

INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

---

REVUE  
DES ÉTUDES SLAVES

TOME HUITIÈME



PARIS

IMPRIMERIE NATIONALE

---

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

ÉDOUARD CHAMPION, ÉDITEUR

QUAI MALAQUAIS, 3 (VI<sup>e</sup>)

1928

## La nouvelle école d’histoire littéraire en Russie<sup>1</sup>

*Boris Viktorovič Tomaševskij*

[226]

Depuis les premières années du xx<sup>e</sup> siècle, on aperçoit en Russie un intérêt prononcé, et qui va toujours croissant, pour l’appréciation esthétique des œuvres littéraires. A la critique des publicistes succède celle des critiques littéraires proprement dits. Mais les essais critiques et historiques inspirés par cet intérêt nouveau sont restés assez longtemps épars, et il a fallu attendre l’avènement d’un groupe d’écrivains organisés pour qu’une école fut créée qui consacra ses efforts à l’application systématique des nouvelles tendances<sup>2</sup>.

La poésie russe, en 1916, subissait une crise. Le symbolisme était à son déclin, et les jeunes s’en détournaient pour chercher d’autres sources qu’une philosophie indécise s’exprimant en créations vagues et en paroles diffuses. Des écoles nouvelles venaient de surgir, tapageuses à vrai dire, se frayant le chemin par des manifestations bruyantes, s’employant à « épater le bourgeois ». Mais, sous cet extérieur exubérant si vivement reproché aux jeunes [227] écrivains, derrière les extravagances et parfois les simples mystifications il y avait une persévérance constante vers la découverte d’inspirations mâles, vers la création d’un art « palpable » supposant à la poésie efféminée des symbolistes, à leur culte de l’imprécis.

<sup>1</sup> *N. d. éd.*: l’original de ce texte (Tomaševskij 1928) est un extrait des Archives de *Persée*, dont notre revue *LEA* est redevable pour son précieux apport à la “science ouverte”. Dans la version originale du texte, comme dans la traduction, nous signalons entre parenthèses les références du texte-source. Toutes les notes reviennent à Boris Tomaševskij, sauf dans les cas autrement signalés. Les noms des auteurs cités dans la traduction italienne, figurent, à leur premier abord, dans la version complète sans accompagnement de parenthèses. Parfois les renvois de Tomaševskij ont été intégrés par des indications entre crochets. En bas de page nous donnons les références bibliographiques essentielles. Enfin nous remercions Arianna Baldi pour son précieux support au contrôle de l’orthographe russe et dans les cas de translittération des caractères cyrilliques.

<sup>2</sup> Cet article ne prétend point présenter un tableau complet des travaux concernant l’histoire de la littérature russe qui ont paru en Russie pendant ces dernières années. Seule, l’école dite *formaliste*, et plus particulièrement ses représentants de Leningrad, qui en constituent le groupe le plus actif, seront pris en considération. Cette école n’est pas une, mais il est permis de négliger les petites diversités dans un aperçu aussi sommaire que celui-ci pour insister surtout sur les idées plus ou moins communes à tous. On remarquera, d’autre part, que, l’évolution des conceptions littéraires au sein de la nouvelle école étant assez rapide, il serait difficile de fixer les idées du jour, et c’est pourquoi mon exposé aura un caractère essentiellement historique. Je n’ai pas cru nécessaire de délimiter la part de chacun dans la création et le développement de nos idées. Il va de soi que ce qui sera dit ici n’engage que moi-même, et non pas le groupe auquel j’appartiens.

## La nuova scuola di storia letteraria in Russia<sup>1</sup>

*Boris Viktorovič Tomaševskij*  
Traduzione di Josiane Tourres

[226]

Fin dai primi anni del XX secolo, si rileva in Russia un interesse crescente e sempre più marcato per il valore estetico delle opere letterarie. Alla critica giornalistica subentra quella della critica letteraria propriamente detta. Tuttavia, i saggi critici e storiografici suscitati da questo nuovo interesse sono rimasti abbastanza a lungo fra loro scollegati; è stato necessario aspettare l'arrivo di un gruppo di scrittori che si organizzasse in una scuola e che dedicatesse i propri sforzi alla sistematica applicazione delle nuove tendenze<sup>2</sup>.

Nel 1916 la poesia russa era in preda ad una crisi. Il simbolismo era in fase di declino e i giovani se ne allontanavano per individuare fonti diverse rispetto ad una filosofia indecisa che si esprimeva attraverso vaghe creazioni e un eccesso di parole. Erano comparse nuove scuole, a dire il vero chiassose, che si facevano strada attraverso manifestazioni rumorose destinate a "épater le bourgeois". Ma sotto questa facciata esuberante vivamente rimproverata ai giovani [227] scrittori, dietro le loro stravaganze e talvolta le pure mistificazioni c'era una perseveranza costante per la scoperta di ispirazioni virili, per la creazione di un'arte "palpabile" che si contrapponesse alla poesia effeminata dei simbolisti e al loro culto per l'imprecisione.

<sup>1</sup> *N.d.c.*: il testo originale (Tomaševskij 1928) qui riprodotto è tratto dall'archivio *Persée*, a cui vanno i ringraziamenti di *LEA* per il prezioso servizio alla scienza aperta. Sia nel testo originale che nella versione italiana forniamo tra parentesi le pagine della fonte. Dove non diversamente indicato, le note sono di Boris Tomaševskij. I cognomi degli studiosi citati nel testo italiano, alla loro prima apparizione, sono stati integrati con i rispettivi nomi senza uso di parentesi. Ove necessario, le informazioni di Tomaševskij vengono completate tra parentesi quadre. In calce si forniscono i riferimenti bibliografici essenziali. Si ringrazia Arianna Baldi per la preziosa collaborazione al controllo dell'ortografia russa e delle traslitterazioni dal cirillico.

<sup>2</sup> Questo articolo non pretende affatto presentare un quadro completo dei lavori sulla storia della letteratura russa pubblicati in Russia durante gli ultimi anni. Solo la cosiddetta scuola *formalista*, e in particolare i suoi rappresentanti di Leningrado che ne costituiscono il gruppo più attivo, sarà presa in considerazione. Questa scuola non è propriamente tale, perciò è permesso di tralasciare le piccole diversità in un quadro così sommario come questo, per insistere soprattutto sulle idee più o meno comuni a tutti. Si noterà, inoltre, che la rapida evoluzione delle concezioni letterarie all'interno della nuova scuola renderebbe difficile registrare le idee del giorno; ed è per questo che il mio resoconto avrà un carattere sostanzialmente storico. Non ho creduto necessario delimitare il ruolo di ognuno di noi nella creazione e nello sviluppo delle idee. Va da sé che ciò che verrà detto è esclusivamente di mia responsabilità, e non del gruppo al quale appartengo.

Parmi les créateurs de l'école futuriste russe (qui n'a de commun que le nom avec ses homonymes de l'Europe occidentale) un mot d'ordre fut prononcé : « la parole comme telle ! » (Слово какъ таковое!); l'attention se porta sur les moyens d'expression, sur le fonds linguistique de la poésie. Quelques jeunes gens, enthousiastes de poésie, concoururent à construire une théorie nouvelle qui, d'abord, ne répondait qu'à des vues pratiques : c'était la technique qui les intéressait plus encore que la doctrine. Pour la plupart élèves de M. Baudouin de Courtenay, ils étaient impatients de trouver des voies neuves dans le domaine de l'art aussi bien que dans celui de la science. Ainsi, de l'alliance de la science, de la critique d'art et de la poésie naquirent les premiers fascicules des *Recueils d'études sur la théorie du langage poétique* (Сборники по теории поэтического языка), et bientôt un groupement se forma, dont les premiers membres étaient Šklovskij, Brik, Jakubinskij, Kušner, Polivanov, et ce groupement se constitua, vers 1918, en *Société pour l'étude du langage poétique* (Общество изучения поэтического языка, ou, suivant la mode des abréviations militaires et révolutionnaires, *Opojaz*)<sup>3</sup>. Quelques jeunes historiens de la littérature, peu satisfaits de l'état présent de la philologie et préoccupés de trouver dans les *Recueils* les éléments d'une nouvelle conception de l'œuvre littéraire, se rallièrent au mouvement qui s'annonçait. C'est durant les années 1919-1991 que la Société *Opojaz* fut le plus animée. C'est alors aussi que fut fondé le *Cercle linguistique de Moscou* (Московский лингвистический кружок), où les jeunes représentants de l'école de Fortunatov, présidés par Roman Jakobson, s'orientaient dans la même direction.

Ce furent trois années de polémique. Conférences, articles dans de minces périodiques placardés sur les murs (faute de papier, les journaux avaient disparu) forcèrent la citadelle de la vieille science académique, et les « formalistes » s'installèrent peu à peu dans leurs places fortes. La création d'une Faculté des Lettres, grâce [228] à Zirmunskij, à l'Institut d'histoire de l'art de Leningrad, permit d'atteindre un jeune auditoire que n'intimidaient ni le froid ni parfois le manque d'éclairage. Cette époque fut celle du « formalisme militant ». La victoire, remportée dès 1920, entraîna quelques dissidences à l'intérieur de l'école : des discussions s'engagèrent sur des questions de méthode ; on parlait d'une crise, de la nécessité d'une synthèse, de revision, etc. Mais le temps n'était pas propice à ces querelles, les questions abstraites de méthodologie n'attiraient plus les travailleurs. On se mit à la besogne sans s'attarder aux disputes. Et la polémique avec l'école sociologique (marxiste), survenue un peu plus tard, tomba pareillement d'elle-même, pour les mêmes causes, sans

<sup>3</sup> *Opojaz* n'a jamais été une société régulière possédant la liste de ses membres, un siège social, des statuts. Cependant, durant les années les plus laborieuses, elle avait un simulacre d'organisation sous la forme d'un bureau qui se composait du président Victor Šklovskij, de son adjoint Boris Ėjchenbaum et du secrétaire Jurij Tynjanov.

