolto dai fenomeni articolatori. In genere, la maggior parte delle raccolte è dedicata all'analisi dell'organizzazione fonica del linguaggio poetico (*zvukoreč*). L'intera poesia sembra una "creazione di combinazioni nuove di suoni"¹¹.

Nel linguaggio poetico, queste combinazioni assumono un valore in sé – proprio in questo è diverso dal linguaggio comune. I suoni creano emozioni che danno luogo successivamente a "una certa dipendenza tra il 'contenuto' e i 'suoni della poesia'"¹² rovesciando così i rapporti abituali tra suono e senso della parola.

L'articolo di Osip Brik, *Sulle ripetizioni foniche (O zvukovykh povtorach)* studia l'organizzazione fonica del verso. Le assonanze, disposte in diverse parti dei rigi, si armonizzano in configurazioni differenti, che collegano all'interno il verso e ne costituiscono la vera ossatura.

In questo modo, è stato il legame con i futuristi ad essere il punto da dove sono partiti gli autori della raccolta. La poesia futurista presentava i materiali più comodi perché si avvicinava alle opere letterarie come prodotti dell'arte pura, al di fuori di tutte le sovrastrutture psicologiche e altre, determinate dal "senso". La proclamazione della parola "che basta a se stessa" offriva un motto adeguato ai teorici che volevano unirsi in gruppo, consentiva loro di contrapporre una formula netta alla teoria della parola-simbolo e della parola-immagine di Potebnja. Rinunciando a risolvere i problemi vaghi e complicati per metà filosofici e per metà psicologici, e ad interpretare il senso della poesia, gli autori delle raccolte limitano consapevolmente la propria attenzione alla cosiddetta "palpabilità materiale delle parole". "Non è nell'immagine che risiede la differenza tra linguaggio poetico e prosa. Il linguaggio poetico è diverso rispetto alla prosa nella palpabilità della sua costruzione. È il lato

⁹ *Deklaracija slova kak takovogo*, 1913.

¹⁰ *Poetica (Poetika)*, Pétrograd 1919, 26; cf. L. Jakubinskij, *Sui suoni del linguaggio poetico (O zvukach stichotvornogo jazyka)*.

¹¹ L. Jakubinskij, *Sulla combinazione poetica dei glossemi (O poëticheskom glossemosčetanij)*. *Poetica*, 12.

¹² L. Jakubinskij, *Des sons du langage poétique (O zvukach stichotvornogo jazyka)*, ivi, 49.

entre le langage poétique et la prose. Le langage poétique diffère de la prose en la palpabilité de sa construction. C'est le côté [241] acoustique, ou prononçable, ou sémaciologique du mot qui peut être palpable¹³.

De même que sous le rapport phonique, l'œuvre est organisée sous le rapport thématique. Comme là il s'agissait de la "composition des sons", ici il s'agit de la "composition des thèmes" (*Sjužetosloženie*). Là encore, la théorie de Potebnja sur l'image poétique sert de repoussoir. Mais ce n'est pas l'image qui est le trait distinctif de la poésie. Dans l'histoire de la littérature, les images ne sont que peu variables et peu mobiles. "Tout le travail des écoles poétiques se réduit à accumuler et à produire de nouveaux procédés pour combiner les mots, et en particulier pour disposer des images plutôt que pour en créer"¹⁴. Le but de ces nouveaux procédés est d'obliger à concevoir les choses artistiquement. C'est l'habitude des choses qui les tue, c'est l'automatisme qui leur est fatal. "C'est pour rendre la sensation de la vie, pour faire sentir les choses, pour faire de la pierre – une pierre, qu'existe ce qu'on appelle l'art. Le but de l'art est de donner la sensation d'une chose comme vision et non comme connaissance; le procédé d'art est celui qui rend les objets étranges, celui qui complique la forme, qui augmente la durée et la difficulté de la perception, parce qu'en art le phénomène de perception vaut par lui-même et doit être prolongé; l'art est le moyen de vivre la formation de la chose; la chose faite, en art, n'a pas d'importance"¹⁵.

De cette façon, l'œuvre apparaît régie par le *procédé* (*priem*), acte conscient d'organisation créatrice ayant pour but un effet artistique bien défini. Les plus importants des procédés généraux sont: le procédé servant à rendre l'objet *étrange* et *neuf* (*priem ostranenja*); le procédé de la forme difficile (*priem zatrudnennoj formy*), rendue plus compliquée et par conséquent plus sensible¹⁶. Donc, [242] dans la mesure où l'acte créateur fondamental est un acte de composition (*složenie*) il faut éclaircir et définir les unités faisant partie de cette composition. Il s'ensuit une révision de toutes les conceptions liminaires; le *motif* (*motiv*), unité narrative la plus simple; le *sujet* (*sjužet*), produit de la combinaison des thèmes, conception d'ordre dynamique, opposée à l'*affabulation*; tandis que cette dernière résume le déroulement logique et chronologique de l'action, le "sujet", lui, représente l'enchaînement successif des situations, à mesure que les introduit l'auteur. Šklovskij cherche à formuler certaines lois de la composition

¹³ V. Šklovskij, "Potebnja", *La Poétique*, 4.

¹⁴ V. Šklovskij, "L'art considéré comme procédé (*Iskusstvo kak priem*)", *La Poétique*, 102.

¹⁵ *Ivi*, 105.

¹⁶ Šklovskij cite à l'appui de sa thèse des exemples de Tolstoï, qui aime dépeindre les objets en dehors de l'aperception, les rendant ainsi nouveaux et incompréhensibles. Par exemple la description du spectacle dans *Guerre et paix*. Il remarque très finement que c'est précisément ce moyen, appliqué dans la suite par Tolstoï à la description des dogmes et des rites, cette façon de les rendre étranges en remplaçant leur signification religieuse par leur portée réelle, qui produit une impression de sacrilège monstrueux (*ivi*, p. 109).

[241] acustico, o pronunciabile, o semasiologico della parola a poter essere palpabile"¹³.

L'opera è organizzata sia da un punto di vista fonico sia tematico. Nella stessa misura in cui si trattava della "composizione dei suoni", si tratta qui della "composizione dei temi" (*Sjužetosloženie*). Anche in questo caso, la teoria di Potebnja sull'immagine poetica sarebbe da respingere. Ma non è l'immagine ad essere il tratto distintivo della poesia. Nella storia della letteratura, le immagini sono poco variabili e poco mobili. "L'intero lavoro delle scuole poetiche si limita ad accumulare e produrre nuovi metodi per combinare le parole, e in particolare per disporre delle immagini invece che per crearne nuove"¹⁴. Lo scopo dei nuovi procedimenti è di costringere a concepire le cose in termini artistici. È l'abitudine a cancellare le cose, è l'automatismo che diventa per loro fatale. La cosiddetta arte esiste per tradurre la sensazione della vita, per fare percepire le cose, per fare della pietra una pietra che esiste. Lo scopo dell'arte è quella di dare la sensazione di una cosa come visione e non come conoscenza; il procedimento artistico è quello che rende gli oggetti "straniati", quello che complica la forma, aumenta la durata e la difficoltà della percezione, perché nell'arte il fenomeno della percezione vale per se stesso e deve essere prolungato; l'arte è il mezzo per vivere la formazione della cosa; nell'arte la cosa fatta non ha importanza"¹⁵.

In questo modo, l'opera sembra retta dal *procedimento*, da un atto (*priëm*), atto consapevole di organizzazione creativa che ha come scopo un effetto artistico ben definito. I più importanti procedimenti artistici sono: il procedimento che serve a rendere l'oggetto "straniato" e nuovo (*priëm ostranjenja*); il procedimento della forma artificiale (*priëm zatrudnennoj formy*), resa più complessa e conseguentemente più sensibile¹⁶. Quindi, [242] nella misura in cui l'atto creativo fondamentale è un atto di composizione (*složenie*), occorre chiarire e definire le unità che fanno parte di questa composizione. Ne consegue una revisione di tutte le elaborazioni liminari; il *motivo* (*motiv*), l'unità narrativa più semplice; l'*intreccio* (*sjužet*), prodotto della combinazione dei temi, elaborazione di natura dinamica, contrapposta *alla fabula*; mentre quest'ultima sintetizza lo svolgimento logico e cronologico dell'azione, l'"intreccio" invece rappresenta il concatenarsi delle situazioni, man mano che vengono introdotte dall'autore. Šklovskij cerca di formulare alcune leggi della composizione della "trama" (*sjužetosloženie*) studiando

¹³ V. Šklovskij, *Potebnja, Poetica*, 4.

¹⁴ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento (Iskusstvo kak priem)*, *Poetica*, 102.

¹⁵ Ivi, 105.

¹⁶ Šklovskij per avvalorare la sua tesi cita esempi attinti da Tolstoj, al quale piace dipingere gli oggetti al di fuori della percezione, rendendoli così nuovi e incomprensibili. Ad esempio la descrizione dello spettacolo in *Guerra e pace*. Con tanta finezza nota che è appunto questo mezzo, applicato successivamente da Tolstoj alla descrizione dei dogmi e dei riti, questo modo di renderli strani sostituendo il loro significato religioso con la loro reale portata a produrre un'impressione di sacrilego mostruoso (ivi, 109).

des "sujets" (*sjužetosloženie*) en étudiant les combinaisons des motifs; il prend ses matériaux n'importe où, à commencer par des chansons populaires, et à finir par Tolstoï, sans se préoccuper de l'individualité des genres. Il s'agit de formuler les lois générales dont dépend la création artistique. Ces lois sont les mêmes en littérature qu'en art: organisation consciente des matériaux (dans le cas de la littérature, ces matériaux sont les mots) en vue de rendre l'objet nouveau, étrange et par là artistiquement *efficace*; on obtient ce résultat tout d'abord en attribuant le plus d'importance à l'expression (*s ustanovkoj na vyraženie*).

Le recueil *La poétique* se termine sur une étude de Boris Ejchenbaum, une des premières qui applique les nouveaux principes à une œuvre d'art définie. Son titre même est un programme: *Comment est faite la nouvelle de Gogol "Le pardessus" (Šinel)?* Ejchenbaum souligne le procédé de narration¹⁷ caractéristique de l'humour de Gogol et démontre que le comique en est déterminé non pas par les situations, mais par la *manière* de l'auteur. L'essentiel, chez Gogol, c'est le langage, le mot-pantomime. Le calembour faisant place au pathétique, la mimique du rire cédant à la mimique de la douleur, créent un style grotesque tout particulier. De cette façon, non seulement [243] Eikhenbaum consacre toute son attention au côté purement formel de l'œuvre, non seulement il paraît ignorer la signification idéologique et humanitaire de cette histoire d'un pauvre employé, dont on a tant parlé et tant écrit, mais encore, *horribile dictu*, il réduit cette idéologie au rôle de simple fonction du procédé stylistique.

Il ne s'agit donc plus simplement du perfectionnement des méthodes de l'analyse esthétique, mais de la réévaluation de toutes les valeurs morales; et qui sait, peut-être de la reconstruction de tout le schéma de la littérature russe.

De ces recueils de langage poétique se dégageait par conséquent tout un système – on serait tenté de dire toute une philosophie, n'eût été l'horreur profonde des novateurs pour toute espèce de spéculation abstraite. C'est alors qu'intervint le grand public, lecteurs aussi bien que professionnels, hommes de lettres et pédagogues. Dès 1916, au congrès des professeurs de langue et de littérature russes, on sentit passer le souffle des idées nouvelles. Il y eut un conflit violent entre les partisans de la méthode d'enseignement historique et culturelle, et ceux qui adoptaient un point de vue esthétique sur la littérature. Avec le temps, le conflit ne fit que s'aggraver: plus les novateurs formulaient nettement leurs théories, plus leurs adversaires mettaient d'acharnement à lutter contre elles. Le reproche courant adressé aux méthodologues était de s'adonner à la "vivisection" sur le corps vivant de la littérature et de composer avec les fleurs fraîches de la poésie un "herbier" sec et pédant. C'est au cours de cette bataille que fut forgé le surnom de "formalistes" par lequel on cherchait à stigmatiser l'attention fervente consacrée à la *forme* de l'œuvre. Ce mot acquit droit de cité, bien que les formalistes eux-mêmes

¹⁷ *Der Vortrag*, la manière même du débit, soit que l'auteur fasse discourir tel personnage au parler caractéristique, soit que lui-même choisisse un procédé de narration étrange et original.

la combinazione dei motivi; attinge i materiali ovunque, a cominciare da alcune canzoni popolari, e alla fine da Tolstoj, senza preoccuparsi dell'individualità dei generi. Si tratta di formulare le leggi generali dalle quali dipende la creazione artistica. Queste leggi sono le stesse nella letteratura e nell'arte: organizzazione consapevole dei materiali (nel caso della letteratura, questi materiali sono le parole) con lo scopo di far diventare l'oggetto nuovo, "straniato" e quindi artisticamente *efficace*; questo risultato viene raggiunto prima di tutto attribuendo l'importanza maggiore all'espressione (*s ustanovkoj na vyraženie*).

La raccolta *Poetica* termina con uno studio di Boris Èjchenbaum, uno dei primi ad applicare i nuovi principi ad un'opera d'arte specifica. Il titolo stesso è sintomatico: *Com'è fatto "Il cappotto" di Gogol?* Èjchenbaum sottolinea l'artificio narrativo¹⁷ caratteristico dell'umorismo di Gogol' e dimostra che il comico non è determinato dalle situazioni bensì dallo *stile* dell'autore. In Gogol', l'essenziale è il linguaggio, la parola-pantomima. Il gioco di parole che lascia lo spazio al patetico, la mimica del riso che cede il posto alla mimica del dolore, creano uno stile grottesco molto particolare. In questo modo non solo [243] Èjchenbaum presta tutta la sua attenzione al lato prettamente formale dell'opera, non solo sembra ignorare il significato ideologico e umanitario della storia di questo povero impiegato, di cui si è parlato così tanto e sul quale si è scritto molto, ma, *horribile dictu*, riduce anche quest'ideologia al ruolo di semplice funzione del procedimento stilistico.

