

Nina Gourfinkel, Philippe Van Tieghem
 “Chronique. Quelques produits du ‘Formalisme’ russe”
Revue de Littérature comparée, 1932, 1 (Janvier-Mars), 425-434

/425/ Les discussions autour des méthodes d’histoire littéraire restent chez nous l’apanage des universitaires et des critiques. Un ensemble de circonstances politiques et sociales a créé autour de ces discussions, en Russie, un mouvement d’opinion fort vaste. Les oeuvres littéraires n’y présentent pas aux yeux même de l’ensemble des lecteurs cultivés une *Unterhaltung Literatur*. La production littéraire est toujours plus ou moins considérée comme un champ clos où s’affrontent les idées; de là, l’intérêt général de cette question: de quel point de vue faut-il aborder l’oeuvre littéraire? Ce n’est pas seulement le critique de l’historien de la littérature qui modifiera son point de vue; ce sera aussi le lecteur russe. Voilà pourquoi, depuis quinze ans, il n’y a presque pas de numéro de revue où ces questions ne soient exposées ou discutées.

Avant la guerre, l’histoire littéraire était surtout l’histoire des idées; la critique était esthétique, intuitive, idéologique. Depuis la guerre, deux grandes périodes se dessinent: le ‘formalisme’ et le marxisme littéraire. La seconde est contemporaine: les oeuvres littéraires ne doivent être examinées et étudiées que du point de vue social et dans leur rapport avec les théories marxistes. Bien que conçue en une certaine mesure comme réaction contre la critique littéraire pure, la critique marxiste n’en a pas moins subi, à un certain point de vue, l’influence de l’école précédente, ‘formaliste’. La première période peut être considérée comme révolue, mais durant plus de dix ans les méthodes formalistes ont été passionnément combattues et défendues dans tous les milieux intellectuels. Ces méthodes ont apporté beaucoup d’innovations fécondes qui méritent d’être retenues, si leurs exagérations mêmes ont précipité leur déclin. On a dit ailleurs leur intérêt¹; on a brièvement exposé /426/ la volonté du formalisme d’opposer un point de vue *statique* au point de vue *historique*; de considérer l’oeuvre comme isolée, au lieu de chercher ses sources et son influence; de comparer entre elles les oeuvres d’art littéraires pour saisir mieux les caractères propres de leur technique artistique, en les opposant, hors du temps, de l’espace et de tout principe de causalité. Non que le formalisme nie ces rapports; mais il les laisse aux historiens de la littérature.

* Cette dénomination, d’abord ironique, a fini par s’imposer malgré les protestations des partisans de cette nouvelle méthode.

¹ Nina Gourfinkel, les “Nouvelles méthodes d’histoire littéraire en Russie”, dans *Le Monde slave*, 1-2-1929. Philippe Van Tieghem, “Tendances nouvelles en histoire littéraire”, dans les *Études françaises*, publiées par la Société des professeurs français en Amérique, Paris, les Belles-Lettres 1930.

Nina Gourfinkel, Philippe Van Tieghem "Cronaca. Alcuni prodotti del 'Formalismo' russo"*

Traduzione italiana di Josiane Tourres

Le discussioni intorno ai metodi di storia letteraria da noi rimangono appannaggio degli accademici e dei critici. Un insieme di circostanze politiche e sociali ha creato, intorno a queste discussioni in Russia, un movimento di opinione molto ampio. Agli occhi stessi di tutti i lettori colti le opere letterarie non rappresentano una *Unterhaltung Literatur*. La produzione letteraria è sempre considerata più o meno un ambito chiuso in cui si scontrano le idee; da qui l'interesse generale della domanda: con quale punto di vista occorre affrontare l'opera letteraria? Non sarà soltanto il critico dello storico della letteratura a modificare il proprio punto di vista, ma sarà anche il lettore russo a farlo. È il motivo per cui, da quindici anni a questa parte, queste problematiche sono esposte e discusse su quasi tutti i numeri delle riviste.

Prima della Guerra, la storia letteraria era soprattutto la storia delle idee; la critica era di tipo estetico, intuitivo, ideologico. Dopo la Guerra, si delineano due grandi periodi: il 'formalismo' e il marxismo letterario. Il secondo periodo è contemporaneo: le opere letterarie devono essere esaminate e studiate solo dal punto di vista sociale e nel loro rapporto con le teorie marxiste. Anche se concepita in un certo modo come reazione contro la critica letteraria pura, la critica marxista ha comunque subito ugualmente, in una certa ottica, l'influenza della scuola precedente, 'formalista'. Il primo periodo può essere considerato concluso, ma per più di un decennio i metodi formalisti sono stati combattuti e difesi appassionatamente in tutti gli ambienti intellettuali. Tali metodi hanno portato molte innovazioni feconde che meritano di essere prese in considerazione, anche se i loro stessi eccessi hanno affrettato il loro declino. In un'altra sede, si è parlato del loro interesse**, è stata esposta brevemente la volontà da parte del formalismo di contrapporre un punto di vista *statico* a quello *storico*; di considerare l'opera isolata, invece di ricercarne le fonti e l'influenza; di confrontare tra di loro le opere d'arte letterarie per afferrare meglio le caratteristiche specifiche della loro tecnica artistica, contrapponendole, al di fuori del tempo, dello spazio e di qualsiasi principio di causalità. Non è che il formalismo abbia negato questi rapporti, ma li ha affidati agli storici della letteratura.