Alcuni dei creatori della scuola futurista russa (che ha in comune con gli omonimi dell'Europa occidentale solo il nome) promulgarono una parola d'ordine: “la parola come tale!” (“slovo kak takovoe!”)<sup>3</sup>. L'attenzione si rivolse ai mezzi di espressione, al materiale linguistico della poesia. Alcuni giovani appassionati di poesia contribuirono a costruire una nuova teoria che in un primo momento rispondeva solo a prospettive pratiche: erano interessati alla tecnica molto di più che alla dottrina. Per la maggior parte erano allievi di Jan Baudouin de Courtenay ed erano ansiosi di trovare nuove vie nel campo dell'arte e in quello della scienza. In questo modo dall'alleanza tra scienza, critica d'arte e poesia nacquero i primi fascicoli delle *Raccolte di teoria del linguaggio poetico* (*Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*)<sup>4</sup> e poco dopo si costituì un gruppo i cui primi membri sono stati Viktor B. Šklovskij, Osip M. Brik, Lev Jakubinskij, Boris O. Kušner, Evgenij D. Polivanov, e tale gruppo diventò, verso il 1918, la *Società per lo studio del linguaggio poetico* (*Obščestvo po izučeniju poëtičeskogo jazyka*) o *Opojaz*, vista la moda delle abbreviazioni militari e rivoluzionarie<sup>5</sup>. Alcuni giovani storici della letteratura, poco soddisfatti dello stato attuale della filologia e desiderosi di trovare nelle *Raccolte* gli elementi di una nuova concezione dell'opera letteraria, aderirono al movimento che si preannunciava. Negli anni 1919-1921 la Società *Opojaz* fu maggiormente vivace. In quel periodo fu anche creato il *Circolo linguistico di Mosca* (*Moskovskij lingvističeskij kružok*) dove i giovani esponenti della scuola di Filipp F. Fortunatov, guidati da Roman O. Jakobson, andavano nella stessa direzione.

Furono tre anni di polemica. Conferenze, articoli su fogli sottili affissi sui muri (in mancanza di carta i giornali erano scomparsi) forzarono la roccaforte della vecchia scienza accademica e i “formalisti” si insediarono gradualmente nei loro bastioni. La creazione di una Facoltà di Lettere, grazie [228] a Viktor M. Žirmunskij, presso l'Istituto di Storia dell'arte di Leningrado, consentì di raggiungere un giovane pubblico che non era intimorito né dal freddo né a volte dalla mancanza di luce. Quell'epoca fu quella del “formalismo militante”. La vittoria, conseguita fin dal 1920, portò a qualche dissidio all'interno della scuola: furono avviati dibattiti su questioni di metodo; si parlava di una crisi, della necessità di una sintesi, di revisione, ecc. Ma i tempi non erano favorevoli a tali dispute, le astratte problematiche di metodologia non attraevano più gli addetti ai lavori. Ci si mise al lavoro senza soffermarsi sulle polemiche.

<sup>2</sup> *N.d.c.*: per l'orig. del manifesto futurista “slovo kak takovoe!” redatto da Aleksej E. Kručënych e Velimir Chlebnikov nel 2013, cfr. il testo integrale nell'Enciclopedia del Futurismo (<<http://www.futurism.ru/a-z/manifest/slovo.htm>>, 12/2018).

<sup>3</sup> *N.d.c.*: cfr. Brik, Polvanov, Šklovskij, *et al.* 1919.

<sup>4</sup> Non è stata mai una società regolare con una lista dei membri, una sede sociale e statuti. Tuttavia, durante i suoi anni più attivi, era dotata di una pseudo-organizzazione, sotto forma di un ufficio composto dal presidente Viktor B. Šklovskij, dal vice-presidente Boris M. Ejchenbaum e dal segretario Jurij N. Tynjanov.

avoir suscité de grandes passions. Quelques essais parurent, résumant les recherches faites par les formalistes. De nouveaux problèmes se présentèrent. On sentit le besoin de connaître de manière plus approfondie les différentes époques de la littérature russe, dont l'étude avait été si peu poussée par les précurseurs ; on voulut reconstruire le développement des formes littéraires dans notre littérature. Ce n'est qu'aujourd'hui que l'on s'attaque enfin à ces problèmes capitaux et qu'on s'apprête aux grandes et larges recherches : les premiers travailleurs sont entourés dès à présent de jeunes, tout autrement préparés aux travaux qui leur incombent, et de qui les forces ne sont pas usées dans la lutte contre les traditionalistes.

\*  
\* \*

Les premières idées de la nouvelle école portaient l'empreinte des polémiques au milieu desquelles elles s'étaient affirmées : souvent outrées, paradoxales, c'étaient certaines tendances générales opposées à celles des traditionalistes qu'elles exprimaient avec force plutôt que le sentiment exact de ceux qui les formulaient. Aussi bien n'étaient-ce pas les idées de Potebnja ou de Veselovskij<sup>4</sup> qui étaient mises en cause, en tant qu'ayant inspiré pour une bonne part la tradition de l'histoire littéraire. Si souvent que les noms de ces savants fussent prononcés, il s'agissait moins des idées que des usages traditionalistes. C'est à ces usages que la guerre était décl[229]arée dans les trois principales directions que leur donnait l'histoire littéraire, à savoir : histoire biographique, histoire sociale, histoire philosophique.

L'école « biographique », dont les adeptes s'étaient multipliés au cours des dernières années, ne voyait dans l'œuvre littéraire que l'acte individuel de l'auteur, un fait de sa vie intime et privée. On y cherchait l'indication de tels détails purement personnels ; on pensait « expliquer » l'œuvre par tels événements de la vie de l'auteur. Les formalistes opposaient à ces errements deux ordres d'arguments. 1° L'analyse de l'historien, disaient-ils, ne doit pas sortir du domaine auquel l'œuvre appartient, c'est-à-dire du domaine de la littérature. Ce qui est *donné* dans l'œuvre même doit lui suffire, et c'est cela seul qu'il est fondé à prendre en considération pour déterminer la valeur littéraire véritable de cette œuvre. Ce qui est caché au lecteur n'a pas à intervenir et ne peut que fausser notre impression. 2° D'autre part, le fait biographique, même dans le cas où il est la source d'une inspiration

<sup>4</sup> La nouvelle école, à plusieurs points de vue, a fait son profit des idées de Potebnja et Veselovskij (voir, pour Veselovskij, l'étude de Kazanskij sur l'idée de la poétique historique dans le recueil *Поэтика*, 1926; cf. l'exposé des idées de Veselovskij par Engelhardt dans son livre sur Veselovskij).

E anche la polemica con la scuola di sociologia (marxista), sopraggiunta più tardi, ugualmente si spense da sé, per le stesse cause, senza aver suscitato grandi passioni. Furono pubblicati alcuni saggi che erano la sintesi delle ricerche svolte dai formalisti. Nuovi problemi si presentarono. Si sentì il bisogno di conoscere in modo più approfondito le diverse epoche della letteratura russa, i cui studi erano stati poco coltivati dai predecessori; si volle ricostruire lo sviluppo delle forme letterarie nella letteratura russa. Solo oggi si affrontano finalmente questi problemi fondamentali e ci si accinge a compiere ampie ricerche: i primi studiosi sono già da ora circondati da giovani, diversamente preparati alle ricerche che li attendono, e le cui forze non sono logorate nella lotta contro i tradizionalisti.

\*  
\* \*

Le prime idee della nuova scuola erano improntate alle polemiche in mezzo alle quali esse si erano affermate: spesso eccessive, paradossali, queste idee nuove erano tendenze generali contrapposte a quelle dei tradizionalisti e si esprimevano con il fragore piuttosto che con la percezione esatta di coloro che le formulavano. Perciò non erano le idee di Aleksandr A. Potebnja oppure di Aleksandr N. Veselovskij<sup>6</sup> ad essere messe in discussione per il fatto di aver influenzato buona parte della tradizione della storia letteraria. Per quanto spesso venissero pronunciati i nomi di questi scienziati, più che delle idee si trattava del loro uso da parte dei tradizionalisti. La guerra veniva dichiarata contro tale uso nelle tre direzioni principali della storia letteraria, ovvero: storia biografica, storia sociale, storia filosofica.

La scuola "biografica", i cui seguaci si erano moltiplicati negli ultimi anni, vedeva nell'opera letteraria soltanto l'atto individuale dell'autore, un fatto della sua vita intima e privata. Vi si cercava l'indicazione di dettagli puramente personali; si pensava di "spiegare" l'opera attraverso avvenimenti della vita dell'autore. I formalisti opponevano a questi abbagli due tipi di argomentazione:

1. L'analisi da parte dello storico, dicevano, non deve esulare dal campo proprio dell'opera, cioè dal campo della letteratura. Ciò che è *dato* nell'opera deve essere *dato* per sufficiente, e soltanto questo *dato* può fare da fondamento per determinare il vero valore letterario dell'opera. Ciò che è nascosto al lettore non deve intervenire e in effetti non può fare altro che alterare la nostra impressione.

<sup>6</sup> La nuova scuola, sotto diversi aspetti, ha tratto profitto dalle idee di Aleksandr A. Potebnja e di Aleksandr N. Veselovskij (si veda per quest'ultimo lo studio di Boris V. Kazanskij sull'idea della poetica storica nella raccolta *Poëtika* del 1926; cfr. anche il saggio sulle idee di Veselovskij di Boris M. Èngel'gard nel suo volume su Veselovskij [1924]).

poétique, *n'explique point* l'œuvre du poète, de même que la biographie d'un modèle n'explique pas l'œuvre du peintre. Expliquer l'œuvre — c'est montrer sa valeur littéraire, son influence sur la littérature, son rapport avec le *milieu* littéraire où elle a été créée. Les faits biographiques ne peuvent fournir qu'une impulsion occasionnelle précédant la création : les causes profondes de l'œuvre résident, et nous devons les y découvrir, dans tout le développement de la littérature qui détermine les voies et pose les problèmes. On comparait les historiens-biographes aux agents subalternes de la police secrète qui s'informent chez les domestiques des menus faits de la vie des maîtres sans oser aborder ceux-ci ouvertement et de front. On alla jusqu'à refuser toute utilité aux enquêtes biographiques, et de fait les indications biographiques ne trouvent guère de place dans les travaux des formalistes, sauf parfois, à la rigueur, dans les notes.

Les publicistes considéraient la littérature comme un assemblage de documents d'histoire *sociale*. Ils se plaisaient à écrire l'histoire de la société russe d'après les œuvres de nos romanciers (Ovsjaniko- Kulikovskij, Ivanov-Razumnik). Ils traitaient les héros de Puškin, de Lermontov, de Turgenev comme des personnages historiques, comme des types représentant les idées politiques, sociales et morales répandues dans les différentes classes de la société. Les formalistes, par contre, tenaient toute œuvre littéraire pour un mauvais document historique. La vie réelle n'est pas réfléchie dans les romans : elle y est déformée. Le poète en combine les faits de [230] son point de vue esthétique. L'art le conduit à fausser la réalité, à « déroger à la nature, ou du moins à faire une sélection suivant les convenances et les besoins de son temps. Il est impossible de tirer d'une œuvre littéraire des connaissances positives sans savoir exactement comment le poète réagit aux impressions et aux faits extérieurs, ni quelles sont les lois intrinsèques des genres littéraires, les conditions de l'illusion littéraire. L'histoire des idées doit s'écrire d'après des documents authentiques, et non point d'après les dits et gestes de héros de romans qui ne sont que des fantômes de la vie réelle.