Quindi non si tratta più semplicemente del perfezionamento dei metodi dell'analisi estetica, bensì della rivalutazione di tutti i valori morali, e chi lo sa, forse della ricostruzione dell'intero modello della letteratura russa.

Da queste raccolte del linguaggio poetico risultava di conseguenza un intero sistema – saremmo tentati di dire un'intera filosofia, non fosse stato il profondo orrore dei novatori per qualsiasi tipo di speculazione astratta. Allora intervenne il grande pubblico, lettori ma anche esperti, letterati e pedagoghi. Fin dal 1916, durante il Congresso dei professori di lingua e letteratura russa, si sentì aleggiare il soffio delle idee nuove. Ci fu un conflitto violento tra i difensori del metodo di insegnamento storico e culturale e chi adottava un punto di vista estetico sulla letteratura. Con il tempo, il conflitto si è aggravato: più i novatori formulavano nettamente le proprie teorie e più gli avversari si accanivano nella lotta contro di esse. L'abituale rimprovero rivolto ai metodologi era quello di dedicarsi alla "vivisezione" sul corpo vivente della letteratura e di comporre con i fiori freschi della poesia un "erbaio" secco e pedante. Durante questa battaglia fu coniato il nome "formalisti" con il quale si cercava di stigmatizzare l'attenzione fervida dedicata alla *forma* dell'opera. Questa parola fu adottata, anche se gli stessi formalisti la usano solo tra virgolette. Forse sbagliando, perché è facile e comoda. Ovvia-

¹⁷ *Der Vortrag*, il modo in cui si verifica l'eloquio, che l'autore faccia discorrere un personaggio dal modo di parlare specifico o che quest'ultimo scelga un metodo narrativo strano ed originale.

ne l'emploient qu'entre guillemets. A tort peut-être, car il est facile et commode. Evidemment, il n'exprime que d'une façon superficielle et unilatérale l'effort et les aspirations de la nouvelle école, mais tel est le sort de la plupart de ces noms de guerre: romantiques, impressionnistes, décadents, impassibles – autant de sobriquets persifleurs devenus tôt ou tard des titres de gloire. [244]

IV

Les premiers jalons étaient posés, les premières étapes parcourues. Pourtant, ce n'était encore là qu'une série d'efforts isolés. Le titre du troisième recueil, *Poétique* était une devise plutôt qu'une réalisation. Mais un fait capital survint, qui prêta son appui au groupe des novateurs et l'aida à affirmer sa vitalité. En 1920 fut adopté le projet d'adjoindre à l'Institut pour l'histoire des arts (ancien Institut du comte Zubov, inauguré en 1912) comprenant déjà trois sections – la section d'histoire des beaux-arts, la section d'histoire de la musique et la section d'histoire du théâtre – une quatrième section, celle d'histoire des belles-lettres, ou plutôt de l'art littéraire¹⁸. Philologues de la lignée de Veselovskij et Peretz, hommes de lettres et poètes, devaient y assumer, en contact étroit, des tâches scientifiques autant que pédagogiques. C'est là, chez ces hommes de science et de métier, que le "formalisme" trouve un appui solide. Le *Mémoire* relatif à l'inauguration de cette nouvelle section, rédigé par une commission de spécialistes, dénonce la faiblesse et l'éclectisme stérile des méthodes pratiquées jusqu'ici dans l'histoire de la littérature. On ne faisait qu'empiéter sur l'œuvre d'art par des considérations psychologiques, biographiques, culturelles ou religieuses, étrangères à son essence littéraire. Il s'ensuivait une confusion des méthodes; les limites de l'histoire littéraire, en tant que discipline scientifique, restaient incertaines et vagues. On y lit ceci: "De récents ouvrages méthodologiques ont démontré que, conformément au caractère particulier de l'œuvre littéraire en tant qu'objet esthétique, la méthode d'histoire littéraire doit être une méthode *historique et esthétique*; c'est-à-dire que l'histoire de la littérature doit évoluer selon les principes des autres catégories de l'histoire des arts. La particularité de la poésie en tant qu'art est déterminée pas sa matière; la matière de la poésie [245] est le mot. Par conséquent l'histoire de la poésie, comme *histoire de l'art des mots*, fait partie du système des autres sciences relatives à l'art..."

"L'achèvement du système des sciences, enseignées et étudiées à l'Institut pour l'histoire des arts, exige qu'on introduise dans le programme la catégorie des études littéraires; intéressantes par les matériaux employés et les méthodes appliquées, elles n'ont pas encore été jusqu'ici suffisamment approfondies du point de vue esthétique et formel..."

Partant des théories d'Alexandre Veselovskij, qui avait posé le problème de l'histoire littéraire considérée comme poétique historique, les fondateurs de la nouvelle section définissent nettement leurs buts:

¹⁸ *Razrjad istorii slovesnykh iskusstv.*

mente la parola esprime soltanto in modo superficiale e unilaterale lo sforzo e le aspirazioni della nuova scuola, ma questa è la sorte della maggior parte di quei nomi di battaglia: romantici, impressionisti, decadenti, impassibili – altrettanti soprannomi adatti per canzonare che, prima o poi, sono diventati famosi. [244]

IV

Le prime basi erano poste, le prime tappe erano state percorse. Eppure, questa era solo una serie di sforzi isolati. Il titolo della terza raccolta, *Poetica* era un motto piuttosto che una realizzazione. Ma sopraggiunse un fatto capitale, che appoggiò il gruppo dei novatori e lo aiutò ad affermare la propria vitalità. Nel 1920 fu adottato il progetto di aggiungere all'Istituto per la storia delle arti (ex-Istituto del conte Zubov, inaugurato nel 1912) che comprendeva già tre sezioni - storia delle belle arti, storia della musica e storia del teatro - anche una quarta sezione, quella della storia delle belle lettere, ovvero dell'arte letteraria¹⁸. Filologi sulla falsariga di Veselovskij e Peretc, letterati e poeti vi avrebbero adempiuto, in stretto contatto, compiti scientifici ma anche didattici. Presso quegli scienziati e esperti il "formalismo" trovò un solido appoggio. La *Relazione* relativa all'inaugurazione di questa nuova sezione, stilata da una Commissione di specialisti, denunciò la debolezza e l'eclettismo dei metodi praticati fino a quel momento nella storia della letteratura. Non si faceva altro che invadere l'opera d'arte con considerazioni psicologiche, biografiche, culturali o religiose, che non avevano niente a che fare con la sua essenza letteraria. Ne conseguiva una confusione dei metodi; i limiti della storia letteraria, in quanto disciplina scientifica, rimanevano incerti e vaghi: vi possiamo leggere: "Recenti opere metodologiche hanno dimostrato che in virtù del carattere particolare dell'opera letteraria in quanto oggetto estetico, il metodo della storia letteraria deve essere un metodo *storico e estetico*, cioè la storia della letteratura deve evolversi a seconda dei principi delle altre categorie della storia delle arti, la specificità della poesia in quanto arte è determinata dalla sua materia; la materia della poesia [245] è la parola. Conseguentemente la storia della poesia, come *storia dell'arte delle parole*, fa parte del sistema delle altre scienze relative all'arte...

"Il compimento del sistema delle scienze, insegnate e studiate presso l'Istituto per la storia delle arti esige che venga introdotta nel programma la categoria degli studi letterari; interessanti grazie ai materiali usati e ai metodi applicati, finora non sono stati ancora approfonditi a sufficienza dal punto di vista estetico e formale..."

A partire dalle teorie di Aleksandr Veselovskij, che aveva posto il problema della storia letteraria considerata come poetica storica, i fondatori della nuova sezione definiscono chiaramente i propri scopi:

¹⁸ *Razrjad istorii slovesnych iskusstv.*

“La nouvelle Faculté de l’Institut pour l’histoire des arts, par l’objet de ses études, par ses tâches et par ses méthodes, ne doit en aucun sens doubler la section philologique de la Faculté des sciences sociales¹⁹ de l’Université. La base du travail scientifique à l’Université était et doit être l’étude philologique du document littéraire, c’est-à-dire l’examen et la critique de son texte, la date, l’interprétation, l’histoire intérieure du document même. A ces tâches philologiques viennent s’ajouter des tâches historiques: la littérature est considérée comme un des faits de la vie historique dans le rang des autres disciplines historiques et culturelles, en rapport avec les autres faits de la culture spirituelle et matérielle (religieux, philosophiques, politiques, économiques, sociaux). L’Institut pour l’histoire des arts, conformément à son but spécial, doit considérer la littérature comme l’*art des mots*. Ici, l’étude a pour objet, comme aux autres Facultés de l’Institut, les procédés artistiques (dans notre cas, poétiques), leur évolution historique et l’histoire du style artistique (poétique) comme unité *achevée* ou comme système de procédés esthétiques²⁰.”

A côté des cours d’histoire de la poésie antique, euro-[246]péenne, orientale et russe, on créa une nouvelle catégorie de cours: *la théorie de la poésie*: “la nouvelle construction de faits littéraires devant se fonder sur l’étude de faits théoriques et exigeant une analyse systématique des conceptions esthétiques essentielles²¹”. Ces disciplines théoriques sont, d’une part, la théorie de la versification, la théorie du “sujet” (action), la stylistique, etc.; de l’autre, l’étude du langage considéré comme matière de l’art littéraire. Disposées selon des catégories esthétiques, ces études ne se moulent pas sur l’histoire et sur l’histoire de la civilisation. C’est-à-dire que les cours et les travaux pratiques, au lieu d’avoir pour sujet quelque époque historique dans son ensemble, s’occupent de l’histoire d’un genre ou d’un style.

Tels sont les principes fondamentaux de la nouvelle institution. Les recherches scientifiques devaient y marcher de pair avec l’enseignement. La véritable “école formaliste” se trouvait formée. Son caractère particulier est parachevé par cette liaison étroite entre l’enseignement et les recherches scientifiques. Les élèves ne s’assimilent pas des axiomes rebattus, mais frayent de nouvelles voies à la suite de leurs maîtres. Ceux-ci créent de nouveaux manuels d’enseignement conformes aux nouvelles exigences. La plupart des ouvrages parus dans la série des *Questions de poétique* sont des essais de systématisation des matières littéraires; ils ont pour but de pousser les étudiants vers des vérités immuables. Tels sont, par exemple, les ouvrages de M. Tomaševskij sur la métrique ou encore son grand manuel *La théorie de la littérature*, comprenant trois parties essentielles: 1° Les

¹⁹ C’est ainsi que se dénomme à présent la Faculté des Lettres.

²⁰ *Institut russe pour l’histoire des arts* (devenu Institut d’État). *Les buts et les méthodes de l’étude des arts (Zadači i metody izučeniya iskusstv)*. Rapport sur l’activité de l’Institut, 219 s., Pétersbourg, éd. “Academia”, 1924.

²¹ *Teorija literatury (Poëtika)*, Leningrad, Ed. d’État, 1925.

“La nuova Facoltà dell’Istituto di storia delle arti, attraverso l’oggetto dei propri studi, i suoi compiti e metodi, non deve in nessun modo essere un doppione della sezione filologica della Facoltà delle scienze sociali¹⁹ dell’Università. La base del lavoro scientifico all’Università era e deve essere lo studio filologico del documento letterario, vale a dire l’esame e la critica del suo testo, della data, dell’interpretazione, della storia interna del documento stesso. A questi compiti filologici si aggiungono compiti storici: la letteratura è considerata uno dei fatti della vita storica allo stesso livello delle altre discipline storiche e culturali, in relazione con gli altri fatti della cultura spirituale e materiale (religiosi, filosofici, politici, economici, sociali). L’Istituto di storia delle arti, in virtù del suo scopo specifico, deve considerare la letteratura come *l’arte della parola*. Qui lo studio ha come oggetto, come nelle altre Facoltà dell’Istituto, i procedimenti artistici (nel nostro caso poetici), la loro evoluzione storica e la storia dello stile artistico (poetico) come unità *compiuma* o come sistema di procedimenti estetici²⁰.”

Accanto alle lezioni di storia della poesia antica, europea, [246] orientale e russa, una nuova categoria di lezioni fu creata: *la teoria della poesia*: “la nuova costruzione di fatti letterari doveva basarsi sullo studio di fatti teorici e richiedeva un’analisi sistematica dei maggiori concetti estetici”²¹. Queste discipline teoriche sono, da una parte, la teoria della versificazione, la teoria dell’“intreccio” (azione), la stilistica, ecc; dall’altra parte, lo studio del linguaggio considerato come materia dell’arte letteraria. Concepite a seconda di categorie estetiche, questi studi non ricalcano la storia neppure la storia della civiltà. Cioè le lezioni e i laboratori invece di aver come argomento una qualche epoca storica nel suo insieme, si occupano della storia di un genere o di uno stile.

Questi sono i principi fondamentali della nuova istituzione. Le ricerche scientifiche dovevano andare di pari passo con l’insegnamento. La vera e propria “scuola formalista” è stata creata. Il suo carattere specifico è stato completato attraverso questo stretto collegamento tra insegnamento e ricerche scientifiche. Gli studenti non assimilano assiomi triti e ritriti, ma aprono nuove strade in seguito ai propri maestri. Quest’ultimi elaborano nuovi manuali di insegnamento consoni con le nuove esigenze. La maggior parte delle opere pubblicate nella serie delle *Questioni di poetica* sono saggi di sistematizzazione delle materie letterarie; hanno come scopo quello di spingere gli studenti verso verità immutabili. Come ad esempio le opere di B. Tomaševskij sulla metrica

¹⁹ È così che si chiama ormai la Facoltà di Lettere.