* Questa denominazione, in un primo momento ironica, si è finalmente imposta nonostante le proteste dei sostenitori di questo nuovo metodo.

** Nina Gourfinkel, les "Nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie", *Le Monde slave*, 1-2-1929. Philippe Van Tieghem, "Tendances nouvelles en histoire littéraire", in *Études françaises*, Société des professeurs français en Amérique, Paris, les Belles-Lettres 1930.

Ceux que ces indications ont intéressés auraient voulu pouvoir se rendre compte de ce que la méthode formaliste permettait de réaliser. Des principes logiques et séduisants ne leur suffisaient pas, ce qui est tout à l'honneur de leur prudence intellectuelle. On voudrait aujourd'hui leur apporter – brièvement – quelques exemples de travaux exécutés selon les principes de l'école formaliste.

Comme il se produit souvent en histoire littéraire, c'est au moment où une mode intellectuelle commence à passer dans son pays d'origine qu'elle se répand, ou même qu'elle est connue et appréciée hors des frontières de sa patrie. L'école formaliste russe n'est plus, ni comme groupement homogène d'individus, ni comme système de méthodes et d'enseignement. Ses principaux chefs attirés, comme Victor Chklovski et Boris Eichenbaum, ou 'sympathisants' comme Victor Girmounski, se sont tournés vers d'autres méthodes où, de nouveau, mais aussi d'une manière nouvelle, le rôle prépondérant appartient aux notions historiques. D'autre part, ce revirement s'est fait sous la poussée de l'État, car l'étude du rythme, des images, de la composition n'a qu'un rapport fort lointain avec le marxisme. Dans un système d'études où rien n'échappe aux directives d'un État, d'ailleurs sujet à de brusques coups de barre, c'était la mort des études formalistes. Cela ne veut pas dire que les études formalistes nées et momentanément délaissées là-bas ne puissent ailleurs se développer avec méthode et clairvoyance.

Notre premier exemple sera celui de Victor Chklovski; il prétend avoir été l'initiateur du formalisme; son article "L'Art considéré comme procédé" (*La Poétique*, Pétersbourg, 1919), fait date dans l'évolution des méthodes d'analyse littéraire. Il a fortement énoncé cette idée que le travail essentiel de l'artiste consiste dans l'usage d'un ensemble de procédés que le critique doit reconnaître et analyser pour comprendre l'œuvre d'art. Il montre que le procédé essentiel consiste pour l'artiste à rendre neuf et étrange, frappant et vivant l'objet matériel, le sentiment, l'idée qui, indéfiniment répétés, avaient perdu tout relief; la recherche des moyens que l'artiste /427/ emploie pour *recréer* ainsi l'objet doit être l'occupation essentielle du critique.

Chklovski cite, pour illustrer ce procédé fondamental, une notule tirée des carnets de Tchekhov: quelqu'un qui traversait toujours la même rue durant quinze, trente ans, lisait tous les jours une enseigne: "Grand choix de ciges (sigor, poisson nordique)", et se demandait qui donc pouvait avoir besoin d'une pareille variété dans ce genre de poisson. Mais un jour l'enseigne fut enlevée et posée près du mur de travers. Alors le passant lut pour la première fois ce qui était écrit en réalité: "Grand choix de cigares (*sigar*)". De même, il faut que le poète rende à chaque mot son vrai contenu et le montre du côté neuf.

D'autre part, Chklovski, étudiant la nouvelle ou le roman, y voit surtout un ensemble de motifs traditionnels, de procédés de composition; il veut montrer dans son ouvrage le *Développement du sujet* (Petersbourg, Opoiaz, 1921) que le *fond*, loin de conditionner les procédés de développement, est conditionné par eux.

Le persone interessate a tali indicazioni avrebbero voluto essere in grado di rendersi conto di quello che il metodo formalista consentiva di realizzare. Non bastavano principi logici e allettanti, e questo fa onore alla loro accortezza intellettuale. Oggi si vorrebbe fornire loro – brevemente – alcuni esempi di ricerche condotte seguendo i principi della scuola formalista.