L'école philosophique, représentée par les symbolistes (V. Ivanov, L. Sestov, D. Merežkovskij, Geršenzon), se jouait à interpréter le sens ésotérique des œuvres : elle y trouvait des doctrines religieuses et philosophiques, revêtues de symboles et d'allégories. Les formalistes estimaient que les recherches de ce genre n'aboutissent qu'à des commentaires arbitraires, fantaisistes et contradictoires, et ils les caractérisaient volontiers, de manière ironique, par l'expression figurée qu'emploient fréquemment les disciples de ces philosophes désorientés par l'extérieur persuasif de leur raisonnement : « l'âme du poète aux multiples facettes » (многогранная душа поэта).



2. D'altra parte il fatto biografico, persino nel caso in cui rappresenta la fonte dell'ispirazione poetica, *non spiega affatto* l'opera del poeta, così come la biografia di un modello non spiega l'opera del pittore. Spiegare l'opera significa mostrare il suo valore letterario, la sua influenza sulla letteratura, la sua relazione con *l'ambiente* letterario in cui è stata creata. I fatti biografici possono fornire solo un impulso occasionale che precede la creazione: le cause profonde dell'opera risiedono nell'intero sviluppo della letteratura che determina le vie e pone i problemi, e noi li le dobbiamo scoprire. I formalisti comparavano i biografi agli agenti subalterni della polizia segreta che si informano presso i domestici sui piccoli fatti della vita dei padroni di casa senza osare affrontare quest'ultimi apertamente e frontalmente; e arrivarono a negare ogni utilità alle ricerche biografiche; infatti, le indicazioni biografiche trovano poco spazio negli studi dei formalisti, eccetto, talvolta e al limite, nelle note.

I giornalisti consideravano la letteratura un assemblaggio di documenti di storia *sociale*. Si compiacevano a scrivere la storia della società russa seguendo le opere dei romanzieri russi (Dmitrij N. Ovsjaniko-Kulikovskij, Ivanov-Razumnik<sup>7</sup>). Consideravano gli eroi di Puškin, Lermontov e Turgenev come personaggi storici, come tipi che rappresentavano idee politiche, sociali e morali diffuse nei diversi ceti della società. I formalisti invece reputavano ogni opera letteraria come un cattivo documento storico. La vita reale non si rispecchia nei romanzi: essa vi si trova deformata. Il poeta combina i fatti da [230] un punto di vista estetico. L'arte lo conduce a falsificare la realtà, a derogare alla natura, o per lo meno a fare una selezione a seconda delle convenienze e delle necessità della sua epoca. È impossibile trarre da un'opera letteraria conoscenze positive senza sapere esattamente come il poeta reagisce alle impressioni e ai fatti esteriori, e senza sapere quali siano le leggi intrinseche dei generi letterari e le condizioni dell'illusione artistica. La storia delle idee deve essere scritta seguendo documenti autentici e non in funzione delle dichiarazioni e dei gesti di protagonisti di romanzi che non sono altro che fantasmi della vita reale.

La scuola filosofica, rappresentata dai simbolisti (vedere Vjačeslav I. Ivanov, Lev I. Šestov, Dmitrij S. Merežkovskij, Michail O. Geršenzon), si divertiva ad interpretare il significato esoterico delle opere: vi trovava dottrine religiose e filosofiche, rivestite di simboli e allegorie. I formalisti ritenevano che le ricerche di questo genere potessero sfociare solo in commenti arbitrari, fantasiosi e contraddittori; volentieri li definivano in modo ironico con l'espressione figurata spesso usata dai discepoli di quei filosofi disorientati dall'apparenza convincente del proprio ragionamento: “l'anima del poeta dalle molteplici sfaccettature” (“monogrannaja duša poëta”).

<sup>7</sup> *N.d.c.*: nome letterario di Razumnik V. Ivanov.

\*  
\* \*

La nouvelle école entreprit l'étude de la littérature considérée comme un phénomène particulier ayant ses propres lois. Elle disposait, dès ses débuts, de quelques notions qui ont constitué comme les premières marques originales de sa méthode, « *Формальный метод* », comme on l'appelait.

Le titre même des *Recueils* édités par *Opojaz* nous indique l'une de ces notions, à savoir la distinction du *langage poétique* et du *langage pratique*. Scrupuleusement observée dans les premiers écrits des formalistes, cette distinction venait tout droit des travaux de Potebnja et d'Alexandre Veselovskij (en particulier du chapitre III de la *Poétique historique* de ce dernier), sous la réserve de l'abandon de la théorie de la *forme intérieure*. On cherchait à édifier ainsi une nouvelle doctrine sur un fondement purement linguistique : la prose était opposée à la poésie en tant que langage pratique et utilitaire en face d'autres langages ayant leurs lois propres et dont le trait principal est de ne plus présenter l'expression comme un simple *mojen* ou le jeu d'un mécanisme automatique, mais comme un élé[231]ment ayant acquis une valeur esthétique originale fit devenu une fin en soi du langage.

Considéré sous cet angle, le langage poétique était défini et étudié dans une série d'articles de Jakubinskij. L'auteur s'y limitait à la phonétique, et principalement à la phonétique du vers. Il constatait que certains faits phonétiques, d'origine purement mécanique et n'ayant aucune valeur sémantique dans le langage pratique, jouent un rôle important dans le langage poétique et sont consciemment observés et mis en œuvre par les poètes ; tel est le cas de certaines nuances phonétiques par lesquelles le langage poétique se rapproche du langage émotionnel. Ce fut le point de départ d'une série d'études sur le rôle des sons dans le vers. Il convient de citer particulièrement, parmi ces études, celle de O. Brik sur « la répétition des sons » (*звуковые повторы*) qui présente un développement des idées de M. Maurice Grammont sur l'harmonie dans le vers et un essai de classement des phénomènes observés, lequel a servi de modèle aux travaux postérieurs. Ce mouvement de recherches bénéficia de l'influence des idées de Sievers sur la « philologie auditive » (*Ohrenphilologie*) et de celles de l'école expérimentale française (Verrier, Landry), ainsi que des travaux anglais de Scripture. On en vint naturellement, en partant de la notion de langage poétique, à chercher dans l'analyse linguistique des œuvres l'explication scientifique de leur signification littéraire. La littérature fut même qualifiée de *dialecte* et tenue pour un objet d'étude auquel devraient être appliquées les méthodes de la dialectologie générale (voir le travail de Jakobson sur Chlebnikov).

\*  
\* \*

La nuova scuola intraprese lo studio della letteratura considerandola come un fenomeno specifico provvisto di leggi proprie. Sin dall’inizio disponeva di alcune nozioni che hanno delineato i tratti caratterizzanti metodo formalista (“Formal’nyj metod”, come veniva chiamato).

Lo stesso titolo delle *Raccolte* pubblicate da *Opojaz* ci indica una di queste nozioni, cioè la distinzione tra *linguaggio poetico* e *linguaggio pratico*. Tale distinzione, osservata scrupolosamente nei primi scritti dei formalisti, proveniva direttamente dalle ricerche di Potebnja e Veselovskij (in particolare dal capitolo III della *Poetica storica* di quest’ultimo<sup>8</sup>), ad eccezione della teoria della *forma interiore*. Si cercava così di edificare una nuova dottrina su un fondamento puramente linguistico: la prosa, intesa come linguaggio pratico e utilitario rispetto ad altri linguaggi provvisti di leggi, veniva contrapposta alla poesia il cui tratto principale consiste nel fatto di non presentare l’espressione come un semplice *mezzo* o quale gioco di un meccanismo automatico, ma come ele[231]mento dotato di valore estetico originale diventato una forma di linguaggio fine a sé stesso.

In linea con questa prospettiva il linguaggio poetico veniva definito e studiato in una serie di articoli di Jakubinskij. L’autore in questi studi si limitava alla fonetica e soprattutto alla fonetica del verso. Constatava che alcuni fatti fonetici, di origine puramente meccanica e privi di qualsiasi valore semantico nel linguaggio pratico, svolgono un ruolo importante nel linguaggio poetico e vengono osservati e attuati dai poeti in modo consapevole; è il caso di alcune sfumature fonetiche attraverso le quali il linguaggio poetico si avvicina al linguaggio emozionale. Fu il punto di partenza di un insieme di studi sul ruolo dei suoni nel verso. Tra questi studi conviene citare in particolare quello di Brik sulla “ripetizione dei suoni” (“zvukovye povtory”)<sup>9</sup> che presenta uno sviluppo delle idee di Maurice Grammont sull’armonia nel verso e un tentativo di classificare i fenomeni osservati, il quale è servito da modello a studi posteriori. Questo indirizzo di ricerca ha beneficiato dell’influsso delle idee di Édouard Sievers sulla “filologia uditiva” (*Ohrenphilologie*)<sup>10</sup> e di quelle della scuola sperimentale francese (Paul Verrier, Eugène Landry<sup>11</sup>) così come degli studi apparsi

<sup>8</sup> *N.d.c.*: in tutta probabilità Tomaševskij rimanda al capitolo “III. Jazyk poézii i jazyk prozy” (La lingua della poesia e la lingua della prosa) del 1899, ora reperibile ad accesso aperto in Veselovskij 1940.

<sup>9</sup> *N.d.c.*: cfr. Brik 1919.

<sup>10</sup> *N.d.c.*: cfr. Sievers 1912 (in particolare 78-79) dove lo studioso chiarisce la necessità di affiancare la filologia visuale (*Augenphilologie*) fondata sulla lettura interiore da una filologia della parola ascoltata (*Ohrenphilologie*), basata sulle specificità e le leggi del discorso pronunciato a voce alta.

<sup>11</sup> *N.d.c.*: cfr. il principale lavoro di Eugène Landry (1911) sulla teoria del ritmo. Fra gli anni Novanta dell’Ottocento e gli anni Trenta del Novecento Paul-Isidore Verrier ha pubblicato una serie di articoli e volumi sulla versificazione francese e inglese e sulla metrica comparata.

Pendant que se poursuivaient ces recherches sur le langage poétique, Victor Šklovskij consacrait plusieurs mémoires à la structure des thèmes, au *sujet*. Il passait en revue une série de romans, pour y découvrir les lois intrinsèques de leur construction ; il s'attachait notamment à cet égard à l'œuvre de Sterne. A la différence de Veselovskij, il dirigeait son attention sur le tout de l'œuvre plutôt que sur le détail des thèmes qui s'y trouvaient rassemblés. Il déterminait ainsi un certain nombre de notions qui prenaient leur place dans la doctrine de la nouvelle école.