²⁰ *Istituto russo di storia delle arti* (diventato Istituto statale). *I compiti e i metodi dello studio delle arti* (*Zadači i metody izučenija iskusstv*). Rapporto sull’attività dell’Istituto, 219 s., Pietroburgo, ed. «Academia», 1924.

²¹ *Teorija literatury* (*Poëtika*), Leningrado, Gosizdat, 1925.

éléments du style (le lexique, la sémantique, la syntaxe poétique, l'euphonie, la forme graphique); 2° La métrique comparée; 3° La thématique (les thèmes, les sujets, les motifs, les héros, les procédés, la théorie des genres). Le tout illustré d'exemples et accompagné d'exposés historiques des questions élucidées.

A partir de 1923 la section littéraire s'adjoignit un "Cabinet d'études du langage artistique" (directeur [247] M.S. Bernštein) qui poursuit ses recherches sur la base d'observations phonétiques, et qui possède déjà une importante collection de notations phonographiques. D'autre part, des travaux de grande envergure ont été confiés aux plus jeunes collaborateurs de l'Institut: travaux bibliographiques concernant les revues russes de la première moitié du XIX^e siècle, rédaction du vocabulaire poétique de tel poète russe, catalogue systématique des formes métriques employées par les poètes russes du XVIII^e et XIX^e siècles, etc., travaux dont l'exécution partielle est déjà en bonne voie.

Un nombre imposant de conférences et de rapports a lieu au y séances de l'Institut; souvent les auteurs y viennent présenter leurs œuvres. Etant donné les difficultés matérielles que rencontre l'édition des livres en Russie, la plupart des travaux des membres de l'Institut ne sont pas imprimés et n'exercent une action immédiate que sur les étudiants et les collaborateurs. Néanmoins, les recueils *La poétique* et la série non périodique éditée par la section d'histoire de l'art littéraire sous le titre de *Questions de poétique* (éd. *Academia*) contiennent les plus marquants de ces ouvrages.

Passons maintenant à l'examen des principes essentiels de la méthodologie formaliste.

V

Les articles des doyens des quatre Facultés de l'Institut pour l'Histoire des Arts, qui composent un recueil spécial de l'Institut, constituent une sorte de programme et déterminent les buts et les méthodes de leurs sections. La section littéraire est représentée par M. Victor Z'irmunskij, qui donne à son article le titre suivant: *Les buts de la poétique*²². A côté des articles-programmes qui définissent l'étude des beaux-arts, de la musique et du théâtre, toujours au point de vue de l'évolution des formes et des styles et de la réalisation palpable en lignes, en couleurs, en sons, en décors scéniques, la conception [248] analogue de la littérature gagne en précision. Il s'agit de délimiter nettement l'histoire de la littérature et la critique littéraire. La "poétique" n'est ni l'un ni l'autre: c'est la *science de la littérature* (*literaturovedenie*)²³. Cette dernière

²² *Zadači poètiiki*, dans le recueil de l'Institut précité.

²³ Traduit de *Literaturwissenschaft*, terme intraduisible en français, puisque cette langue oppose les *lettres* aux *sciences* – mais l'idée même, bien que sous une autre apparence, se retrouve encore dans l'ébauche de la *critique scientifique* par Hennequin.

oppure il suo consistente manuale *La teoria della letteratura*, che comprende tre parti essenziali: 1° Gli elementi dello stile (lessico, semantica, sintassi poetica, eufonia, forma grafica); 2° La metrica comparata; 3° La tematica (temi, intrecci, motivi, protagonisti, procedimenti, teoria dei generi). Il tutto illustrato con esempi e corredato con esercitazioni storiche delle questioni delucidate.

A partire dal 1923 la sezione letteraria fu affiancata da un "Gabinetto di studi del linguaggio artistico" (direttore [247] M.S. Bernštejn) che prosegue le proprie ricerche sulla base di osservazioni fonetiche, e che possiede già una consistente collezione di annotazioni fonografiche. D'altra parte ricerche di ampia portata sono state affidate ai collaboratori più giovani dell'Istituto: ricerche bibliografiche riguardanti le riviste russe della prima metà dell'Ottocento, stesura del vocabolario poetico di tale poeta russo, catalogo sistematico delle forme metriche usate dai poeti russi del Settecento e Ottocento, ecc, ricerche la cui parziale attuazione è già ben instradata.

Un numero molto consistente di conferenze e rapporti si verifica in occasione delle sedute dell'Istituto; spesso gli autori vi presentano le proprie opere. Viste le difficoltà materiali a cui deve far fronte l'edizione dei libri in Russia, la maggior parte dei lavori dei membri dell'Istituto non viene stampata e esercita una azione immediata solo sugli studenti e i collaboratori. Però le raccolte *Poetica* e la serie non periodica pubblicata dalla sezione di storia dell'arte letteraria con il titolo *Questioni di Poetica* (ed. *Academia*) racchiudono le più importanti di queste opere.

Passiamo ora alla disamina dei principi fondamentali del metodo formalista.

V

Gli articoli dei presidi delle quattro Facoltà dell'Istituto per la Storia delle Arti, che compongono una raccolta specifica dell'Istituto, rappresentano una sorta di programma e determinano gli scopi e le metodologie delle diverse sezioni. La sezione letteraria è rappresentata da Viktor Žirmunskij, che dà al suo articolo il titolo seguente: *I compiti della poetica*²². Accanto agli articoli programmatici che definiscono lo studio delle belle arti, della musica e del teatro, sempre dal punto di vista dell'evoluzione delle forme e degli stili e della realizzazione palpabile in righe, colori, suoni, scenografia, l'analoga [248] concezione della letteratura risulta più preciso. Si tratta di delineare nettamente la storia della letteratura e la critica letteraria. La "poetica" non rientra in nessuna delle due: è la *scienza della letteratura (literaturovedenie)*²³.

²² *Zadači poetiki*, nella raccolta dell'Istituto citato prima.

²³ Tradotto da *Literaturwissenschaft*, termine intraducibile in francese, visto che questa lingua contrappone le *lettere* alle scienze- ma l'idea stessa, anche se sotto un'apparenza diversa, si ritrova nell'abbozzo della *critica* scientifica da parte di Hennequin.

étant considérée comme art, la science qui s'en occupe traite avant tout de la technique de cet art. Avant d'arriver aux vastes synthèses historiques, il s'agit d'apprendre à analyser et à interpréter les faits littéraires en eux-mêmes. Il faut donc savoir les distinguer dans la masse de la production, trouver leurs qualités spécifiques et inaliénables, leur caractère artistique immanent. C'est pourquoi l'analyse cède le pas à la théorie. De cette théorie M. Žirmunskij cherche à préciser les contours encore fuyants. Il expose la portée de ses parties principales: la stylistique (comprenant l'euphonie, la lexicologie historique, la syntaxe poétique et la sémantique), la thématique et la composition.

Donc, le premier point acquis est la formation d'une science de la littérature. Ses méthodes sont déduites des particularités spécifiques de l'œuvre littéraire. C'est pourquoi dans la première phase de l'examen des matériaux, l'attention se porte de préférence sur la forme. Les formalistes ne se lassent pas d'insister sur le fait que leur intérêt pour la forme découle logiquement de la nouvelle façon de poser le problème de la littérature en tant qu'art concret, n'ayant que faire de toutes les superstructures morales, psychologiques, sociologiques, idéologiques, etc. Les conditions historiques se trouvent exclues, les formalistes prennent leurs sujets d'observation où ils les trouvent; tout leur est bon: les chefs-d'œuvre de la littérature universelle et les dictions populaires, pourvu qu'ils portent le cachet de la forme. Mais leurs préférences vont à la littérature moderne, qui agit sur le lecteur directement et d'autant plus sûrement que le sentiment du langage de notre époque nous est plus sûrement proche.

C'est l'objet même de la science de la littérature qui détermine l'attention soutenue consacrée désormais à la [249] forme de l'œuvre d'art²⁴. Jadis on se représentait volontiers la forme comme un vase que pouvait emplir n'importe quel contenu. Mais les formalistes, réfutant ce dualisme simpliste, ont démontré l'unité indissoluble de l'œuvre d'art. Tout en elle, le choix des mots, cette matière première de la littérature, aussi bien que le choix des thèmes (le caractère des héros ne représentant qu'un thème comme un autre) tend à l'effet artistique. Cet effet étant obtenu grâce aux moyens de l'auteur, la forme n'est que le contenu rendu sensible²⁵ et l'œuvre d'art ne représente qu'une somme de procédés stylistiques.

²⁴ "La notion de la forme commençait à s'identifier pour nous é la notion de la littérature comme telle – à la notion du fait littéraire" (Ejchenbaum, *La théorie de la méthode formelle – Teorija formal'nogo metoda*). V. son recueil *La littérature*, Leningrad, éd. Priboj, 1927). Mais c'est là une conséquence de la mise au point du problème littéraire, et non pas une opinion préconçue. La méthode ne fait que découler de la façon dont se pose la question. (V. Žirmunskij, *Les buts de la poétique*). C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les novateurs ont pris en grippe leur surnom de "formalistes", préférant appeler leur méthode la méthode "morphologique" (B. Ejchenbaum, *Le jeune Tolstoï*, 8).

²⁵ V. Šklovskij, "L'art considéré comme procédé", *La Poétique*.

Essendo quest'ultima considerata arte, la scienza che se ne occupa tratta prima di tutto della tecnica di quest'arte. Prima di giungere alle ampie sintesi storiche, si tratta di imparare ad analizzare e interpretare i fatti letterari in sé. È quindi necessario saper distinguerli nella massa della produzione, individuare le loro qualità specifiche e inalienabili, il loro carattere artistico immanente. Perciò l'analisi cede il passo alla teoria. Di questa teoria Viktor Žirmunskij cerca di precisare i contorni ancora sfuggenti. Espone la portata delle sue parti principali: la stilistica (che comprende l'eufonia, la lessicologia storica, la sintassi poetica e la semantica), la tematica e la composizione.

Quindi, il primo punto acquisito è la formazione di una scienza della letteratura. I suoi metodi sono dedotti dalle specificità dell'opera letteraria. È per questo motivo che nella prima fase dell'esame dei materiali l'attenzione si rivolge preferibilmente alla forma. I formalisti non si stancano di insistere sul fatto che il loro interesse verso la forma derivi logicamente dal nuovo modo di porre il problema della letteratura in quanto arte concreta, che non ha niente a che fare di tutte le sovrastrutture morali, psicologiche, sociologiche, ideologiche, ecc. Le condizioni storiche si trovano escluse, i formalisti prendono i soggetti di osservazione laddove li trovano; tutti vanno bene: i capolavori della letteratura universale e i detti popolari, purché siano dotati di una forma. Ma le loro preferenze vanno alla letteratura moderna, che agisce sul lettore direttamente e sicuramente in quanto la percezione del linguaggio della nostra epoca ci è certamente più vicina.

È l'oggetto stesso della scienza della letteratura a determinare la costante attenzione dedicata ormai alla [249] forma dell'opera d'arte²⁴. Un tempo ci si rappresentava volentieri la forma come un vaso che poteva essere riempito di qualsiasi contenuto. Ma i formalisti, confutando questo dualismo semplicistico, hanno dimostrato l'unità indissolubile dell'opera d'arte. Tutto in quest'ultima, la scelta delle parole, come materia prima della letteratura, nonché la scelta dei temi (visto che il carattere dei protagonisti rappresenta solo un tema qualsiasi) tende all'effetto artistico. Siccome quest'effetto viene raggiunto attraverso i mezzi a disposizione dell'autore, la forma non è altro che il contenuto reso sensibile²⁵ e l'opera d'arte rappresenta soltanto una somma di procedimenti stilistici.

²⁴ "Il concetto della forma cominciava ad identificarsi per noi alla nozione della letteratura in quanto tale – al concetto del fatto letterario" (B. Ėjchenbaum, "La teoria del metodo formale" / "Teorija formal'nogo metoda"). Cfr. la sua raccolta *La letteratura*, Leningrado, ed. Priboj, 1927). Ma questa è una conseguenza della messa a punto del problema letterario, e non è un parere preconcepito. Il metodo non fa altro che risultare dal mondo in cui la domanda si pone. (V. Žirmunskij, *I compiti della poetica*). Tra l'altro è il motivo per cui i novatori hanno preso in uggia il loro soprannome "formalisti", preferendo chiamare il proprio metodo "morfologico" (B. Ėjchenbaum, *Il giovane Tolstoj*, 8).

²⁵ V. Šklovskij, "L'arte come procedimento", *Poetica*.