La première était celle du *sujet* même. Le sujet cessa d'être considéré comme la somme des événements présentés dans l'œuvre. A la masse amorphe des faits et des incidents (la *Фабула*, suivant sa terminologie) Šklovskij opposait la mise en œuvre de l'auteur, la disposition des matériaux imposée par l'artiste, en un mot le sujet. Le sujet, en effet, n'est autre à ses yeux que le mode d'utilisation [232] des événements suivant lequel l'écrivain règle le développement de son œuvre. C'est en fonction de ce développement que l'écrivain introduit tel ou tel fait, emploie tel ou tel procédé esthétique. Šklovskij s'est proposé d'examiner les conditions dans lesquelles se développe le sujet du roman. Il a formulé la notion de *retardement* ou de *suspension* de l'action comme une loi nécessitant une certaine distribution des motifs en jeu. Il a montré le rôle de la motivation des incidents introduits. Il a fait ressortir aussi la valeur esthétique de la *dénudation* des moyens d'art (c'est-à-dire l'introduction d'événements non motivés, n'apparaissant que dans le seul intérêt du récit). Il a mis en lumière les mérites de la *forme difficile* qui exige du lecteur un certain effort de pénétration et fait ainsi mieux sentir le sens de l'œuvre. L'application à trouver une forme difficile et le souci de donner une impression de nouveauté conduisent à voir d'un œil étranger, pour les décrire de manière originale, des objets connus ou même familiers (c'est ce que Šklovskij appelle d'un néologisme : *остранение*) : ainsi, par exemple, Guy de Maupassant décrit parfois la vie des paysans comme un monde entièrement inconnu ; ainsi encore Tolstoï décrit le Conseil de Fili à travers la compréhension incomplète d'une fillette (cf. de même *Холстомер*, où l'écrivain ne cherche pas à évoquer la psychologie du cheval, mais à décrire la vie humaine observée d'un nouveau point de vue). Ce sont là autant de notions qui se rattachent à l'étude du développement du sujet en tant que procès essentiellement esthétique, et qui n'influencent aucunement les événements figurant dans le récit.

sulla rivista inglese *Scripture*. Partendo dalla nozione di linguaggio poetico si arrivò a cercare nell'analisi linguistica delle opere la spiegazione scientifica del loro significato letterario. La letteratura fu addirittura qualificata come *dialetto* e considerata come oggetto di studio su cui si dovrebbe applicare i metodi della dialettologia generale (vedere gli studi di Jakobson su Velimir Chlebnikov<sup>12</sup>).

Mentre proseguivano queste ricerche sul linguaggio poetico, Viktor Šklovskij dedicava vari studi alla struttura dei temi, al *sujet*. Passava in rassegna una serie di romanzi, per determinare le leggi intrinseche della loro costruzione soffermandosi in particolare sull'opera di Sterne. Diversamente da Veselovskij, Šklovskij rivolgeva il proprio interesse all'opera intera piuttosto che al dettaglio dei temi che vi erano riuniti. Individuava in questo modo un certo numero di nozioni che si inserivano nella dottrina della nuova scuola.

La prima era quella del *sujet*. Quest'ultimo non fu più considerato la somma degli avvenimenti presentati nell'opera. Alla massa amorfa dei fatti e degli incidenti (la *fabula* se si segue la sua terminologia) Šklovskij contrapponeva la messa in opera da parte dell'autore ovvero la predisposizione dei materiali imposta dall'artista, in una parola il *sujet*. Il *sujet*, infatti, ai suoi occhi altro non è che una modalità d'uso [232] degli avvenimenti secondo il quale lo scrittore regola lo sviluppo dell'opera. In funzione di questo sviluppo lo scrittore introduce tale o talaltro fatto e usa tale o talaltro procedimento estetico. Šklovskij si è proposto di esaminare le condizioni in cui si sviluppa il *sujet* ovvero la trama del romanzo. Ha formulato la nozione di *ritardamento* o di *sospensione* dell'azione come una legge che necessita di una certa distribuzione dei motivi in gioco. Ha mostrato il ruolo della motivazione dei fatti introdotti. Ha fatto emergere anche il valore estetico della *messa a nudo* dei mezzi artistici (vale a dire l'introduzione di avvenimenti non motivati, finalizzati unicamente all'interesse del racconto). Ha messo in luce i meriti della *forma difficile* che esige da parte del lettore un certo sforzo di penetrazione facendo percepire meglio il senso dell'opera. La premura nell'individuare una forma difficile e la preoccupazione di dare l'impressione di novità portano a guardare con un occhio estraneo oggetti conosciuti o addirittura familiari per descriverli in modo originale (è ciò che Šklovskij definisce con un neologismo *ostranenie*): ad esempio, Maupassant talvolta descrive la vita dei contadini come un mondo del tutto sconosciuto; allo stesso modo Tolstoj descrive il consiglio di guerra di Fili in *Guerra e pace* attraverso lo sguardo ignaro di una ragazzina (vedere anche *Cholstomer. Storia di un cavallo*<sup>13</sup>) in cui lo scrittore non cerca di rievocare la psicologia del cavallo bensì di descrivere la vita umana osservata da un nuovo punto di vista). Questi sono tutti elementi che si collegano allo studio dello sviluppo del *sujet* inteso come processo essenzialmente estetico e che non incidono affatto sugli avvenimenti che si trovano nel racconto.

Riguardo alla "scuola sperimentale francese" cfr. in particolare Verrier 1909.

<sup>12</sup> *N.d.c.*: Jakobson 1921.

<sup>13</sup> *N.d.c.*: cfr. Tolstoj 1886.

\*  
\* \*

Le nom de la nouvelle méthode (*méthode formelle*), bien que souvent désavoué même par ses adeptes, nous amène au troisième problème qui se trouva mis en avant. L'école traditionnelle fondait à l'ordinaire ses travaux sur la distinction assez vague de la *forme* et du *contenu*, et l'on croyait avoir épuisé l'œuvre d'un écrivain lorsqu'on l'avait étudiée sous ces deux aspects. On appelait *contenu* l'ensemble des idées, des sentiments, des thèmes, du sujet de l'œuvre, en somme l'élément idéal ; on entendait par la *forme* le langage, le rythme, etc., en somme l'élément matériel. Il n'est que trop facile de comprendre que, dans ces conditions, le critique négligeait volontiers le matériel pour le spirituel, et qu'il tendait à ne s'intéresser qu'à l'analyse des idées. On le voyait diriger toute [233] son attention sur les objets mis en cause par l'auteur et étudier ces objets comme des réalités sans prendre garde à leur incarnation littéraire ; on le voyait passer, sans s'en apercevoir, à travers l'œuvre même, ne sachant que faire des faits d'ordre esthétique, indifférent aux principes constructifs de la création poétique. C'est à l'école symboliste que nous sommes redevables de la réhabilitation des problèmes de l'art pur dans l'étude de la littérature. Les essais critiques et historiques d'Andrej Belyj<sup>5</sup>, de Vjačeslav Ivanov, de Valerij Brjusov ont attiré notre attention sur l'élément que les traditionalistes laissaient dans l'ombre.

Les « formalistes » nièrent l'utilité, du point de vue de la méthode, de cette opposition de la *forme* au *contenu*. Ils admettaient encore l'opposition de la matière à la forme, mais en considérant que tous les éléments de l'œuvre, l'idée aussi bien que le rythme, sont des facteurs artistiques et ne sont actifs qu'en tant que tels, et par suite doivent être étudiés comme tels. Ils s'attachaient surtout, par une réaction naturelle, à ce que leurs prédécesseurs avaient ignoré. D'où l'impression qu'ils étudiaient la *forme* aux dépens du contenu, suivant l'ancienne opposition de ces deux mots. D'autre part, la confusion avec l'école linguistique de Fortunatov (l'école formelle) favorisa aussi l'appellation de *méthode formelle* : quelques adeptes d'*Opojaz* s'en emparèrent, d'autres essayèrent un peu timidement de décliner cette caractéristique. Mais l'appellation resta et, malheureusement, ne fut pas sans quelque influence sur la représentation vulgaire que le public a souvent de l'œuvre de la nouvelle école.

<sup>5</sup> Dans ses études du recueil *Le Symbolisme* (1910), Andrej Belyj a, sous certains rapports, devancé les formalistes. Ses recherches sur le vers iambique russe ont beaucoup influencé les travaux postérieurs. Sa notion d'*esthétique expérimentale* contenait un germe du formalisme. Cependant le *système* des idées de Belyj n'a jamais été accepté par les formalistes, et ses dernières études (*Glossolalie*, etc.) ont été vivement attaquées par ceux même qui étaient sans doute ses élèves.

\*  
\* \*

Il nome del nuovo metodo (*metodo formale*), sebbene spesso rinnegato perfino dai suoi seguaci, ci porta al terzo problema che viene addotto. La scuola tradizionale di solito basava le proprie ricerche sulla distinzione abbastanza vaga tra *forma* e *contenuto*, e si credeva di aver esaminato fino in fondo l'opera di uno scrittore avendone evidenziato questi due aspetti. Si chiamava *contenuto*, ovvero l'elemento ideale, l'insieme costituito dalle idee, dai sentimenti, dai temi e dal soggetto dell'opera; si intendeva per *forma* il linguaggio, il ritmo, ecc., in sostanza l'elemento materiale. È fin troppo facile capire che, in queste condizioni, il critico finisca per tralasciare volentieri l'aspetto materiale per quello spirituale tendendo ad interessarsi solamente all'analisi delle idee. Lo si vedeva rivolgere [233] l'attenzione interamente agli oggetti utilizzati dall'autore e studiare questi oggetti come realtà senza essere attento alla loro incarnazione letteraria: lo si vedeva attraversare l'opera senza sapere cosa fare dei fatti di ordine estetico, indifferente ai principi costruttivi della creazione poetica. Dobbiamo alla scuola simbolista la riabilitazione dei problemi dell'arte pura nello studio della letteratura. I saggi critici e storici di Andrej Belyj<sup>14</sup>, Vjačeslav Ivanov, Valerij Brusov hanno attirato la nostra attenzione sull'elemento lasciato nell'ombra dai tradizionalisti.

I “formalisti” negarono l'utilità, dal punto di vista del metodo, della contrapposizione tra *forma* e *contenuto*. Continuavano ad ammettere la contrapposizione tra materia e forma, ma considerando che tutti gli elementi dell'opera, l'idea così come il ritmo, siano fattori artistici e siano attivi solo in quanto tali e, di conseguenza, debbano essere studiati come tali. Con una reazione naturale erano soprattutto legati a ciò che era stato ignorato dai predecessori. Da qui l'impressione che studiassero la *forma* a scapito del contenuto, seguendo l'antica contrapposizione tra queste due parole. D'altra parte, la confusione con la scuola linguistica di Fortunatov (la scuola formale) contribuì alla diffusione dell'appellativo *metodo formale*: alcuni seguaci di *Opojaz* se ne impossessarono, altri provarono un po' timidamente a declinare questa caratteristica. Ma l'appellativo restò in uso e, sfortunatamente, ebbe un qualche influenza sulla rappresentazione prosaica che spesso il pubblico ha dell'opera della nuova scuola.

Alla contrapposizione tra linguaggio pratico e linguaggio poetico corrisponde quella tra prosa e poesia. La prosa, sprovvista di qualità estetiche, ha

<sup>14</sup> Nei saggi apparsi nella raccolta *Simvolizm*, sotto certi aspetti Andrej Belyj (1910) ha anticipato i formalisti. Le sue ricerche sul jambico russo hanno influenzato molto i lavori posteriori. La sua nozione di *estetica sperimentale* conteneva un germe del formalismo. Tuttavia il sistema delle idee di Belyj non è mai stato accettato dai formalisti; i suoi ultimi studi (*Glossolalija*, 1922, etc.) sono stati fortemente attaccati da coloro che indubbiamente erano suoi allievi.

A l’opposition du langage pratique et du langage poétique correspond l’opposition de la prose et de la poésie. La prose, dépourvue de qualités esthétiques, a des moyens d’expression automatisés. La poésie est un phénomène essentiellement esthétique, où tout a sa valeur propre et doit être apprécié et senti comme un objet immédiat d’impression esthétique. L’impression esthétique se réduit à la formule : le but n’est rien, les moyens sont tout. Il faut, pour comprendre une œuvre d’art, faire revivre l’acte de sa création non pas en tant que procédant de la psychologie individuelle de l’auteur, mais en tant qu’opération de son art, on disait *de son métier*<sup>6</sup>. Il faut concentrer nos efforts d’observation sur l’objet tout artificiel qu’est l’exercice de ce métier. L’œuvre littéraire est la somme des procédés artistiques que le poète a mis au service de sa création et qui se sont imprimés en elle.

Cette notion — assez vague, il faut en convenir — *de procédé* ou *moyen* artistique (художественный прием) joue un grand rôle dans les recherches des formalistes. Les jeunes comprenaient ce terme assez largement : tantôt simple procédé technique, tantôt tout élément constitutif de l’œuvre. Ils entendaient surtout définir d’un mot le point de vue auquel ils se plaçaient plutôt qu’un objet précis. Mais ce furent bien les procédés de l’artiste, tels qu’ils apparaissent dans une œuvre donnée, tels qu’ils sont sentis par le lecteur, qui devinrent le véritable objet de la critique littéraire.

\*  
\* \*

Les historiens traditionalistes ne considéraient guère une œuvre d’art en elle-même et en tant que telle. Ils se complaisaient à discourir *à propos* de la littérature ; ils ne parlaient jamais de la littérature proprement dite. L’étude des procédés artistiques leur eût fait saisir la liaison qui existe entre les divers éléments de l’œuvre et le secret de leur équilibre; mais, faute de cette étude, ils n’apercevaient que de simples phénomènes qui leur paraissaient neutres et *déterminés* par les seules *idées* de l’écrivain suivant un choix où le libre arbitre était à peu près souverain. Ainsi l’évolution propre de la littérature leur échappait, et ils en récusait même la notion. La littérature n’était pour eux qu’un objet amorphe, et ils substituaient de bonne foi à son étude celle des influences extérieures, des mœurs, des conditions sociales, du milieu, comme s’ils pouvaient trouver là les causes premières expliquant l’origine et le développement des sujets et des éléments du style.

Du moment où l’on concevait la nécessité d’admettre des correspondances intérieures entre les différents éléments de la création poétique, on arrivait à

<sup>6</sup> On remarquera les titres des premières études publiées par *Ороjaz* : Как сделана Шинель et Как сделан Дон Кихот.



mezzi di espressione automatizzati. La poesia è un fenomeno essenzialmente estetico, dove tutto ha un proprio valore e deve essere apprezzato e percepito come un oggetto immediato di impressione estetica. Quest’ultima si riduce alla formula: lo scopo è nulla, i mezzi sono tutto. Per capire un’opera d’arte, occorre fare rivivere l’atto della sua creazione non in quanto derivata dalla psicologia individuale dell’autore bensì in quanto opera della sua arte, ovvero *del suo mestiere* [ποιεῖν]<sup>15</sup>. È necessario concentrare lo sforzo di osservazione sull’oggetto del tutto artificiale rappresentato dall’esercizio del *mestiere*. L’opera letteraria è la somma dei procedimenti artistici che il poeta ha messo al servizio della sua creazione e che si sono impressi in essa.

La nozione – che riconosciamo abbastanza vaga – di *procedimento* o *mezzo* artistico (chudožestvennyj priëm) svolge un ruolo fondamentale nelle ricerche dei formalisti. I giovani interpretavano questo termine in modo abbastanza ampio: talvolta in quanto un semplice procedimento tecnico, talvolta come elemento costitutivo dell’opera. Intendevano soprattutto definire con una parola il loro punto di vista piuttosto che un oggetto preciso. Ma furono proprio i procedimenti dell’artista, così come appaiono in una data opera, e come sono percepiti dal lettore, a diventare il vero oggetto della critica letteraria.

\*  
\* \*

Gli storici tradizionalisti non consideravano affatto l’opera d’arte in sé stessa e in quanto tale. Si compiacevano nel discorrere *a proposito di* letteratura; non parlavano mai di letteratura propriamente detta. Lo studio dei procedimenti artistici avrebbe consentito loro di afferrare il collegamento esistente tra i diversi elementi dell’opera e il segreto del loro equilibrio; in mancanza di un simile approccio, essi individuavano soltanto i semplici fenomeni che sembravano loro neutri e *determinati* dalle sole *idee* dello scrittore basate su una scelta in cui il libero arbitrio era pressoché sovrano. In questo modo sfuggiva loro il senso proprio dell’evoluzione della letteratura e ne respingevano addirittura la nozione. Per loro la letteratura non era altro che un oggetto amorfo e sostituivano in buona fede il suo studio con quello delle influenze esterne, dei costumi, delle condizioni sociali, dell’ambiente, come se si potessero trovare lì le cause prime capaci di spiegare l’origine e lo sviluppo dei temi e degli elementi dello stile.

Dal momento in cui si concepiva la necessità di ammettere corrispondenze interne tra i diversi elementi della creazione poetica, si giungeva a questa

<sup>15</sup> Si vedano i titoli dei primi saggi pubblicati dall’*Opojaz*: “Kak sdelana *Šinel*” e “Kak sdelan *Don Kicho*” (Come è fatto *Il cappotto*; Come è fatto *Don Chisciotte*).

en conclure que : d'une part, le poète n'est pas aussi libre qu'on le suppose dans la distribution des éléments de son œuvre où chaque détail est assujéti à l'ensemble, où l'un entraîne l'autre, si bien que l'écrivain ne choisit pas ses procédés [235] artistiques comme des unités, mais sous la forme de combinaison, — d'autre part, les divers systèmes de ces procédés sont susceptibles d'évoluer spontanément, car, à l'usage, ils s'usent, s'automatisent et perdent ainsi leur fonction esthétique, leur dynamisme.

Cette notion de causes internes, s'unissant aux influences extérieures pour provoquer l'évolution spontanée de la littérature, et la constatation parallèle que l'âge des procédés littéraires donne la mesure de leur pouvoir esthétique devaient orienter naturellement les chercheurs vers l'histoire littéraire, alors que c'étaient les spéculations théoriques qui les avaient absorbés jusque-là. Leur conception historique de l'évolution devait se préciser, et cela, à quelques égards, sous une certaine influence des idées de Ferdinand Brunetière.

Les historiens traditionalistes se contentaient de suivre à travers les siècles la ligne *dominante* dans la littérature. Ils n'étudiaient que les chefs reconnus, les *maîtres*. A la place de l'idée d'évolution, ils avaient mis celle de succession. Lermontov succédait à Puškin, Nekrasov à Lermontov, comme dans la poésie française Hugo succédait à Voltaire, Leconte de Lisle à Hugo, etc. Leur analyse balançait entre la notion d'*influence* et l'idée de l'individualité absolue et par suite incomparable de l'œuvre du poète. Cette dernière tendance écartée — et elle n'aboutissait à rien de moins qu'à nier la possibilité de poursuivre l'étude historique de la littérature ! — il restait du moins la notion d'influence, influence toujours positive et fondée seulement sur l'idée de la perfectibilité indéfinie de l'espèce humaine. Tout *maître* (et l'histoire traditionnelle, encore une fois, ne s'intéressait qu'aux maîtres) était le légataire universel de ses prédécesseurs ; il montait sur le trône de ses ancêtres pour y recueillir leur héritage et pour conserver, développer et perfectionner leur œuvre. On n'avait d'yeux, dans l'arène littéraire, que pour les vainqueurs ; on ne parlait des vaincus que pour les plaisanter (comme on faisait en France, avant le romantisme, des poètes du xvi<sup>e</sup> siècle).

A cette histoire officielle de la paix perpétuelle en littérature on opposa une nouvelle histoire riche de guerres, ou tout au moins de luttes et de querelles. A l'influence positive, par attraction, on opposa l'influence négative, par répulsion. Une formule était à la mode : « l'héritage de l'oncle au neveu ». Elle impliquait que le premier mobile de l'évolution littéraire était la *répulsion*, c'est-à-dire la tendance à réagir contre les formes littéraires dominantes du siècle. Le romantisme n'était pas l'héritier direct du classicisme : [236] il en était l'adversaire. Ce n'est pas du père au fils, en littérature, que passe le règne. Sans doute chaque nouvelle école a-t-elle ses précurseurs ; les romantiques ont eu Chénier, et nous savons bien aujourd'hui ce qu'a été l'époque

conclusione: da una parte, il poeta non è libero, come si crede normalmente, nella scelta degli elementi della propria opera in cui ogni particolare risulta collegato all'insieme e in cui gli elementi sono consequenziali (al punto che lo scrittore non sceglie i propri procedimenti [235] artistici come unità, ma sotto forma di combinazione); dall'altra parte i diversi sistemi di questi procedimenti sono in grado di evolversi spontaneamente in quanto nell'uso si usurano e si automatizzano perdendo così la loro funzione estetica e il loro dinamismo.