La conception du procédé (*priem*) comme nous avons pu le voir, est d'une importance essentielle pour le système formaliste. Du moment que l'effet artistique est dû non pas à l'inspiration ou aux idées abstraites du créateur, mais qu'il dépend de sa forme de réalisation, du moment que l'art est une suite d'actes éminemment conscients et prémédités²⁶, ce qui importe le plus, c'est l'artifice, et sa mise en œuvre. Comme l'a démontré Šklovskij, le but de tout art est de régénérer l'objet aux yeux du lecteur (éventuellement du spectateur); le procédé qui correspond à ce but est celui qui rend l'objet *étrange*, qui le dépouille de sa routine et de son accoutumance (*ostranenie*). A ce point de vue, l'étude de la production en masse s'impose, car les procédés, en se propageant, deviennent caractéristiques d'une école entière. Le renouvellement des procédés est un facteur primordial de l'évolution littéraire car le dynamisme est inhérent aux phénomènes artistiques. Ce remplacement des procédés les uns par les autres s'explique par des [250] raisons d'évolution artistique, en dehors de toute influence d'ordre historique et culturel. "La nouvelle forme apparaît non pas pour exprimer un nouveau contenu, mais pour remplacer une ancienne forme ayant perdu son influence artistique" telle est la formule donnée par Šklovskij de l'évolution littéraire. Quant au mécanisme de cette évolution, il est dû à un phénomène qu'on pourrait appeler la *canonisation des genres*²⁷. Selon lui, à une même époque coexistent plusieurs écoles littéraires, dont une représente "le sommet canonisé". Par la suite, on voit s'élever à la surface les genres inférieurs qui sont canonisés à leur tour. C'est ainsi que Dostoevskij fit canoniser certains éléments du roman-feuilleton, Nekrasov – le vau de vile et la polémique journalistique, Blok – la romance tzigane, etc. La force motrice, ici, c'est la nécessité de surmonter les pratiques routinières en leur opposant du nouveau. Nous verrons tout à l'heure les objections qu'opposent à ce schéma par trop simple et commode des savants plus circonspects.

En passant à la théorie de la prose, signalons en premier lieu les travaux de Victor Šklovskij, le spirituel animateur de la méthode formelle. C'est lui qui en a forgé le vocabulaire technique, c'est lui qui a procédé à la révision des conceptions fondamentales. En particulier, il s'est consacré aux questions de la composition; cette dernière détermine non seulement la disposition, mais le choix des éléments constructifs. Les motifs psychologiques, eux aussi, ne sont que des éléments constructifs pareils aux autres, introduits non pas en raison de leur signification "idéologique" indépendante, mais comme mobiles dynamiques nécessaires au fondement de l'action et au "développement du sujet" (*Razvertyvanie sjužeta*)²⁸.

²⁶ Les formalistes laissent consciemment de côté les régions nébuleuses de la psychologie créatrice.

²⁷ V. Šklovskij, *Rozanov*, réimprimé dans son recueil *La théorie de la prose (Teorija prozy)*, Ed. Krug, Moscou-Leningrad, 1925.

²⁸ Šklovskij cite une lettre curieuse de Tolstoï à propos du personnage du prince Bolkonskij,

La concezione del procedimento (*priëm*) come abbiamo potuto vedere, è di importanza fondamentale per il sistema formalista. Dal momento che l'effetto artistico non è dovuto all'ispirazione o alle idee astratte del creatore ma dipende dalla forma in cui viene realizzato, dal momento che l'arte è un susseguirsi di atti eminentemente consapevoli e premeditati²⁶, l'artificio e la sua attuazione sono quello che importa maggiormente. Come dimostrato da Šklovskij, lo scopo di qualsiasi arte è quello di rigenerare l'oggetto agli occhi del lettore (eventualmente dello spettatore); il metodo che corrisponde a questo scopo è quello che rende l'oggetto "straniato", che lo priva della sua routine e della sua assuefazione (*ostranenie*). Da questo punto di vista, lo studio della produzione di massa è d'obbligo, perché i procedimenti, diffondendosi, diventano caratteristici di un'intera scuola. Il rinnovo dei procedimenti è un fattore primordiale dell'evoluzione letteraria perché il dinamismo è inerente ai fenomeni artistici. Questa sostituzione dei procedimenti gli uni con gli altri si spiega con [250] motivi legati all'evoluzione artistica, al di fuori di qualsiasi influenza di natura storica e culturale. "La nuova forma non compare per esprimere un nuovo contenuto, bensì per sostituire una vecchia formula che ha perso la propria influenza artistica", questa è la formula data da Sklovskij sull'evoluzione letteraria. Quanto al meccanismo di questa evoluzione, è dovuto a un fenomeno che si potrebbe definire *canonizzazione dei generi*²⁷. Secondo lui, in una stessa epoca convivono diverse scuole letterarie, una delle quali rappresenta "il vertice canonizzato". Successivamente, vediamo ergersi in superficie i generi inferiori che a loro volta sono canonizzati. Così Dostoevskij fece canonizzare alcuni elementi del romanzo d'appendice, Nekrasov lo fece con il vaudeville e la polemica giornalistica, Blok lo fece con la romanza tzigana, ecc. Qui la forza motrice è la necessità di andare oltre le pratiche di routine contrapponendo la loro novità. Vedremo fra poco le obiezioni che scienziati più circospetti muovono a questo modello fin troppo semplice e comodo.

Nel passare alla teoria della prosa segnaliamo in primo luogo le ricerche di Viktor Šklovskij, l'artefice spirituale del metodo formale. È stato lui a coniarne il vocabolario tecnico, è stato lui a compiere la revisione dei concetti fondamentali. In modo particolare, si è dedicato alle questioni della composizione; quest'ultima non solo determina la disposizione ma anche la scelta degli elementi costruttivi. Anche i motivi psicologici non sono altro che elementi costruttivi simili agli altri, che non sono introdotti a causa del loro significato "ideologico" bensì come moventi dinamici necessari al fondamento dell'azione e allo "sviluppo dell'intreccio" (*Razvertyvanie sjužeta*)²⁸. L'analisi formale

²⁶ I formalisti lasciano consapevolmente da parte le zone nebulose della psicologia creativa.

²⁷ V. Šklovskij, *Rozanov*, nuova ristampa nella sua raccolta *Teoria della prosa (Teorija prozy)*, Mosca-Leningrado, Ed. Krug, 1925.

²⁸ Šklovskij cita una lettera curiosa di Tolstoj a proposito del personaggio del principe

L'analyse formelle est plus facile et plus évi-[251]dente, appliquée à celles des œuvres littéraires où l'auteur ne dissimule pas sa technique, mais où, au contraire, il "dénude le procédé". De là l'intérêt exceptionnel manifesté par les formalistes envers un écrivain tel que Sterne (*Tristram Shandy*), dont l'art principal consiste à "jouer avec le procédé"²⁹. C'est pour la même raison que s'explique l'intérêt des formalistes pour la "prose ornementale"³⁰ et pour des époques entières qui consacrèrent une attention spéciale aux questions de la forme. C'est ainsi qu'ils découvrirent l'époque de 1830, d'une importance exceptionnelle dans la littérature russe; ils révélèrent la lutte entre la poésie et la prose à cette époque; ils expliquèrent le triomphe de la prose qui avait conduit à l'effacement temporaire de Puškin. Ils remirent ainsi sur le tapis les questions fondamentales de la prose russe, soulevées par la formation de l'"école naturelle". Les ouvrages de M. Victor Vinogradov sur Gogol et la littérature de son temps en peuvent servir d'exemple frappant³¹.

Il commence par l'examen des motifs traditionnels préférés des auteurs de l'école naturelle (ce pour quoi il compulse les revues russes des années 1820-1850), puis il passe aux procédés caractéristiques spécifiquement "naturels", démontre la différence entre ces procédés (en particulier de la manière de Gogol) et ce qu'il est convenu d'appeler "réalisme", et donne, à la base de ces matériaux immenses fournis par la production en masse, une description synthétique du style gogolien³². Dans [252] ses *Études sur le style de Gogol*, c'est sa manière même qui est intéressante. Il

un des héros de "La guerre et la paix": "Je m'empresse de faire pour vous l'impossible, c'est-à-dire de répondre à votre question. André Bolkonskij n'est personne, comme tout héros d'un romancier, et non pas d'un faiseur de mémoires ou de personnalités. J'aurais honte de me faire imprimer si tout mon travail consistait à faire un portrait, à noter, à fixer. Je tâcherai d'expliquer qui est mon André. Dans la bataille d'Austerlitz, qui ne viendra que dans la suite, mais par laquelle j'ai commencé le roman, il me fallait faire tuer un brillant jeune homme; dans la suite du roman, je n'avais besoin que du vieux Bolkonskij avec sa fille, mais comme il est gênant de décrire un personnage qui ne se rattache en rien au roman, je décidai de faire du brillant jeune homme le fils du vieux Bolkonskij. Ensuite il m'intéressa, un rôle se trouva pour lui au cours du roman, et je lui fit grâce en le blessant grièvement au lieu de le tuer. Telle est, princesse, mon explication absolument véridique, et à cause de cela peut-être vague, du personnage de Bolkonskij... (Le 3 mai 1863). (*Sujaz priemov sjužetosloženiija s obščimi priemami stilja*). *La Poétique*, p. 139.

²⁹ V. Šklovskij, *Le roman parodiste (Parodijnyj roman)*, Tristram Shandy, Pétersbourg, Ed. "Opojaz", 1921.

³⁰ Cf. B. Ejchenbaum, *Leskov et la prose moderne (Leskov i sovremennaja proza)*, "Literatura", Leningrad, 1927.

³¹ L'analyse de ces ouvrages serait, sans doute, plus à sa place à l'article "études de style", mais pour donner une idée plus nette des recherches relatives à la prose russe, je les indique ici.

³² V. Vinogradov, *Le sujet et la composition dans la nouvelle de Gogol "Le nez" (Načala, 1921, 1)*. *Gogol et Jules Janin (Literaturnaja mysl', 1924, III)*. *Le sujet et l'architecture du roman de Dostoïevski "Les pauvres gens" (Tvorčeskij put' Dostoevskogo, 1924)*. *Gogol et l'école naturelle*, Ed. Obrazovanie, 1925. *Études sur le style de Gogol, "Voprosy poëtiki"*, VIII, Leningrad, éd. Academia, 1926. Pour l'histoire d'un motif important cf. A. Ceitlin, *Les contes mettant en scène le fonctionnaire pauvre de Dostoïevski (Povesti o bednom činovnikê Dostoevskogo)*, 1923.

è più facile e evi [251] dente, applicata a quelle delle opere letterarie in cui l'autore non nasconde la sua tecnica, ma in cui, invece, "mette allo scoperto il procedimento". Da qui l'interesse eccezionale dimostrato dai formalisti verso uno scrittore come Sterne (*Tristram Shandy*), la cui arte principale consiste nel "giocare con l'artificio"²⁹. È per lo stesso motivo che si spiega l'interesse dei formalisti verso la "prosa ornamentale"³⁰ e verso interi periodi che dedicarono un'attenzione specifica verso le questioni della forma. Scoprirono così l'epoca del 1830, di un'importanza eccezionale nella letteratura russa; rivelarono la lotta tra poesia e prosa in quell'epoca; spiegarono il trionfo della prosa che aveva portato alla temporanea eclissi di Puškin. Sollevarono così di nuovo le questioni fondamentali della prosa russa, evidenziate dalla formazione della "scuola naturale". Le opere di Viktor Vinogradov su Gogol' e la letteratura del tempo possono rappresentarne un esempio lampante³¹.

Comincia con l'esame dei motivi tradizionali prediletti dagli autori della scuola naturale (e per questo compulsa le riviste russe degli anni 1820-1850), passa poi ai metodi caratteristici prettamente "naturali", dimostra la differenza tra questi procedimenti (il particolare il modo usato da Gogol') e quello che siamo abituati a chiamare "realismo", e dà, alla base di questi ampi materiali forniti dalla produzione di massa, una descrizione sintetica dello stile di Gogol'³². Nei [252] suoi *Studi sullo stile di Gogol'*, è la sua stessa maniera

Bolkonskij, uno dei protagonisti di *Guerra e pace*: "Per voi mi affretto a fare l'impossibile, cioè rispondere alla vostra domanda. Andrej Bolkonskij non è nessuno, come qualsiasi eroe di un romanziere, e non è qualcuno che fabbrica memorie o personalità. Mi vergognerei a farmi stampare se tutto il mio lavoro consistesse a fare un ritratto, ad annotare e a fissare. Cercherò di spiegare chi è il mio Andrej. Durante la battaglia di Austerlitz, di cui si parlerà solo in seguito, ma con la quale ho iniziato il romanzo, dovevo fare ammazzare un brillante giovane uomo; nel seguito del romanzo, mi servivano solo il vecchio Bolkonskij con la figlia, ma siccome è imbarazzante descrivere un personaggio che non può essere collegato con nulla nel romanzo, decisi di fare del brillante giovane uomo il figlio del vecchio Bolkonskij. Successivamente mi interessò, fu trovato un ruolo per lui durante il romanzo, e lo risparmierei ferendolo gravemente invece di ucciderlo. Principessa, questa è la mia spiegazione del tutto veritiera, e forse per questo, un po' vaga, del personaggio di Bolkonskij..." (3 maggio 1863). (*Sujaz' priëmov sjužetosložženija s obščimi priëmami stilja*), *Poetica*, 139.

²⁹ V. Šklovskij, *Il romanzo parodistico (Parodijnyj roman)*, Tristram Shandy, Pietroburgo, Ed. "Opozjaz", 1921.

³⁰ Cfr. B. Eĭchenbaum, *Leskov e la prosa moderna (Leskov i sovremennaja proza)*, "Literatura", Leningrado, 1927.

³¹ L'analisi di queste opere sarebbe senz'altro più adeguata nell'articolo "studi sullo stile", ma per dare un'idea più chiara delle ricerche relative alla prosa russa, le indico qui.

³² V. Vinogradov, *Il soggetto e la composizione nella novella di Gogol' "Il naso" (Načala*, 1921, 1). *Gogol' e Jules Janin (Literaturnaja mysl'*, 1924, III). *Il soggetto e l'archittonica del romanzo di Dostoevskij "Povera gente" (Tvorčeskij put' Dostoevskogo*, 1924). *Gogol' e la scuola naturale*, Ed. Obrazovanie, 1925. *Studi sullo stile di Gogol'*, "Voprosy poëtiki", VIII, Leningrado, ed. Academia, 1926. Per la storia di un motivo importante, cfr. A. Cejtin, *I racconti che mettono in scena il funzionario povero di Dostoevskij (Povesti o bednom činovnike Dostoevskogo)*, 1923.

prend pour point de départ les parodies³³ découvertes par lui dans les revues du temps de Gogol, compare leurs données à celles qu'il possède déjà, et s'appuyant sur leur conception particulière de l'étrange et du nouveau, il en conclut à la nouveauté de Gogol et de l'école naturelle. En somme, tout le livre n'est qu'un commentaire historique, linguistique et littéraire des parodies. Les nouveaux motifs architectoniques – l'entrelacement de la ligne du sujet avec les épisodes secondaires, les procédés de narration, la lutte contre l'idéalisation, le vocabulaire trivial, l'humour des mots, les hors-d'œuvre lyriques et pathétiques, la "cacophonie" et la "cacopsychie", – Vinogradov passe par tous ces points et par bien d'autres encore pour arriver à la conclusion que l'école "naturelle" est due à un besoin de renouvellement stylistique, et que l'introduction d'une nouvelle "psychologie" littéraire est une conséquence de la réforme stylistique.

En passant à la théorie de la poésie, nous constaterons que c'est le domaine où les formalistes ont acquis les résultats les plus probants. On peut dire sans exagération qu'avant l'école formelle, la nature du vers russe n'a été connue que grâce à des tâtonnements, parfois à des divinations telles que *le Symbolique* d'André Bélyj (1910), mais qu'il lui manquait jusqu'aux premiers principes de l'analyse scientifique. M. Tomaševskij, auteur de bon nombre d'ouvrages analytiques se rapportant à la prosodie russe (surtout à Puškin) essaie, dans sa *Versification russe*³⁴, de systématiser les procédés de [253] classement et de description des vers russes. Il fait une part léonine au rythme dans ses rapports avec le mètre, la césure, le langage parlé, la rime, la composition strophique, etc. M. Victor Žirmunskij, par contre, aborde dans son *Introduction à la métrique. La théorie du vers*³⁵, les questions purement métriques. Représentant de la méthode de la littérature comparée en Russie, disposant d'une érudition immense, M. Žirmunskij ne se borne pas à examiner les problèmes du vers russe en connexion avec les problèmes généraux de la versification. Il donne de vastes commentaires et cite de nombreux exemples, dont l'ensemble forme un aperçu historique de l'évolution du vers russe à partir du XVIII^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine.

Le livre de M. Gukovskij *La poésie russe au XVIII^e siècle*³⁶ représente une contribution des plus précieuses à l'histoire du vers russe, bien qu'elle dépasse de beaucoup les limites de la versification proprement dite. Elle fournit de nouveaux matériaux à l'histoire de la lutte des systèmes poétiques de Lomonosov et Sumarokov, qui aboutit à l'avènement de Deržavin. Ce livre, aride à force de

³³ Cf. Jurij Tynjanov, *Dostoëvskij i Gogol (K teorii parodii) (Contribution à la théorie de l'aparodie)*, Ed. Opojaz, 1921, où l'auteur démontre, se basant sur une analyse stylistique, que *Le village Stepančikovo* de Dostoëvskij n'est qu'une parodie de Gogol, le moraliste de l'époque de *La correspondance avec les amis*, mettant en jeu Gogol lui-même sous les traits du célèbre Taruffe russe Foma Opiskin.

³⁴ *Russkoe stikhosloženie. Metrika*, "Voprosy Poëtiki", Pétersbourg, éd. Academia, 1923.

³⁵ *Vedenie v metriku. Teorija stikha*, "Voprosy Poëtiki" VI, Leningrad, éd. Academia, 1925.

³⁶ *Russkaja poëzija XVIII-go veka*, "Voprosy Poëtiki", X, 1927.

ad essere interessante. Prende come oggetto la parodia³³ da lui scoperta sulle riviste dell'epoca di Gogol', confronta i loro dati con quelli già in suo possesso e, appoggiandosi sul loro concetto specifico dello strano e del nuovo, giunge alla conclusione della novità di Gogol' e della scuola naturale. Insomma l'intero libro è solo un commento storico, linguistico e letterario della parodia. I nuovi motivi architettonici – l'intrico della linea del soggetto con gli episodi secondari, i metodi narrativi, la lotta contro l'idealizzazione, il vocabolario triviale, l'umorismo delle parole, i preludi lirici e patetici, la "cacofonia" e la "cacopsyche" – Vinogradov passa attraverso tutti questi punti e molti altri per giungere alla conclusione che la "scuola naturale" sia dovuta a un bisogno di rinnovo stilistico, e che l'introduzione di una nuova "psicologia" letteraria sia una conseguenza della riforma stilistica.

Passando alla teoria della poesia, costateremo che è il campo in cui i formalisti hanno acquisito i risultati più probanti. Senza esagerare, possiamo dire che prima della scuola formale, l'essenza del verso russo sia stata conosciuta sono attraverso tentennamenti, e a volte divinazioni come *Il simbolico* d'Andrej Belyj (1910), ma che gli mancassero persino i primi principi dell'analisi scientifica. Tomaševskij, autore di parecchie opere analitiche che si riferiscono alla prosodia russa (soprattutto a Puškin) prova, nella sua *Versificazione russa*³⁴, di sistematizzare i metodi di [253] classifica e di descrizione dei versi russi. Dedica un'importanza esagerata al ritmo nei suoi rapporti con il metro, la cesura, il linguaggio parlato, la rima, la composizione strofica, ecc. Viktor Zirmunskij, invece, affronta nella sua *Introduzione alla metrica. La teoria del verso*³⁵, le questioni prettamente metriche. Rappresentante del metodo della letteratura comparata in Russia, in possesso di un'immensa erudizione, Zirmunskij non si limita ad esaminare i problemi del verso russo in connessione con i problemi generali della versificazione. Fa ampi commenti e cita tanti esempi, e l'insieme costituisce un quadro storico dell'evoluzione del verso russo dal XVIII secolo fino all'epoca contemporanea.

Il libro di G. Gukovskij *La poesia russa nel XVIII secolo*³⁶ rappresenta un contributo fra i più preziosi alla storia del verso russo, benché superi moltissimo i limiti della versificazione propriamente detta. Fornisce nuovi materiali alla storia della lotta dei sistemi poetici di Lomonosov e Sumarokov, che sfocia nell'avvento di Deržavin. Questo libro, arido in quanto contiene troppi

³³ Cfr. Jurij Tynjanov, *Dostoevskij i Gogol' (K teorii parodii)* (*Contributo alla teoria della parodia*), Ed. Opojaz 1921, in cui l'autore dimostra, basandosi su un'analisi stilistica, che *Il villaggio Stepančikovo* di Dostoevskij non è altro che una parodia di Gogol', il moralista dell'epoca della *Corrispondenza con gli amici*, che mette in gioco lo stesso Gogol' con i lineamenti del famoso Tartufo russo Foma Opiskin.

³⁴ *Russkoe stichosloženie. Metrika*, "Voprosy Poëtiki", Pietroburgo, ed. Academia, 1923.

³⁵ *Vvedenie v metriku. Teorija stikha*, "Voprosy Poëtiki" VI, Leningrado, ed. Academia, 1925.

³⁶ *Russkaja poëzija XVIII-go veka*, "Voprosy Poëtiki", X, 1927.

contenir trop de matériaux inconnus et méconnus, est désormais indispensable à quiconque veut comprendre les voies de la poésie russe, et en particulier les liens rattachant Puškin au XVIII^e siècle.

M. Žirmunskij a consacré un volume imposant au problème particulier de la rime: *La rime, son histoire et sa théorie*³⁷. L'exposé, toujours selon les principes de la littérature comparée, parcourt la longue voie qui mène à la canonisation de la rime et de là, à travers la tourmente symboliste, au "rithmoïde" (*rifmoïd*) moderne. Un autre ouvrage de M. Žirmunskij *La composition de la poésie lyrique*³⁸ a pour objet l'analyse des rapports étroits existant entre le rythme et la syntaxe, et de la structure qui résulte de leur corrélation.

J'ai mentionné ci-dessus les premiers travaux impor-[254]tants des formalistes relatifs à la valeur phonique des vers. Leurs recherches dans cette direction sont étroitement liées à la linguistique³⁹. En partant de l'école allemande de l'*Ohrenphilologie*, M. Ejchenbaum a cherché à analyser le principe qui relie la phrase poétique au vers proprement dit, à sa structure et à son intonation. A ce point de vue, il établit dans son livre I la mélodique du vers lyrique russe⁴⁰, trois styles de poésie lyrique, à savoir: le style déclamatoire, le style chantant et le style parlé; il étudie plus particulièrement le style chantant, caractéristique de l'école romantique et symboliste. Dans un autre livre, consacré à la poétesse Anna Akhmatova⁴¹, M. Ejchenbaum observe dans son œuvre les correspondances entre le lexique, la syntaxe, le rythme et l'intonation.

Notons d'autre part les travaux de M. Bernstein, qui se base sur des notations phonographiques des voix de poètes vivants pour en déduire différents types mélodiques⁴².

La question de sémaciologie poétique est posée par M. Tynjanov dans son *Problème du langage poétique*⁴³. L'auteur note les multiples modifications que subit le sens des mots introduits dans un vers. Il analyse l'influence de la construction du vers, dont le facteur dominant est le rythme (portée de l'accent, enjambement, etc.) sur le sens du mot; dès qu'il fait partie du vers, le mot devient membre d'une unité rythmique et se trouve, par là, intensifié et dynamisé. (En passant, M. Tynjanov aborde certaines questions peu explorées, entre autres, celle des "équivalents" du texte poétique. C'est ainsi qu'il explique d'une façon frappante la question jusqu'ici non élucidée des "strophes omises" dans les poèmes de Puškin; il considère cette omission comme un procédé poétique efficace).

³⁷ *Rifma, ee istorija i teorija*, "Voprosy Poëtiki", III, 1923.

³⁸ *Kompozicija liričeskogo stikhotvorenija*, Pétersbourg, éd. "Opojaz", 1921.

³⁹ *Le parler russe (Russkaja reč)*, Recueil sous la direction de L. S'c'erba, Pétersbourg, 1923.

⁴⁰ *Melodika russkogo stikha*, Pétersbourg, éd. Opojaz, 1922.

⁴¹ Pétersbourg, 1923.

⁴² *Les voix des poètes (Golosa poetov)*, "Voprosy poetiki".

⁴³ *Problema stikhotvornogo jazyka*, "Voprosy poetiki", V, 1924.

materiali sconosciuti o conosciuti male, è ormai indispensabile per chiunque volesse capire le vie della poesia russa, e in particolare i legami che collegano Puškin al XVIII secolo.

Viktor Žirmunskij ha dedicato un imponente volume al problema specifico della rima: *La rima, la sua storia e teoria*³⁷. La riflessione, sempre secondo i principi della letteratura comparata, percorre la lunga strada che porta alla canonizzazione della rima, e da lì, attraverso la bufera simbolista, al "ritmoido" (*rifmoid*) moderno. Un'altra opera di Viktor Žirmunskij, *La composizione della poesia lirica*³⁸ ha come oggetto l'analisi degli stretti rapporti esistenti tra ritmo e sintassi, e della struttura che risulta dalla loro correlazione.

Qui sopra ho citato i primi lavori impor-[254]tanti dei formalisti relativi al valore fonico dei versi. Le loro ricerche in questa direzione sono strettamente legate alla linguistica³⁹. A partire dalla scuola tedesca dell'*Ohrenphilologie*, Èjchenbaum ha cercato di analizzare il principio che collega la frase poetica al verso propriamente detto, alla sua struttura e alla sua intonazione. Da questo punto di vista, nel suo libro stabilisce la melodia del verso lirico russo⁴⁰, tre stili di poesia lirica, vale a dire: lo stile declamatorio, lo stile melodioso e lo stile parlato; studia in modo più specifico lo stile melodioso, caratteristico della scuola romantica e simbolista. In un altro libro, dedicato alla poetessa Anna Achmatova⁴¹ Èjchenbaum osserva nell'opera di lei le corrispondenze tra lessico, sintassi, ritmo e intonazione.

Notiamo d'altra parte i lavori di Bernstein, che si basa su annotazioni fonografiche delle voci dei poeti viventi per dedurne diversi tipi melodici⁴².

La questione della semasiologia poetica è posta da J. Tynjanov nel suo testo *Problema del linguaggio poetico*⁴³. L'autore nota le molteplici modifiche subite dal senso delle parole introdotte in un verso. Analizza l'influenza della costruzione del verso, il cui fattore prevalente è il ritmo (portata dell'accento, *enjambement*, ecc.) sul significato della parola; non appena fa parte del verso, la parola diventa membro di un'unità ritmica e si trova quindi intensificata e dinamizzata. (Tra parentesi, Tynjanov affronta alcune questioni poco esplorate, tra cui quella degli "equivalenti" del testo poetico. Spiega così in modo eclatante la questione finora non delucidata delle "strofe omesse" nei poemi di Puškin; considera quest'omissione un metodo poetico efficace).

³⁷ *Rifma, ee istorija i teorija*, "Voprosy Poëtiki", III, 1923.

³⁸ *Kompozicija liričeskogo stichotvorenija*, Pietroburgo, ed. "Opojaz", 1921.

³⁹ *Il discorso russo (Russkaja reč)*. Raccolta a cura di L. Ščerba, Pietroburgo, 1923.

⁴⁰ *Melodika russkogo sticha*, Pietroburgo, ed. Opojaz, 1922.

⁴¹ Pietroburgo, 1923.

⁴² *Le voci dei poeti (Golosa poetov)*, "Voprosy poëtiki".