Tale nozione di cause interne, unita alle influenze esterne in grado di provocare l'evoluzione spontanea della letteratura, e unita alla constatazione parallela secondo cui *l'età* dei procedimenti letterari dà la misura del loro potere estetico, avrebbe dovuto orientare naturalmente gli studiosi [i formalisti] in direzione della storia letteraria; mentre, finora, erano state le speculazioni teoriche ad assorbirli completamente. La loro concezione storica dell'evoluzione letteraria avrebbe in seguito raggiunto una forma precisa anche seguendo in una certa misura l'influenza delle idee di Ferdinand Brunetière<sup>16</sup>.

Gli storici tradizionalisti si accontentavano di seguire attraverso i secoli la linea *dominante* in letteratura. Studiavano soltanto gli autori riconosciuti, i *maestri*. Al posto dell'idea di evoluzione seguivano quella di successione. Lermontov subentrava a Puškin, Nekrasov a Lermontov, come nella poesia francese Hugo subentrava a Voltaire e Leconte de Lisle a Hugo, ecc. La loro analisi si divideva indecisa tra la nozione di *influenza* e l'idea di assoluta individualità (e perciò incomparabile) dell'opera del poeta. Scartata quest'ultima tendenza – che paradossalmente finiva per negare la possibilità di praticare lo studio storico della letteratura – restava per lo meno la nozione di influenza, un'influenza intesa sempre positivamente e fondata soltanto sull'idea di perfettibilità indefinita della specie umana. Ogni *maestro* (e la storia tradizionale, ancora una volta, si interessava solo ai maestri) era il depositario universale dei predecessori; saliva sul trono degli antenati per raccogliergli l'eredità e per conservare, sviluppare e perfezionare la loro opera. Nell'arena letteraria si guardava solo i vincitori; si parlava dei vinti soltanto per farsene gioco (come succedeva in Francia, prima del romanticismo, con i poeti del XVI secolo).

A questa storia ufficiale della pace perpetua in letteratura fu contrapposta una nuova concezione di storia ricca di guerre o, per lo meno, di lotte e dispute. All'influenza positiva, per attrazione, venne contrapposta l'influenza negativa, per repulsione. La formula di moda era: “l'eredità tramandata da zio a nipote”. Implicava che il primo movente dell'evoluzione letteraria fosse la *repulsione*, vale a dire la tendenza a reagire contro le forme letterarie predominanti del secolo. Il romanticismo non era l'erede diretto del classicismo, [236] ne era l'avversario. In letteratura il regno non viene tramandato di padre in figlio. Ogni nuova scuola senza dubbio ha avuto i propri precursori; i romantici

<sup>16</sup> *N.d.c.*: cfr. Brunetière 1890.

préromantique en tant que période préparatoire. Mais les *précurseurs* ne sont jamais des maîtres de leur domaine. Ils apparaissent toujours comme une lignée mineure, comme les frères cadets et méconnus de l'école dominante. L'avènement d'une nouvelle école n'est souvent que la canonisation de l'effort d'écrivains négligés durant l'époque précédente. La petite littérature passe dans la grande, comme par exemple le mélodrame français engendre le drame romantique, comme la poésie de Majakovskij est la fille des formes comiques du vers russe.

L'étude des divers groupes, de leur antagonisme mutuel, de leurs conflits passait ainsi à l'ordre du jour. L'attention ne fut plus réservée aux seuls maîtres ; elle s'étendit aux représentants secondaires de la littérature, aux petits genres, aux mouvements de masse. On prit soin d'examiner dans le détail la polémique entre les groupes, de fixer la véritable position des faits littéraires par rapport au milieu, d'évoquer les témoignages des contemporains souvent trop négligés, de suivre la presse, la correspondance. Il y eut un ensemble de travaux d'analyse historique tendant à reconstruire d'une façon authentique les conceptions littéraires de telle ou telle époque, et l'on en arriva tout naturellement à prêter le même intérêt au mouvement littéraire de nos jours observé suivant la même méthode ; on en vint aussi à concevoir un certain déterminisme de l'évolution littéraire.

La littérature contemporaine est un domaine riche de données et qui présente un tout complet, alors que la reconstruction, la restauration d'un tableau du passé en sa totalité à l'aide de témoignages épars offre à l'historien des époques plus ou moins reculées une tâche singulièrement difficile. La littérature contemporaine a aussi l'avantage de permettre, pour ainsi dire, des expériences : le critique est ici un témoin oculaire, et qui peut voir de ses propres yeux le mécanisme du mouvement littéraire. Il ne s'en suit pas, assurément, que l'étude du contemporain soit la seule où l'on trouve un tout, ni même la plus facile. Elle comporte, au contraire, telles difficultés dont sont exemptes les études purement historiques : défaut de perspective, ignorance de l'*avenir* (tandis que le passé est toujours éclairé par la connaissance des résultats ultérieurs). Mais il n'en reste pas moins que l'histoire ne peut que gagner beaucoup à la comparaison des faits passés avec [237] les faits présents, et que, notamment, la connaissance de ces derniers apporte le moyen sûr d'introduire, dans la reconstruction complète d'une époque, les corrections nécessaires aux témoignages historiques.

La tendance à découvrir une détermination interne de l'évolution littéraire est attestée par le grand nombre des recherches orientées vers l'inventaire des forces et des causes qui interviennent dans cette évolution. La pluralité des programmes des divers groupes, les victoires et les défaites sont considérées comme l'expression d'une certaine vitalité de telle ou telle forme littéraire, et cette vitalité se trouve déterminée par la correspondance entre les problèmes

hanno avuto Chénier, e oggi sappiamo bene che l'epoca preromantica è stata un periodo preparatorio. Ma i *precursori* non sono mai padroni del proprio campo. Sembrano sempre una stirpe di linea minore, i fratelli minori e misconosciuti della scuola dominante. Spesso l'avvento di una nuova scuola non è altro che la canonizzazione dello sforzo di alcuni scrittori poco considerati nell'epoca precedente. La letteratura minore passa nella maggiore come ad esempio il melodramma francese genera il dramma romantico, come la poesia di Majakovskij è figlia delle forme comiche del verso russo.

Lo studio dei diversi gruppi, del loro reciproco antagonismo, dei loro conflitti, diventava di ordinaria amministrazione. L'attenzione non fu più riservata soltanto ai maestri; si estese ai rappresentanti secondari della letteratura, ai generi minori, ai movimenti di massa. Ci si dedicò all'esame, nei minimi particolari, della polemica tra i gruppi, a fissare la vera posizione dei fatti letterari rispetto all'ambiente, a evocare le testimonianze dei contemporanei spesso troppo poco considerate, a seguire la stampa e la corrispondenza. Ci fu un insieme di lavori di analisi storica che tendeva a ricostruire in modo autentico le concezioni letterarie di tale o tal'altra epoca, e si giunse naturalmente a prestare identico interesse ai movimenti letterari attuali osservati seguendo lo stesso metodo: si giunse anche a concepire un certo determinismo nell'evoluzione letteraria.

La letteratura contemporanea è un campo ricco di dati e che presenta un tutto completo mentre la ricostruzione, il restauro di un quadro del passato nella sua totalità con l'aiuto di testimonianze sparse offre allo storico delle epoche più o meno remote un compito singolarmente difficile. La letteratura contemporanea ha anche il vantaggio di permettere, per così dire, altre esperienze: il critico in questo caso è un testimone oculare che può vedere con i propri occhi il meccanismo dei movimenti letterari. Non si creda però che lo studio della contemporaneità sia l'unico terreno di studio in cui si trovi tutto o che sia il più facile da praticare. Comporta invece delle difficoltà che non sono presenti negli studi prettamente storici: mancanza di prospettiva, ignoranza del *futuro* (mentre il passato è sempre illuminato dalla conoscenza dei risultati posteriori). Ma ciò non toglie che la storia possa solo guadagnare dal confronto tra fatti passati [237] e presenti e che, in particolare, la conoscenza dei fatti presenti offra un mezzo sicuro per introdurre, nella ricostruzione completa di un'epoca, le necessarie correzioni delle testimonianze storiche.

La tendenza a scoprire una determinazione intrinseca dell'evoluzione letteraria è attestata dal gran numero di ricerche orientate all'inventario delle forze e delle cause che intervengono in tale evoluzione. La pluralità dei programmi dei diversi gruppi, le vittorie e le disfatte sono considerate l'espressione di una certa vitalità di tale o tal'altra forma letteraria, e questa vitalità risulta determinata dalla corrispondenza tra i problemi letterari che un'epoca si pone

littéraires que se pose une époque et la solution qu'elle leur donne. La littérature dominante de cette époque sera celle qui a trouvé la solution la plus admissible des problèmes posés par la littérature de l'époque antérieure.

Cette notion de la détermination interne de l'évolution littéraire a particulièrement attiré l'attention des chercheurs sur les causes nationales dans les révolutions littéraires ; elle a entraîné quelque négligence des influences étrangères. Les relations internationales sont l'objet d'une étude scrupuleuse, mais en constatant le transfert des idées et des faits littéraires d'un pays à l'autre, on se préoccupe surtout d'éclaircir quelles sont les causes nationales qui ont déterminé le recours aux modèles étrangers. Par exemple, l'étude de l'influence de Shakespeare en France durant la période du drame romantique doit se fonder sur l'étude du développement de la tragédie nationale en France : c'est la crise de cette dernière qui a déterminé les dramaturges à emprunter aux Anglais certains éléments tragiques ; l'évolution du théâtre français, en d'autres termes, a spontanément déterminé un emprunt devenu nécessaire. Ainsi l'influence de Dostoievskij et de Tolstoj sur le roman français est un problème de l'évolution nationale du roman français, et non point un fait imposé de l'extérieur qui aurait détourné la littérature française de son cours naturel. L'assimilation d'éléments étrangers est essentiellement un acte d'adaptation préalable. La littérature des traductions doit donc être étudiée comme un élément constitutif de la littérature de chaque nation. A côté du Déranger français et du Heine allemand il a existé un Béranger et un Heine russes qui répondaient aux besoins de la littérature russe et qui, sans doute, étaient assez loin de leurs homonymes d'Occident. [238]

\*  
\* \*

Ainsi dans les recherches de la nouvelle école, l'histoire et la doctrine — (les Russes disent « la poétique ») — se sont croisées, et elles se sont influencées l'une l'autre. La poétique s'est orientée vers l'étude de la fonction historique des procédés artistiques. L'histoire a reconnu la nécessité d'une description préalable de l'architecture interne de l'œuvre étudiée.