⁴³ *Problema stichotvornogo jazyka*, "Voprosy poëtiki", V, 1924.

Avec M. Tynjanov, nous passons au problème du style [255] proprement dit. Nous avons déjà parlé sous l'article de la théorie de la prose des travaux de M. Vinogradov sur le style de Gogol et de l'"école naturelle". Ajoutons-y, avec l'étude de M. Ejchenbaum sur *Le Pardessus*, celle de M. Slonimskij: *La technique du comique chez Gogol*⁴⁴. Elle porte, en sa plus grande partie, sur les procédés de langage stylisés, sur la construction des répliques et des discours alogiques, absurdes et par là irrésistiblement comiques. Une large part est consacrée au mot, au caractère qu'il revêt dans le drame, par M.S. Balukhaty: *Les problèmes de l'analyse dramatique*⁴⁵. Il ne s'agit point ici de la théorie du genre dramatique, mais de sa technique, de la coordination de ses divers éléments et de la nature du mot dramatisé. Dans le drame, le mot chargé d'émotion est un élément dynamique qui se rattache à la forme mono-dialogique, au geste, à la mimique et qui est déterminé par tous ces facteurs. L'auteur donne comme illustration l'analyse du théâtre de Čekhov, et de son apport scénique au point de vue composition, caractères, action, plan dramatique, mise en scène, etc.

En poésie, les recherches stylistiques traitent également de la portée des mots en tant que thèmes poétiques, en tant que symboles individuels de l'œuvre du poète. Une étude de M. Vinogradov classe en groupes sémantiques les mots-symboles d'Anna Akhmatova⁴⁶: oiseau, chant, prière, amour – c'est dans ces limites étroites que tient, selon lui, l'œuvre de ce poète, l'un des plus grands de la Russie moderne.

M. Žirmunskij se sert de cette méthode sur une plus large échelle. Son ouvrage intitulé *La poésie d'Alexandre Blok*⁴⁷ partant de l'analyse des mots-thèmes poétiques de ce poète, ne se borne point à une caractéristique individuelle. Ayant noté son goût pour les métaphores, le mécanisme compliqué de la collusion entre les métaphores appartenant à de différentes catégories, les néologismes, le symbolisme mystique du vocabulaire, la ca-[256]tachèse, le lien qui rattache Blok aux romantiques allemands, à Hugo et à Shelley, en un mot, la transfiguration de l'action comme qualité maîtresse, M. Žirmunskij en conclut à la "nature romantique" de la métaphore; à cette dernière, il oppose l'emploi de la métonymie, dont la nature modérée, logique, rationnelle et sciemment conventionnelle correspond au style classique, de Voltaire et Delille à Puškin. M. Žirmunskij aborde une fois de plus ce sujet dans *Valerij Brjusov et l'héritage de Puškin*⁴⁸, essai d'analyse comparée. Il y oppose le style de Brjusov, poète de l'émotion musicale, étroitement lié à la poétique romantique et symboliste, au style de Puškin, poète du mot exact et de la syntaxe logique, sobre, net, précis, avare de moyens d'expression. Il s'ensuit une mise au point importante: c'est à

⁴⁴ *Tekhnika komičeskogo u Gogolja, Voprosy poetiki*, I, 1923.

⁴⁵ *Problemy dramaturgičeskogo analiza, Voprosy poetiki*, IX, 1927.

⁴⁶ V. Vinogradov, *O simvolike A. Akhmatovoj (Literaturnaja mysl, I)*.

⁴⁷ Ed. *Kartočnyj domik*, Pétersbourg 1921.

⁴⁸ *Valerij Brjusov i nasledie Puškina. Opyt sravnitelno-stilističeskogo issledovanija*, Pétersbourg, Ed. Elzévir, 1922.

Con Tynjanov, passiamo al problema dello stile [255] propriamente detto. Abbiamo già parlato nell'articolo della teoria della prosa dei lavori di Vinogradov sullo stile di Gogol' e della "scuola naturale". Aggiungiamoci, con lo studio di Èjchenbaum su *Il cappotto*, quello di Slonimskij: *La tecnica del comico in Gogol'*⁴⁴. Per la maggior parte verte sui procedimenti di linguaggio stilizzati, sulla costruzione delle battute e dei discorsi privi di logica, assurdi e per via di conseguenza irreconciliabilmente comici. Un'ampia parte è dedicata alla parola, al carattere che riveste nel dramma, da S. Baluchatyj: *I problemi dell'analisi drammatica*⁴⁵. Non si tratta qui della teoria del genere drammatico, bensì della sua tecnica, del coordinamento dei suoi diversi elementi e dell'entità della parola drammatizzata. Nel dramma, la parola carica di emozione è un elemento dinamico che si collega alla forma mono-dialogica, al gesto, alla mimica e che viene determinata da tutti questi fattori, L'autore fornisce come illustrazione l'analisi del teatro di Čechov, e del suo contributo scenico in termini di composizione, caratteri, azione, piano drammatico, messa in scena, ecc.

In poesia, le ricerche stilistiche trattano anche della portata delle parole in quanto temi poetici, simboli individuali dell'opera del poeta. Uno studio di Vinogradov classifica in gruppi semantici le parole-simbolo di Anna Achmatova⁴⁶: uccello, canto, preghiera, amore – secondo lui è in questi stretti limiti che risiede l'opera del poeta, uno dei più grandi della Russia moderna.

Viktor Žirmunskij usa questo metodo su più ampia scala. La sua opera dal titolo *La poesia di Aleksandr Blok*⁴⁷ che parte dall'analisi delle parole-tema poetiche di questo poeta, non si limita affatto ad una caratteristica individuale. Avendo notato il suo gusto per le metafore, il meccanismo complesso della collusione tra le metafore che appartengono a diverse categorie, i neologismi, il simbolismo mistico del vocabolario, la ca-[256]tacresi, il legame che collega Blok ai romantici tedeschi, a Hugo e Shelley, insomma, la trasfigurazione dell'azione come qualità maestra, Viktor Žirmunskij conclude alla "natura romantica" della metafora; a quest'ultima contrappone l'uso della metonimia, la cui natura mitigata, logica, razionale e deliberatamente convenzionale corrisponde allo stile classico, da Voltaire e Delille a Puškin. Viktor Žirmunskij affronta ancora una volta quest'argomento in *Valerij Brjusov e l'eredità di Puškin*⁴⁸, saggio di analisi comparata. Vi contrappone lo stile di Brjusov, poeta dell'emozione musicale, strettamente legato alla poetica romantica e simbolista, allo stile di Puškin, poeta della parola esatta e della sintassi logica,

⁴⁴ *Technika komičeskogo u Gogolja, Voprosy poëtiki*, I, 1923.

⁴⁵ *Problemy dramaturgičeskogo analiza, Voprosy poëtiki*, IX, 1927.

⁴⁶ V. Vinogradov, *O simbolike A. Achmatovoj (Literaturnaja mysl', I)*.

⁴⁷ Ed. *Kartočnyj domik*, Pietroburgo, 1921.

⁴⁸ *Valerij Brjusov i nasledie Puškina. Opyt sravnitelno-stilističeskogo issledovanija*, Petrograd, Ed. Elzévir, 1922.

faux qu'on a considéré Brjusov comme l'héritier et le gardien du trésor pouchkinién. La parenté n'est que toute extérieure: l'essence de leur œuvre, leur style, est entièrement opposée. M. Žirmunskij envie à tracer une nouvelle lignée de succession poétique dans la littérature russe: il rapproche Puškin du XVIII^e siècle et il fait remonter l'évolution de la poésie du XIX^e siècle à Žukovskij. Revenant toujours vers Puškin, transporte le problème sur le terrain de la littérature comparée. Dans un ouvrage d'une maîtrise achevée – *Byron et Puškin (Contribution à l'histoire du poème romantique)*⁴⁹ il use des meilleures armes de l'arsenal formaliste. C'est une analyse minutieuse des *poèmes du Midi* de Puškin, dits "byroniens". M. Žirmunskij commence par une révision de "l'influence littéraire" qu'il réduit à un problème stylistique concret (au sens le plus large du mot style)⁵⁰. Il passe en revue les procédés des deux poètes, sujets, composition, manière, choix des thèmes, affabulation, héros, descriptions de la nature, motifs psychologiques, etc. Cette comparaison a pour résultat de prouver clairement que le *byronisme*, [257] une fois assimilé par Puškin subissait une transformation réelle, et que le romantisme outré du poète anglais se soumettait à l'harmonie classique du Russe. L'influence va toujours s'affaiblissant, et Puškin finit par la surmonter dans *Poltava*, ou, s'échappant du cercle du poème romantique, trop étroit pour lui, il trouve une issue au large du poème historique.

Le savant, à son tour, suit l'exemple du poète. *Byron et Puškin* doit être considéré comme le premier ouvrage formaliste sortant du cercle de l'analyse statistique au grand jour de l'histoire de la littérature. Il ne s'agit plus d'une constatation de fait: c'est l'évolution d'un poète, qui, à travers l'influence d'un système poétique étranger, marche à la découverte de son propre génie. La théorie de la littérature trouve un débouché dans son histoire.

VI

Si jeune que soit l'école formaliste, son premier lustre a déjà vu éclore au sein même du formalisme des divergences d'opinions. Les adeptes les plus modérés se sont mis à faire des réserves, refusant de limiter toute leur attention à l'œuvre d'art immanente. Les réserves formulées par M. Žirmunskij dans une préface polémique⁵¹, sont celles d'un historien: il ne suffit pas, selon lui, de considérer l'art comme un procédé. Du moment que l'auteur, outre des considérations artistiques, peut poursuivre des buts moraux, sociaux, etc., et que l'œuvre d'art

⁴⁹ M. Žirmunskij traite du même sujet dans une analyse de deux passages tirés, l'un d'une description romantique de Turgenev, l'autre d'une poésie classique de Puškin, étonnante par sa netteté, sa précision et sa sobriété (Article précité: *Les buts de la poésie*).

⁵⁰ *Byron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poemy*, Leningrad, éd. Academia, 1924.

⁵¹ Traduction russe d'un chapitre d'Oskar Walzel: *Le problème de la forme en poésie*, avec préface du prof. V. Žirmunskij, *A propos de la méthode formaliste. (K voprosu o formalnom metode)*, Pétersbourg, éd. Academia, 1921.

sobria, netta, precisa, parco di mezzi espressivi. Ne deriva un'importante messa a punto: in modo sbagliato si è considerato Brjusov come l'erede e il custode del tesoro di Puškin. La parentela è solo esterna: l'essenza della loro opera, lo stile, è del tutto opposta. Viktor Žirmunskij giunge al punto di tracciare una nuova stirpe per quanto riguarda la successione poetica nella letteratura russa: riavvicina Puškin al XVIII secolo e fa risalire l'evoluzione della poesia del XIX secolo a Žukovskij. Tornando sempre verso Puškin, trasporta il problema sul terreno della letteratura comparata. In un'opera del tutto padroneggiata – *Byron e Puškin (Contributo alla storia del poema romantico)*⁴⁹ si avvale delle armi migliori dell'arsenale formalistico. È una disamina dei *poèmes du Midi*/poemi meridionali di Puškin, definiti "byroniani". Viktor Žirmunskij comincia con una revisione della "influenza letteraria" che riduce a un problema stilistico concreto (nel senso più ampio della parola stile)⁵⁰. Passa in rassegna i metodi dei due poeti, soggetti, composizione, maniera, scelta dei temi, affabulazione, protagonisti, descrizioni della natura, motivi psicologici, ecc. Questo confronto ha come risultato quello di dimostrare chiaramente che il *byronismo*, [257] una volta assimilato da Puškin subiva una reale trasformazione, e che il romanticismo esacerbato del poeta inglese si sottoponeva all'armonia classica del russo. L'influenza si indebolisce sempre di più e Puškin finisce con superarla in *Poltava*, o, sfuggendo dal circolo del poema romantico, troppo stretto per lui, trova una soluzione lontano dal poema storico.

Lo scienziato, a sua volta, segue l'esempio del poeta. *Byron e Puškin* deve essere considerato la prima opera formalistica che esce dal circolo dell'analisi statistica per essere più che visibile nella storia della letteratura. Non si tratta più di una constatazione di fatto: è l'evoluzione di un poeta che, attraverso l'influenza di un sistema poetico straniero, cammina alla scoperta della propria genialità. La teoria della letteratura trova uno sbocco nella sua storia.

VI

Per quanto giovane sia la scuola formalistica, il suo primo lustro ha già visto spuntare allo stesso interno del formalismo divergenze di opinione. I seguaci più moderati hanno cominciato ad emettere riserve, rifiutandosi di interessarsi solo dell'opera d'arte immanente. Le riserve formulate da Viktor Žirmunskij in una prefazione polemica⁵¹, sono quelle di uno storico: secondo lui non basta considerare l'arte un artificio. Visto che l'autore, oltre a conside-

⁴⁹ V. Žirmunskij tratta lo stesso argomento in un'analisi di due brani tratti, uno da una descrizione romantica di Turgenev, l'altro da una poesia classica di Puškin, sorprendente per la sua chiarezza, precisione e sobrietà (articolo già citato: *Scopi della poetica*).

⁵⁰ *Bajron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poëmy*, Leningrado, ed. Academia, 1924.

⁵¹ Traduzione russa di un capitolo di Oskar Walzel: *Il problema della forma in poesia*. Con prefazione del prof. V. Žirmunskij: *A proposito del metodo formale (K voprosu o formal'nom metode)*, Pietroburgo, ed. Academia, 1921.

est la résultante de tous ces éléments complexes, d'autres points de vue sont aussi légitimes que le point de vue strictement formel. D'autre part, l'hypothèse du procédé ne suffit pas à expliquer l'évolution littéraire. Elle ne motive que le renouvellement des styles, mais le sens de ce renouvellement, la direction que prend l'évolution est déterminée par d'autres forces motrices. On fait à tort prévaloir les éléments de la composition formelle sur les "thèmes". On ne doit point, même à titre d'exemple, [258] rapprocher des motifs appartenant à diverses époques et à différents genres. Ce sont là des valeurs hétérogènes. Certains genres (et parmi eux le roman, forme hybride) ne se contentent pas de l'analyse formelle, qui ne peut suffire à les épuiser. Pour tout dire, il faut "tracer une ligne de démarcation entre les *buts formels* que poursuit la science de la littérature et les *principes formalistes* de son étude et de son interprétation"⁵².

Il est à noter également que les formalistes, qui cherchent à garder le contact le plus étroit avec la littérature moderne (comme par exemple le groupe moscovite *LEF*⁵³) se tournent toujours davantage vers la *critique littéraire*, genre qui exige à coup sûr l'intuition, qualité décriée par les formalistes pur sang. Le théoricien et critique de la méthode formelle. M. Engelhardt, qui cherche à en exposer la philosophie dans son ouvrage *La méthode formelle dans l'histoire de la littérature*⁵⁴ caractérise très bien cette évolution comme une retraite du front "esthétique" au front "artistique".

Evidemment, ce sont là des dissidents. Pourtant, même parmi les plus orthodoxes des formalistes, nous constatons une étrange "hérésie" qu'on pourrait désigner comme *la tentation de l'histoire*. Sans parler de M. Žirmunskij dont nous avons déjà indiqué la féconde initiative, les derniers travaux de M. Ejchenbaum sont très caractéristiques sous ce rapport. Son livre *Le jeune Tolstoï*⁵⁵ consacré la formation littéraire du romancier, comporte une conclusion dont la signification ne sera comprise que plus tard; ce sont les articles récents de M. Ejchenbaum, contenant sa nouvelle profession de foi, qui en révèlent toute la portée. *Le jeune Tolstoï*, œuvre entièrement conforme aux doctrines formalistes, contient une analyse des journaux intimes de l'écrivain, considéré non pas comme document psychologique, mais comme école du métier: "La création artistique est supra-psychologique – son caractère est de surmonter le lyrisme de l'âme. A l'opposé de l'opinion courante selon laquelle [259] Tolstoï ne se préoccupait que fort peu de la forme de ses œuvres, M. Ejchenbaum prouve que l'introspection n'était pour lui qu'un exercice de style; il montre comment Tolstoï abordait les problèmes du roman et comment il partait en guerre contre le romantisme dans un domaine purement formel, en se préoccupant avant tout de la manière de

⁵² Ivi, 20.

⁵³ *Levyj Front*.

⁵⁴ *Formalnyj metod v istorii literatury, Voprosy Poetiki*, XI, 1927.

⁵⁵ *Molodoj Tolstoj*, Pétersbourg-Berlin, Ed. Gržebn, 1922.

razioni artistiche, può perseguire scopi morali, sociali, ecc, e visto che l'opera d'arte è la risultante di tutti questi elementi complessi, altri punti di vista sono anche legittimi quanto il punto di vista prettamente formale. D'altronde l'ipotesi del metodo non basta a spiegare l'evoluzione letteraria. Motiva soltanto il rinnovo degli stili, ma il significato di questo rinnovo, la direzione presa dall'evoluzione è determinata da altre forze motrici. In modo errato si fanno prevalere gli elementi della composizione formale sui "temi". Neppure a titolo di esempio, si devono [258] riavvicinare motivi che appartengono a diverse epoche e a diversi generi. Questi sono valori eterogenei. Alcuni generi (tra cui il romanzo, forma ibrida) non si accontentano dell'analisi formale, che non può bastare ad esaurirli. In sintesi, occorre "tracciare una linea di demarcazione tra gli *scopi formali* perseguiti dalla scienza della letteratura e i *principi formalistici* del suo studio e della sua interpretazione"⁵².

È necessario notare anche che i formalisti, che cercano di mantenere il contatto più stretto possibile con la letteratura moderna (come ad esempio il gruppo moscovita *LEF*⁵³) si interessano sempre di più di *critica* letteraria, genere che richiede di sicuro intuito, qualità criticata dai formalisti doc. Il teorico e critico del metodo formale, Engelgardt, che cerca di esporne la filosofia nella sua opera *Il metodo formale nella storia della letteratura*⁵⁴ caratterizza benissimo quest'evoluzione come un ritiro dal fronte "estetico" al fronte "artistico".

Ovviamente questi sono dissidenti. Eppure anche fra i formalisti più ortodossi constatiamo una strana "eresia" che potremmo definire *la tentazione della storia*. Per non parlare di Viktor Žirmunskij di cui abbiamo già indicato la feconda iniziativa, gli ultimi lavori di Ejchenbaum sono molto caratteristici da questo punto di vista. Il suo libro *Il giovane Tolstoj*⁵⁵ dedicato alla formazione letteraria del romanziere, comporta una conclusione il cui significato sarà capito solo successivamente; sono gli articoli recenti di Ejchenbaum, che contengono la sua nuova professione di fede, a rivelarne l'intera portata. *Il giovane Tolstoj*, opera del tutto consona con le dottrine formalistiche, racchiude un'analisi dei diari dello scrittore: non vengono considerati come un documento psicologico bensì come una scuola del mestiere: "La creazione artistica è suprapsicologica – il suo carattere consiste nell'andare oltre il lirismo dell'anima. Diversamente dalla opinione diffusa secondo cui [259] Tolstoj si preoccupasse solo in minima parte della forma delle sue opere, Ejchenbaum dimostra che l'introspezione fosse per lui solo un esercizio di stile; mostra come Tolstoj affrontasse i problemi del romanzo e come lottasse contro il romanticismo in un campo prettamente formale, preoccupandosi prima di

⁵² Ivi, 20.

⁵³ *Levyj Front*.

⁵⁴ *Formal'nyj metod v istorii literatury, Voprosy poëtiki*, XI, 1927.

⁵⁵ *Molodoj Tolstoj*, Pietroburgo-Berlino, Ed. Gržebn, 1922.

l'exposé. Mais, en suivant la destinée littéraire de Tolstoï, M. Ejchenbaum se heurte à des facteurs d'une tout autre nature, impossibles à éliminer. Il s'agit de l'opposition, se précisant vers 1860, des écrivains isolés; propriétaires fonciers (Tolstoï, Turgenev, Fet) et des professionnels roturiers, travaillant à mettre sur pieds le rendement du journalisme et de la production littéraire. Au cours de son travail sur Tolstoï (suite du *Jeune Tolstoï*) l'auteur se voit obligé de compter toujours plus avec cette opposition et avec tout ce qu'elle comporte de conséquences vitales et littéraires. En des articles très intéressants⁵⁶, qui se rattachent étroitement à la vie littéraire moderne en Russie soviétique, avec ses rudes conditions économiques forçant l'auteur soit à dépendre entièrement du public, soit à chercher un second métier, M. Ejchenbaum développe le sujet effleuré dans la conclusion du *Jeune Tolstoï*. Il cherche en quelque sorte à élucider le présent grâce aux exemples du passé; il retrace les étapes de "l'industrialisation" de la production littéraire dans les années 1830-1860. La question de la "façon d'être écrivain" le ramène aux facteurs extra-littéraires. Les problèmes de l'origine et de la genèse des œuvres, dissimulés derrière les problèmes d'évolution, apparaissent de nouveau. L'histoire reprend ses droits.

Enfin, M. Tynjanov, théoricien s'il en fut, ne se délaie-t-il pas de ses analyses statiques en faisant des vies romancées pleines de goût et de finesse?⁵⁷ Au fond, ces biographies de poètes ne sont-elles pas de l'histoire de la littérature en puissance?

D'ailleurs, les formalistes eux-mêmes ne se lassent pas [260] de répéter que le "formalisme" est loin d'avoir dit son dernier mot. Le mouvement formaliste est toujours en voie d'évolution. Peut-être sommes-nous autorisés, d'ores et déjà, à dire que cette évolution s'effectue dans le sens de l'histoire. L'homme de lettres ou le spécialiste universitaire, s'il n'est pas un linguiste pur, ne pourra jamais exclure entièrement l'histoire de la sphère de ses préoccupations directes. La littérature représente une suite de phénomènes uniques, hétérogènes, ne pouvant se répéter. Sa connaissance ultime ne peut être acquise à l'aide de lois insuffisamment généralisées. Ses méthodes pencheront en dernier lieu vers celles des sciences phénoménologiques, aptes à sauvegarder le charme individuel de l'histoire.

VII

Quoi qu'il en soit à l'avenir, le formalisme, jusqu'à présent, en tant qu'instrument de travail, s'est avéré d'une efficacité et d'une fécondité prodigieuse. L'enseignement scientifique à l'Institut pour l'histoire des arts, l'élimination du dilettantisme, de l'esthétisme et du psychologisme commence à porter des

⁵⁶ *La littérature et la vie littéraire (Literatura i literaturnyj byt)*, (*Na literaturnom postu*, 1927, 3). *La littérature et l'écrivain (Literatura i pisatel)* (*Zvezda*, 1927, 5).

⁵⁷ *Kjukhla* (sur nom du décabriste Küchelbecker, ami de Puškin). Ed. Kubuž, Leningrad, 1925.

tutto della modalità della trattazione. Ma seguendo il destino letterario di Tolstoj, Ejchenbaum si scontra con fattori di natura completamente diversa, impossibili da eliminare. Si tratta dell'opposizione, che si precisò verso il 1860, da parte di scrittori isolati; proprietari fondiari (Tolstoj, Turgenev, Fet) e professionisti plebei, che lavoravano per attuare il rendimento del giornalismo e della produzione letteraria. Durante i suoi studi su Tolstoj (seguito del *Giovane Tolstoj*) l'autore fu costretto a dover sempre di più fare i conti con questa opposizione e con tutte le sue conseguenze vitali e letterarie. In articoli molto interessanti⁵⁶, che si collegano strettamente alla vita letteraria moderna nella Russia sovietica, con le sue drastiche condizioni economiche che costringono l'autore o a dipendere interamente dal pubblico o a cercare una seconda professione, Ejchenbaum sviluppa il soggetto sfiorato nella conclusione del *Giovane Tolstoj*. In qualche modo cerca di delucidare il presente attraverso gli esempi del passato; ripercorre le fasi della "industrializzazione" della produzione letteraria negli anni 1830-1860. La questione del "modo di essere uno scrittore" lo riporta ai fattori extra-letterari. I problemi dell'origine e della genesi delle opere, nascosti dietro ai problemi di evoluzione, sorgono nuovamente. La storia riprende il proprio posto.

Insomma, Tynjanov, teorico per eccellenza, non rinuncia forse alle sue analisi statiche scrivendo vite romanzate piene di gusto e sottigliezza?⁵⁷ In fondo queste biografie di poeti sono la storia della letteratura in potenza.

Tra l'altro gli stessi formalisti non si stancano [260] di ripetere che il "formalismo" è lungi dall'aver detto l'ultima parola. Il movimento formalista è sempre in evoluzione. Forse già da ora siamo autorizzati a dire che quest'evoluzione si fa nel senso della storia. Il letterato o l'esperto universitario, se non è un vero e proprio linguista, non potrà mai escludere del tutto la storia dalla sfera delle sue preoccupazioni dirette. La letteratura rappresenta un susseguirsi di fenomeni unici, eterogenei, che non possono ripetersi. La sua conoscenza ultima non può essere acquisita attraverso leggi non generalizzate a sufficienza. I suoi metodi in ultima istanza si orienteranno verso quelli delle scienze fenomenologiche, in grado di salvaguardare il fascino individuale della storia.

VII

In futuro, il formalismo risulterà comunque uno strumento di lavoro di portentosa efficacia e fecondità. L'insegnamento scientifico presso l'Istituto di storia delle arti, l'eliminazione del diletterantismo, dell'estetismo e dello

⁵⁶ *La letteratura e la vita letteraria (Literatura i literaturnyj byt)*, (*Na literaturnom postu*, 1927, 3). *La letteratura e lo scrittore (Literatura i pisatel')* (*Zvezda*, 1927, 5).

⁵⁷ *Kljucha* (soprannome del decabrista Kjučel'beke, amico di Puškin), Leningrado, Ed. Kubuč, 1925.

fruits. Témoin ces recueils d'études des élèves de l'Institut, où la stricte application des principes des maîtres se fait peut être un peu trop sentir, mais d'où se dégagent déjà des vues personnelles. Ainsi dans l'intéressant recueil *La prose russe*⁵⁸ consacré à la seconde moitié du XVIII^e siècle et à la première moitié du XIX^e siècle et composé uniquement de travaux des élèves: L. Ginzburg, *Vjazemskij homme de lettres (Vjazemskij literator)*; T. Roboli, *La littérature de voyages de l'époque du "sentimentalisme"*; B. Bukhsab, *Les premiers romans de Veltman*; B. Hofman, *La narration folkloriste de Dal*, etc. Ou bien l'article de L. Ginzburg, *Contribution à l'histoire littéraire de Benediktov*⁵⁹, éucidant sous le rapport d'idées littéraires la position du poète vis-à-vis de Bélijskij.