Les monographies relatives à la technique caractérisent les premières étapes de la route où les formalistes se sont engagés. On étudiait le rythme à part, le langage à part, ainsi que la mélodie du vers, le système des images, la composition lyrique, la rime, la versification, etc. Il vaut de rappeler à cet égard les études de Žirmunskij sur la composition des poèmes lyriques, son analyse comparée de la poésie de Puškin et de Brjusov, une étude développée d'Ėjchenbaum sur la mélodie des poèmes lyriques et de nombreuses recherches

e la soluzione da essa offerta. La letteratura dominante di un'epoca sarà quella che trova la soluzione più compatibile con i problemi posti dalla letteratura dell'epoca precedente.

La nozione di determinazione intrinseca dell'evoluzione letteraria ha suscitato in modo particolare l'attenzione degli studiosi per le cause nazionali delle rivoluzioni letterarie; la stessa nozione di determinazione intrinseca ha comportato la disattenzione nei confronti delle influenze straniere. Le relazioni internazionali sono oggetto di studio scrupoloso, ma nel constatare il passaggio delle idee e dei fatti letterari da un paese all'altro ci si preoccupa soprattutto di chiarire quali siano le cause nazionali che hanno determinato il ricorso ai modelli stranieri. Ad esempio lo studio dell'influenza di Shakespeare in Francia nel periodo del dramma romantico deve basarsi sullo studio dello sviluppo della tragedia nazionale in questo paese: è la crisi di quest'ultimo a portare i drammaturghi a prendere in prestito dagli inglesi alcuni elementi tragici; in altre parole, l'evoluzione del teatro francese ha determinato in modo spontaneo un prestito diventato necessario. Perciò, l'influsso di Dostoevskij e di Tolstoj sul romanzo francese è un problema relativo all'evoluzione nazionale del romanzo francese, non è un fatto imposto dall'esterno che avrebbe deviato la letteratura francese dal suo corso naturale. L'assimilazione di elementi dall'estero è essenzialmente un atto di adattamento preliminare. La letteratura tradotta deve dunque essere studiata come elemento costitutivo della letteratura di ogni nazione. Accanto al Béranger francese e allo Heine tedesco sono esistiti un Béranger e uno Heine *russi* che rispondevano ai bisogni della letteratura russa e che senza dubbio erano abbastanza lontani dai propri omonimi occidentali. [238]

\*  
\* \*

In questo modo nelle ricerche della nuova scuola, la storia e la dottrina – i russi dicono "la poetica" – si sono incrociate e si sono influenzate a vicenda. La poetica si è orientata verso lo studio della funzione storica dei procedimenti artistici. La storia ha riconosciuto la necessità di una descrizione preliminare dell'architettura interna dell'opera studiata.

Le monografie relative alla tecnica caratterizzano le prime tappe della strada imboccata dai formalisti. Il ritmo veniva studiato a parte, così come il linguaggio, la melodia del verso, il sistema delle immagini, la composizione lirica, la rima, la versificazione, ecc. Vale la pena di ricordare a questo proposito gli studi di Žirmunskij sulla composizione dei poemi lirici, la sua analisi comparata della poesia di Puškin e di Brjusov<sup>17</sup>, uno studio sviluppato di Ejchenbaum sulla

<sup>17</sup> *N.d.c.*: cfr. per i due lavori, rispettivamente, Žirmunskij 1921 e 1978 [1924].

sur le rythme des vers<sup>7</sup>, l'étude de Tynjanov sur la sémantique poétique, les recherches fécondes de Vinogradov sur la stylistique de la prose de Gogol' et de Dostoëvskij, etc. On cherchait les éléments dominants constituant l'originalité de l'œuvre, on en établissait la série, et c'est à quoi l'on s'attachait particulièrement en négligeant en quelque sorte le reste de l'œuvre. Les travailleurs avaient le souci de préciser les limites séparant la poétique de la linguistique, et les questions se rattachant à ces deux domaines de la philologie tenaient presque toujours dans leurs travaux la plus grande place.

Mais peu à peu on se rapprocha des problèmes que pose la conception d'une œuvre en son ensemble : des monographies consacrées à divers écrivains consacrèrent ce rapprochement. On dut passer de l'étude de faits et de séries séparés à celle de systèmes entiers où se trouvaient combinés les éléments étudiés à part. On observa dès lors les procédés artistiques en fonction de [239] leur valeur relative dans le système que représente l'œuvre intégrale d'un écrivain. La notion de *fonction poétique* apparut dans toute son importance. Aux études purement descriptives de la première période succédèrent des études « fonctionnelles » qui rattachaient les observations particulières aux conceptions générales. Le mécanisme de l'évolution littéraire se précisa de la sorte peu à peu : il se présentait non comme une suite de formes se substituant les unes aux autres, mais comme une variation continue de la fonction esthétique des procédés littéraires. Chaque œuvre se trouve orientée par rapport au milieu littéraire, et chaque élément par rapport à l'œuvre entière. Tel élément qui a sa valeur déterminée à une certaine époque changera complètement de fonction à une autre époque. Les formes grotesques, qui étaient considérées à l'époque du classicisme comme des ressources du comique, sont devenues, à l'époque du romantisme, l'une des sources du tragique. C'est dans le changement continu de fonction que se manifeste la vraie vie des éléments de l'œuvre littéraire. Rien ne renaît dans sa forme et sa fonction primitives. Une parole répétée n'est plus identique à elle-même : il suffit du souvenir de son énonciation première pour en modifier la portée.

\*  
\* \*

<sup>7</sup> La vieille école étudiait le rythme en dehors de sa réalisation. Le langage n'était que la matière neutre mise en creuset du principe musical. Notre effort se porta sur l'analyse des éléments constituant le vers et sur les phénomènes rythmiques. La poésie n'est pas la somme de certaines règles et du langage de la prose : elle est un langage *sui generis*, ayant ses lois propres, qui sont autres que celles du langage ordinaire ; elle est née du langage même et participe essentiellement à la nature de la parole, mais elle est transformée par l'usage esthétique. Donc ce ne sont ni la musique ni quelque principe abstrait qui nous dévoileront le secret du vers : c'est l'art de parler.



melodia dei poemi lirici<sup>18</sup> e numerose ricerche sul ritmo dei versi<sup>19</sup>, lo studio di Tynjanov sulla semantica poetica<sup>20</sup>, le ricerche feconde di Viktor V. Vinogradov sulla stilistica della prosa di Gogol e Dostoevskij<sup>21</sup>, ecc. I formalisti cercavano gli elementi dominanti che costituivano l'originalità dell'opera, ne stabilivano la serie letteraria, cosa a cui ci si dedicava in modo particolare trascurando in qualche modo il resto dell'opera. Gli studiosi erano ansiosi di precisare i limiti che dividevano la poetica dalla linguistica, e le questioni relative a questi due campi della filologia occupavano quasi sempre nei loro lavori lo spazio maggiore.

Ma gradualmente ci si avvicinò ai problemi posti dall'ideazione di un'opera nella sua totalità: alcune monografie dedicate a diversi scrittori consacrarono tale avvicinamento. Si dovette passare dallo studio di fatti e di serie a quello di interi sistemi in cui gli elementi studiati a parte si trovavano combinati: da allora si osservarono i procedimenti artistici in funzione del [239] loro valore relativo nel sistema rappresentato dall'opera intera di uno scrittore. La nozione di *funzione poetica* risultò particolarmente importante. Gli studi prettamente descrittivi del primo periodo furono seguiti da studi “funzionali” che collegavano le osservazioni specifiche alle concezioni generali. Il meccanismo dell'evoluzione letteraria in questo modo si precisò gradualmente: non si presentava come un susseguirsi di forme che si sostituivano a vicenda, bensì come una continua variazione della funzione estetica dei procedimenti letterari. Ogni opera risulta orientata in relazione al contesto letterario, e ogni elemento rispetto all'intera opera. Un elemento il cui valore viene determinato in una data epoca non svolgerà più la stessa funzione in un'epoca diversa. Le forme grottesche considerate durante il classicismo come risorse della comicità, all'epoca del romanticismo diventarono una delle fonti del tragico. È proprio nel continuo cambiamento di funzione che si manifesta la vera vita degli elementi dell'opera letteraria. Niente rinasce nella sua forma e funzione primitive. Una parola ripetuta non è più identica a sé stessa: basta il ricordo della prima volta in cui è stata enunciata per modificarne la portata.

\*  
\* \*

<sup>18</sup> *N.d.c.*: cfr. Ejchenbaum 1969 [1921].

<sup>19</sup> La vecchia scuola studiava il ritmo senza tener conto della sua realizzazione. Il linguaggio non era che la materia neutra al servizio del principio musicale. Il nostro sforzo si indirizzò verso l'analisi degli elementi costitutivi del verso e dei fenomeni del ritmo. La poesia non è la somma di certe regole e del linguaggio della prosa: è un linguaggio *sui generis*, ha leggi proprie del tutto diverse da quelle del linguaggio ordinario; la poesia è nata dal linguaggio come tale ed è parte essenziale della natura delle parole, tuttavia, è caratterizzata dall'uso estetico. Dunque, non saranno né la musica, né un qualche principio astratto a svelarci il segreto del verso: la poesia è l'arte della parola.

<sup>20</sup> *N.d.c.*: cfr. Tynjanov 1924.

<sup>21</sup> *N.d.c.*: i principali contributi di Vinogradov sulla stilistica della prosa di Gogol e Dostoevskij, redatti negli anni Venti, sono raccolti in Vinogradov 1929.

Il serait difficile de suivre plus avant le développement de la doctrine de la nouvelle école. Rassemblés pour la lutte, ses adeptes avaient marché les rangs serrés tant que la lutte avait duré. Aujourd'hui, après l'apaisement des polémiques, chacun a passé à ses propres travaux, à ses recherches particulières. On a peine à voir clair dans les efforts dispersés et dans les idées qui sont encore en voie de formation. Ce sont les personnes qu'il importe maintenant de considérer, plutôt qu'une école en tant que constituant une unité intellectuelle. Les historiens contemporains de la littérature peuvent être classés, suivant leurs rapports avec la nouvelle école, en trois groupes : les orthodoxes, les indépendants, les influencés.