[261] Une fois envolée l'exagération propre aux jeunes, ces disciples des maîtres de l'école formelle donneront une génération de critiques, et, disons-le hardiment, d'historiens de la littérature, nets, précis, aguerris, conscients de leurs méthodes et bons connaisseurs de textes. Une autre conséquence s'impose: tous ces jeunes, ne l'oublions pas, ont fait leur apprentissage, à l'opposé des étudiants d'avant-guerre, sur des matériaux du XVIII^e et des premières décades du XIX^e siècle, jusqu'ici méprisés comme ne représentant aucun intérêt idéologique; ainsi, à leurs yeux, les faits de la littérature russe ont acquis une nouvelle valeur, le plus souvent ne s'accordant point avec les appréciations antérieures. Presque tous les travaux cités au cours de la présente étude établissent des points de vue nouveaux; et bien que souvent leurs auteurs ne considèrent l'esprit des œuvres qu'en fonction de leur forme⁶⁰, leurs analyses statiques unissent – avec beaucoup de lacunes encore – leurs anneaux en une seule chaîne historique.

Par suite, le schéma d'évolution de la littérature russe apparaît comme essentiellement modifié. Tout d'abord cette pierre de touche, la position de Pus'kin. Il n'est plus considéré comme un chancre divin tombé des cieux, révélant une poésie totalement inconnue avant lui. Il est l'achèvement suprême d'une époque, le fruit mûr d'un arbre dont les racines tiennent profondément au XVIII^e siècle. Ce siècle "réhabilité" se révèle non pas en imitateur aveugle

⁵⁸ *Russkaja proza*, sous la réd. De B. Ejchenbaum et J. Tynjanov, éd. Academia, Leningrad, 1926.

⁵⁹ *La Poétique (Poetika)*, II. *Vremennik otdela slovesnykh iskusstv, Gos. Inst. Iskusstv*, Leningrad, Ed. Academia, 1927.

⁶⁰ Citons la conclusion très caractéristique de M. Vinogradov dans ses *Etudes sur le style de Gogol*: selon lui, la nouvelle "naturelle" est le produit de la réforme stylistique: "La révolution du langage une fois affirmée, l'école naturelle adapte la psychologie de l'image artistique aux nouveaux principes de la composition stylistique. Après avoir élaboré la manière de peinture "typique" et créé un système complexe de reproduction des types, elle prend à son service l'idéologie et la sociologie" (204). Cf. V. Šklovskij: "Le type de Don Quichotte (tel que nous l'interprétons à présent) est la résultante de la composition du roman: en poésie, le mécanisme de l'œuvre crée souvent par lui-même des formes nouvelles". *Comment est fait Don Quichotte (Kak sdelan Dn Kikhot, 121)* extrait de la *Théorie de la prose*, 1925.

psicologismo comincia a dare risultati. Prova ne sono le raccolte di studi degli studenti dell'Istituto, dove la rigida attuazione dei principi dei maestri si fa forse sentire un po' troppo, ma da dove emergono già punti di vista personali. Ad esempio nell'interessante raccolta *La prosa russa*⁵⁸ dedicata alla seconda metà del XVIII secolo e alla prima metà dell'Ottocento e composta soltanto da lavori degli allievi: L. Ginzburg, *Vjazemskij letterato (Vjazemskij literator)*; T. Roboli, *La letteratura del viaggio all'epoca del "sentimentalismo"*; B. Buchštab, *I primi romanzi di Vel'tman*; B. Hofman, *La narrazione folcloristica di Dal*, ecc. Oppure l'articolo di L. Ginzburg, *Contributo alla storia letteraria di Benediktov*⁵⁹, delucidando dal punto di vista delle idee letterarie la posizione del poeta di fronte a Belinskij.

[261] Una volta esaurita l'esagerazione propria dei giovani, questi discepoli dei maestri della scuola formale daranno vita a una generazione di critici, e, diciamo con molto coraggio, di storici della letteratura, chiari, precisi, agguerriti, consapevoli dei propri metodi e bravi intenditori dei testi. Un'altra conseguenza è lampante: tutti questi giovani, non dimentichiamolo, hanno fatto il proprio apprendistato, diversamente dai giovani prima della Guerra, su materiali del XVIII secolo e dei primi decenni dell'Ottocento, fino ad allora disprezzati in quanto non rappresentavano nessun tipo di interesse ideologico; così, ai loro occhi, i fatti della letteratura russa hanno acquisito un nuovo valore che il più delle volte non combaciava con le valutazioni precedenti. Quasi tutti i lavori citati in questo studio stabiliscono punti di vista nuovi; e anche se spesso gli autori considerano lo spirito delle opere solo in funzione della forma⁶⁰, le loro analisi statiche uniscono – ancora con molte lacune – gli anelli in una unica catena storica.

In seguito, il modello di evoluzione della letteratura russa sembra profondamente modificato. Prima di tutto questa prova del nove, la posizione di Puškin. Non viene più considerato un cantore divino caduto dal cielo, che rivela una poesia del tutto sconosciuta prima di lui. È la suprema realizzazione di un'epoca, il frutto maturo di un albero le cui radici sono profondamente attecchite nel XVIII secolo. Questo secolo "riabilitato" non risulta essere un cieco imitatore dello straniero bensì di essere un classico consapevole e nazio-

⁵⁸ *Russkaja proza*, a cura di B. Ėjchenbaum e J. Tynjanov, Leningrado, ed. Academia, 1926.

⁵⁹ *Poetica (Poëtika)*, II. *Vremennik otdela slovesnyh iskusstv, Gos. Inst. Iskusstv*, Leningrado, Ed. Academia, 1927.

⁶⁰ Citiamo la conclusione molto caratteristica di Vinogradov nei suoi *Studi sullo stile di Gogol*: secondo lui, il racconto "naturale" è il prodotto della riforma stilistica: "Una volta affermata la rivoluzione del linguaggio, la scuola naturale adatta la psicologia dell'immagine artistica ai nuovi principi della composizione stilistica. Dopo aver elaborato il modo 'tipico' di dipingere e creato un sistema complesso di riproduzione dei tipi, si avvale dell'ideologia e della sociologia" (204). Cfr. V. Šklovskij: "Il tipo di don Chisciotte (come viene interpretato adesso) è il risultato della composizione del romanzo: in poesia, il meccanismo dell'opera spesso crea da solo formo nuove". *Come è fatto il Don Chisciotte (Kak sdelan Don Kikhot)*, 121) estratto dalla *Teoria della prosa*, 1925.

de l'étranger, mais en classique conscient et *national*. Le classicisme de Puškin fait place à la lignée romantique et musicale qui va de Žukovskij à Fet et aux symbolistes, tandis que les modernes, les "akméistes", avec Gumilev, Akhmatova, Kuzmin, remontent aux sources [262] classiques. La véritable nature de l'œuvre des poètes nous est révélée.

D'autre part, ces critiques ont ainsi creusé les problèmes de l'"école naturelle", démontré le grotesque voulu du style de Gogol, ce style qui n'est rien moins que "réaliste"; ils ont découvert les liens existant entre Gogol et Dostoevskij et arraché à l'oubli toute une série de prosateurs intéressants, de Marlinskij à Dal (la réhabilitation de Leskov ayant déjà commencé plus tôt). Ils ont élucidé un grand nombre de questions littéraires, comme celle de Nekrasov, poète divinisé par les idéologues, rejeté par la génération de la poésie-pure, et rendu actuellement à la haute poésie; comme celle de l'école archaïsante et de sa répercussion dans l'œuvre de Tjutčev; comme tant d'autres encore, sans parler de l'incorporation de la production moderne dans l'évolution littéraire générale.

VIII

L'apport du "formalisme" est indéniable. Maintenant que nous avons parcouru sa carrière récente, mais féconde, nous pouvons mieux nous rendre compte de l'effervescence qu'il a provoquée. En bouleversant le schéma courant de la littérature russe, en révolutionnant les méthodes et l'esprit même de l'enseignement, et aussi par sa façon de traiter les produits littéraires comme étant uniquement des œuvres d'art, comme par leur refus d'en extraire tout élément d'ordre moral, le "formalisme" paraissait étranger et hostile à la génération d'avant-guerre. Cette "querelle des méthodes" est d'une portée qui dépasse les limites de la controverse scientifique. C'est un chapitre caractéristique de l'histoire de la pensée russe, une collision entre deux poétiques, deux styles, deux idéologies, ou plutôt entre une idéologie et le désir furieux de s'en débarrasser. C'est pourquoi la méthode marxiste, qui décrète en littérature le point de vue de classe et qui traite les œuvres littéraires en résultantes des conditions économiques, est particulièrement hostile au formalisme. Pendant une brève période le marxisme a cru trouver en lui un allié contre les anciennes méthodes [263] mais ce n'était qu'une alliance en vue d'un ennemi commun. Tandis que la formalisme s'efforçait de détruire toute "idéologie littéraire" pour atteindre à l'art pur, le marxisme, lui, ne visait qu'à remplacer les conceptions "bourgeoises" par des conceptions "prolétariennes". Le nom changé, le fond restait le même. C'est ce qu'a compris Trockij dans sa tentative, qui a d'ailleurs échoué, de réconcilier les deux méthodes.

L'histoire nous présente un parallèle frappant d'un conflit de ce genre. Il est infiniment instructif d'analyser de ce point de vue les "Grenouilles" d'Aristophane, où l'on voit combattre non seulement deux méthodes de critique employées par ces poètes. Tandis qu'Eschyle critique chez Euripide

nale. Il classicismo di Puškin lascia il posto alla tradizione romantica e musicale che va da Žukovskij a Fet e ai simbolisti, mentre i moderni, gli "acmeisti", con Gumilëv, Achmatova, Kuzmin, risalgono alle fonti [262] classiche. La vera entità dell'opera dei poeti ci è rivelata.

Dall'altra parte, questi critici hanno anche disaminato i problemi della "scuola naturale", dimostrato l'aspetto volutamente grottesco dello stile di Gogol', questo stile che non è altro che "realistico"; hanno scoperto i legami esistenti tra Gogol' e Dostoevskij e fatto uscire dall'oblio una serie di prosatori interessanti, da Marlinskij a Dal' (la riabilitazione di Leskov era già iniziata prima). Hanno delucidato un gran numero di questioni letterarie, come quella di Nekrasov, poeta divinizzato dagli ideologi, rifiutato dalla generazione della poesia-pura, e attualmente restituito all'alta poesia; come quella della scuola arcaicizzante e della sua ripercussione nell'opera di Tjutčev; come tanti altri ancora, per non parlare dell'inserimento della produzione moderna nell'evoluzione letteraria generale.

VIII

Il contributo del "formalismo" è incontestabile. Ora che abbiamo percorso la sua carriera recente, ma feconda, possiamo meglio renderci conto dell'effervescenza che ha causato. Sconvolgendo il modello abituale della letteratura russa, rivoluzionando i metodi e lo stesso spirito dell'insegnamento, e anche attraverso il suo modo di trattare i prodotti letterari come soltanto opere d'arte, nonché attraverso il loro rifiuto di estrarne qualsiasi elemento di natura morale, il "formalismo sembrava estraneo e ostile alla generazione anteriore alla guerra. Questa "controversia sui metodi" ha una portata che va oltre i limiti di quella scientifica. È un capitolo caratteristico della storia del pensiero russo, uno scontro tra due poetiche, due stili, due ideologie, o meglio tra un'ideologia e il violento desiderio di liberarsene. Perciò il metodo marxista, che decreta in letteratura il punto di vista di classe e che tratta le opere letterarie come risultanti delle condizioni economiche, è particolarmente ostile al formalismo. Per un breve periodo il marxismo ha pensato di trovare in quest'ultimo un alleato contro i vecchi metodi [263] ma non era altro che un'alleanza in vista di un nemico comune. Mentre il formalismo cercava di distruggere qualsiasi "ideologia letteraria" per raggiungere l'arte pura, il marxismo invece mirava solo a sostituire i concetti "borghesi" con concetti "proletari". Il nome era cambiato, il fondo rimaneva lo stesso. È quello che ha capito Trockij nel suo tentativo, che tra l'altro è fallito, di riconciliare i due metodi.

La storia ci presenta un parallelismo sorprendente di questo genere di conflitto. È molto istruttivo analizzare da questo punto di vista le *Rane* di Aristofane, in cui non si vede soltanto la battaglia tra due metodi di critica usati da questi poeti. Mentre Eschilo critica in Euripide soprattutto il "fondo", e dimostra la sua mancanza di morale, di patriottismo, insomma di

surtout le fond, et démontre son manque de morale, de patriotisme, en un mot d' "idéologie", ce dernier s'en prend à la forme du vieux maître. C'est pour *mesurer* et *peser* ses mots ronflants qu'il apporte sa balance et tous ces instruments de précision dont l'emploi, vingt-trois siècles plus tard, fera taxer de "vivisecteurs" ses frères en méthodologie. L'analogie est approfondie et soulignée par le fait que l'idéologue Eschyle est le représentant de la génération aînée, tandis que le subtil Euripide, ami et disciple des sophistes, formaliste du IV^e siècle d'avant J.-C., est ultra-moderne. Ne serait-ce pas là, après tout, en dépit des critiques infligées aux jeunes de Grèce et de Russie, la preuve que les véritables révolutions artistiques commencent inévitablement par le problème de la forme?

“ideologia”, quest’ultimo se la prende con la “forma” del vecchio maestro. È per *misurare* e *pesare* le sue parole altisonanti che porta la sua bilancia e tutti questi strumenti di precisione il cui uso, ventitré secoli dopo, contribuirà a tacciare di “vivisezionisti” i propri fratelli in metodologia. L’analogia è approfondita e sottolineata dal fatto che l’ideologo Eschilo sia il rappresentante della generazione precedente, mentre il sottile Euripide, amico e discepolo dei sofisti, formalisti del IV secolo avanti Cristo, è ultramoderno. Dopo tutto e nonostante le critiche mosse ai giovani della Grecia e della Russia questa non sarebbe forse la prova che le vere rivoluzioni comincino inevitabilmente con il problema della forma?