Les orthodoxes, ce sont les fidèles de l'*Opojaz*. Ils représentent l'extrême-gauche du formalisme. Les plus connus d'entre eux sont Šklovskij, Ėjchenbaum, Tynjanov. Les indépendants ont pris part à la création de l'école formaliste, contribué à ses travaux ; mais ils n'acceptent pas la discipline de l'école et se sont choisis une voie à part : ainsi Zirmunskij et Vinogradov. Quant aux influencés, [240] il serait chimérique de prétendre en préciser le nombre. On peut n'être pas d'accord sur la valeur des idées du formalisme et des travaux de ses disciples, mais un fait est incontestable : leur influence est féconde et stimulatrice. Et cette influence est due à deux causes. L'une d'abord, plutôt d'ordre social : les jeunes ont porté leur doctrine des sanctuaires académiques dans la rue ; leurs discussions ont mobilisé la jeunesse, réveillé l'intérêt pour les questions littéraires parmi de très nombreux lecteurs ; le mot de « poétique », c'est-à-dire « doctrine de l'art poétique », si pédantesque il y a quelque vingt ans, est entré dans l'usage de l'enseignement, et la nouvelle génération est mieux préparée que ses aînées à juger en connaissance de cause des questions de littérature. D'autre part, — et c'est la seconde raison de l'influence du formalisme —, les formalistes ont accompli une œuvre critique qui comptera : leur révision des idées transmises par la tradition a ranimé l'histoire littéraire et ramené les historiens à la littérature considérée en elle-même et pour elle-même. On sait maintenant qu'on ne peut négliger les éléments spécifiques de l'œuvre poétique sans tomber inévitablement dans des erreurs grossières. On sait que la constatation, la description et l'interprétation des faits sont susceptibles d'être conduites avec une précision méthodologique qui en garantit l'objectivité. La « poétique » — jadis domaine des sensations toutes subjectives, des impressions personnelles presque inconscientes et inexprimables autrement que par des formules d'admiration qualificatives — est devenu un objet d'études rationnelles, le problème concret de la science littéraire. Il n'est pas exagéré de dire, à voir les choses de haut et de loin, que le mouvement créé par le formalisme n'est rien de moins, pour une large part, qu'un mouvement de renaissance de la philologie russe.

Leningrad, février 1927

Sarebbe difficile continuare a seguire lo sviluppo della dottrina della nuova scuola. Riuniti per lottare, i suoi seguaci avevano camminato serrando le righe finché era durata la lotta. Oggi placate le polemiche, ognuno si dedica ai propri studi, alle proprie ricerche specifiche. Si fa fatica a vederci chiaro negli sforzi dispersi e nelle idee che sono ancora in via di formazione. Ormai è importante considerare le persone, piuttosto che una scuola in quanto elemento di un'unità intellettuale. Gli storici contemporanei della letteratura possono essere classificati in tre gruppi secondo i loro rapporti con la nuova scuola: ortodossi, indipendenti, "influenzati".

Gli ortodossi sono i fedeli dell'*Opojaz*. Rappresentano l'estrema sinistra del formalismo. I più conosciuti tra di loro sono Šklovskij, Eĭchenbaum, Tynjanov. Gli indipendenti hanno preso parte alla creazione della scuola formalista, contribuito ai suoi lavori, ma non accettano la disciplina della scuola e si sono scelti una strada a parte: è il caso di Žirmunskij e Vinogradov. Quanto a coloro che sono stati influenzati dal formalismo sarebbe utopico pretendere di precisarne il numero. Si può non concordare sul valore delle idee del formalismo e degli studi dei seguaci ma un fatto è incontestabile: la loro influenza è feconda e stimolante. Tale influenza è dovuta a due cause. Prima di tutto una è di natura sociale: i giovani hanno portato la propria dottrina dai santuari accademici nelle strade; i loro dibattiti hanno mobilitato i giovani, destato l'interesse per le questioni letterarie tra numerosi lettori; la parola "poetica", cioè "dottrina dell'arte poetica", così pedantesca, circa vent'anni fa è entrata nell'uso dell'insegnamento, e la nuova generazione è preparata meglio dei predecessori per giudicare in modo consapevole le questioni letterarie. Dall'altra parte – ed è questa la seconda ragione dell'influenza del formalismo – i formalisti hanno compiuto un'opera critica che conterà: la loro revisione delle idee trasmesse dalla tradizione ha ridato vita alla storia letteraria e riportato gli storici alla letteratura considerata in sé e per sé. Sappiamo ora che non possono essere tralasciati gli elementi specifici dell'opera poetica senza cadere inevitabilmente in errori grossolani. Sappiamo che la costatazione, la descrizione e l'interpretazione dei fatti letterari possono essere compiute con una precisione metodologica che ne garantisce l'oggettività. La "poetica" – un tempo campo di sensazioni del tutto soggettive, di impressioni personali quasi inconscie e inesprimibili se non attraverso formule qualificative di ammirazione – è diventata oggetto di studi razionali, il problema concreto della scienza letteraria. Non è eccessivo dire, se le cose vengono considerate dall'alto e da lontano, che il movimento creato dal formalismo per buona parte non sia altro che un movimento di rinascita della filologia russa.

Leningrado, febbraio 1927

*Riferimenti bibliografici*  
(ad opera del curatore)

- Belyj Andrej (1910), *Simvolizm*, Moskva, Musaget. Ed. it. a cura di Angela Dioletta Siclari (1987), *Saggi sul simbolismo*, trad. it. di Angiola Alosio, Pia Dusi, Parma, Zara.
- (2002 [1922]), *Glossolalija. Poëma o zvuke*, Moskva, evidentis. Ad accesso aperto nell’archivio “ImWerden”: <<https://imwerden.de/publ-5641.html>> (11/2018). Ed. it. e traduzione di Giuseppina Giuliano (2006), *Glossolalia. Poema sul suono*, Milano, Medusa.
- Brik Osip M., Polivanov Evgenij D., Šklovskij Viktor B., et al. (1919), *Poëtika. Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka* (Raccolte di teoria del linguaggio poetico), Petrograd, Opojaz, vol. 1-2. Ora il volume è reperibile ad accesso aperto nell’archivio “ImWerden”: <<https://imwerden.de/publ-2985.html>> (11/2018).
- Brik Osip M. (1919), “Zvukovye povtory (Ripetizione dei suoni)”, in Brik, Polivanov, Šklovskij, et al. (1919), 58-98.
- Brunetière Ferdinand (1890), *L’évolution des genres dans l’histoire de la littérature. Leçons professées a l’école normale supérieure*, Paris, Hachette. Trad. it., cura e introduzione di Paolo Bagni (1980), *L’evoluzione dei generi nella storia della letteratura. Lezioni tenute all’Ecole normale superiore*, Parma, Pratiche.
- Èjchenbaum Boris M. (1969 [1921]), *Melodika russkogo liričeskogo sticha* (Melodica del verso lirico russo), in Id., *O poëzii*, Leningrad, Sovestskij Pisatel’, Leningradskoe otdelenie, 327-509; online: <<https://imwerden.de/publ-3540.html>> (11/2018).
- Èngel’gard Boris M. (1924), *Aleksandr Nikolaevič Veselovskij*, Petrograd, Kolos. Il volume ora è reperibile ad accesso aperto nella biblioteca elettronica “Eredità scientifica della Russia”: <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=48369160>> (11/2018).
- Jakobson Roman (1921), *Novejšaja russkaja poëzija, nabrosok pervyj: Podstupy k Xlebnikovu* (La nuovissima poesia russa, primo schizzo: approccio a Chlebnikov), Praga, Politika. Ora anche in Id. (1979), *Selected Writings, Vol. V: On Verse, Its Masters and Explorers*, Paris, The Hague, New York, Mouton, 299-354. Ad accesso aperto: <<http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-nrp.htm#web>> (11/2018).
- Kazanskij Boris V. (1926), “Ideja istoričeskoi poëtiki (Idea della poetica storica)”, in *Poëtika. Vremennik otdela slovesnych iskusstv Gosudarstvennogo Instituta Istorii Iskusstv* (Poetica. Periodico della sezione di arte verbale dell’Istituto statale di storia dell’arte), Petrograd, Academia, vol. 1., 6-24. Ora il volume collettaneo è reperibile ad accesso aperto nell’archivio “ImWerden”: <<https://imwerden.de/publ-4056.html>> (11/2018).
- Landry Eugène (1911), *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Paris, H. Champion, ora reperibile ad accesso aperto in Internet Archive: <<https://archive.org/details/lathorieduryth00land/page/n3>> (11/2018).
- Sievers Édouard (1912), *Rythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze von E. S., Heidelbergl, Carl Winter’s Universitätsbuchhandlung*.
- Tolstoj Lev (1982 [1886]), *Cholstomér*, in Id., *Sobranie sočinenij* (Raccolte delle opere), vol. XII, Moskva, Chudošestvennaja literatura, 7-42; online: <[https://rvb.ru/tolstoj/01text/vol\\_12/01text/0278.htm](https://rvb.ru/tolstoj/01text/vol_12/01text/0278.htm)> (11/2018). Trad. it. di Rosa Molteni (2011 [1927]), *Cholstomer. Storia di un cavallo*, Nardò, Besa.

- Tomaševskij Boris V. (1928), “La nouvelle école d’histoire littéraire en Russie”, *Revue des études slaves* VIII, 3-4, 226-240; ora in riproduzione ad accesso aperto nell’archivio <<http://www.persee.fr>>, con identificativo doi: 10.3406/slave.1928.7415.
- Tynjanov Jurij (1924), *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad, Academia; online: <<https://imwerden.de/publ-6241.html>> (11/2018). Trad. it. di Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova (1968), *Il problema del linguaggio poetico*, Milano, Il Saggiatore.
- Verrier Paul-Isidore (1909), *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, voll. I-III, Paris, Paris, Welter, ora reperibile ad accesso aperto in Internet Archive: <<https://archive.org/details/essaisurlesprinc01verruoft/page/88>> (11/2018).
- Veselovskij Aleksandr N. (1940 [1899]), “III. Jazyk poëzii i jazyk prozy” (La lingua della poesia e la lingua della prosa), in Id., *Istoričeskaja poëtika*, Red., vst. stat’ja, primeč. Viktora Žirmunskogo, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 347-380. Trad. it. di Claudia Giustini (1981), *Poetica storica*, introduzione di D’Arco Silvio Avalle, Edizioni e/o, Roma, L’originale russo ora è reperibile ad accesso aperto nella biblioteca elettronica “Eredità scientifica della Russia”: <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=43587198>> (11/2018).
- Vinogradov Viktor V. (1929), *Évoljucija ruskogo naturalizma. Gogol’ i Dostoevskij*, Leningrad, Academia. Il volume è reperibile ad accesso aperto nella biblioteca elettronica “Eredità scientifica della Russia”: <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=43613287>> (11/2018).
- Žirmunskij Viktor (1921), *Kompozicija liričeskich stichotvorenij* (La composizione delle poesie liriche), Peterburg, Opojaz. Cfr. anche nell’archivio “ImWerden”: <<https://imwerden.de/publ-880.html>> (11/2018).
- (1978 [1924]), *Valerij Brjusov i nasledie Puškina* (Valerij Brjusov e l’eredità di Puškin), Petrograd, Elzevir.