Come succede spesso nella storia letteraria, proprio nel momento in cui una moda intellettuale comincia a manifestarsi nel proprio paese di origine, si diffonde o addirittura è conosciuta e apprezzata al di fuori dei confini del paese in questione. La scuola formalista russa non è più né un raggruppamento organico di individui né un sistema di metodi e di insegnamento. I suoi maggiori maestri autorevoli, come Viktor Šklovskij e Boris Ejchenbaum, o 'simpatizzanti' come Victor Žirmunskij, si sono interessati ad altri metodi in cui, di nuovo, ma anche in modo nuovo, il ruolo preponderante appartiene ai concetti storici. Tra l'altro questa inversione di tendenza si è fatta sotto la pressione dello Stato, perché lo studio del ritmo, delle immagini, della composizione ha un rapporto solo lontanissimo con il marxismo. In un sistema di studi in cui non sfugge nulla alle direttive di uno Stato, tra l'altro soggetto ad improvvisi momenti di debolezza si verificò la fine degli studi formalisti. Ma questo non significa che gli studi formalisti nati e temporaneamente tralasciati in Russia non potessero svilupparsi altrove con metodo e lungimiranza.

Il nostro primo esempio sarà quello di Viktor Šklovskij che pretende di essere stato l'ideatore del formalismo; il suo articolo "L'Arte considerata come procedimento" (*La Poetica*, Pietroburgo, 1919) fa epoca nell'evoluzione dei metodi di analisi letteraria. Ha enunciato con forza l'idea che il lavoro essenziale dell'artista consista nell'uso di un insieme di procedimenti che il critico deve riconoscere e analizzare per capire l'opera d'arte. Dimostra che il procedimento fondamentale consiste per l'artista nel rendere nuovo e strano, sorprendente e vivo l'oggetto materiale, il sentimento, l'idea che, ripetuti indefinitamente, avevano perso qualsiasi rilevanza; la ricerca dei mezzi utilizzati dall'artista per ricreare così l'oggetto deve rappresentare l'occupazione maggiore del critico.

Per illustrare questo procedimento fondamentale, Šklovskij cita una postilla estratta dai quaderni di Čechov: qualcuno che attraversava sempre la stessa strada per quindici, trent'anni, leggeva tutti i giorni un'insegna: "Grande scelta di cighs (sigor, pesce nordico)", e si chiedeva chi potesse aver bisogno di una varietà simile in questo tipo di pesce. Ma un giorno l'insegna fu tolta e appoggiata di traverso accanto al muro. Il passante lesse allora per la prima volta ciò che in realtà era scritto: "Grande scelta di sigari (*sigar*).". Allo stesso modo, è necessario che il poeta restituisca ad ogni parola il suo vero contenuto e faccia vedere il suo lato nuovo.

Tra l'altro Šklovskij, studioso del racconto e del romanzo, vede in questi generi soprattutto un insieme di temi tradizionali, di procedimenti per comporre; nella sua opera, *Le Développement du sujet* (Lo sviluppo della trama; Pietroburgo, Opoiaz, 1921) vuole dimostrare che il *fondo*, lungi dal condizionare i procedimenti dello sviluppo, sia condizionato da quest'ultimi.

Il est difficile de résumer cet ouvrage fort dense et, plus encore, d'ordonner cet amas confus d'idées et de remarques jetées pêle-mêle comme au cours d'une conversation brillante et féconde. Essayons cependant de dégager quelques aperçus clairs.

Le sujet du roman n'a pas de raisons d'être opposé à la forme; il est forme lui-même, ensemble de procédés, liaison de motifs, et la conception de *contenu* intellectuel ou sentimental n'est pas synonyme de celle de *sujet*. Loin de représenter l'auteur comme un isolé en proie au désir solitaire d'une inspiration céleste ou comme un esprit nourri d'idées et tâchant d'exprimer à son tour ces idées dans des modes personnels, Chklovski le voit prisonnier d'une foule de traditions techniques auxquelles il ne cherche pas à échapper, mais qu'il utilise naturellement, qui le guident, et lui font trouver souvent le caractère de ses personnages, les mouvements de son intrigue, sa philosophie même, comme le grand poète conduit par la rime et le souffle rythmique invente sous la dictée de ces obligations fécondes la nuance des sentiments ou de la pensée.

La véritable filiation littéraire n'est donc pas celle des sentiments ou des idées; c'est celle des procédés; l'histoire littéraire doit être l'histoire des procédés techniques. Ce que les auteurs s'empruntent les uns aux autres, ce sont des procédés. Certes, comme le lien entre le procédé et le sentiment ou l'idée, pour être de cause à effet et non inverse, n'en existe pas moins, l'histoire de ces deux éléments contenus dans l'œuvre d'art côtoie souvent l'évolution /428/ réelle et les vrais rapports de filiation, mais la vraie filiation serait celle des procédés.

Ces idées, que Chklovski n'exprime pas, mais qui se dégagent de ses ouvrages, nous les retrouvons, exprimées ou supposées, chez ses nombreux partisans et élèves.

Chklovski étudiera donc, dans *Don Quichotte* en particulier, les éléments qui composent le sujet, et il montrera comment les éléments traditionnels, par les nécessités de leur rencontre et de leur choc, ont créé la vraie figure du héros, bien loin que celle-ci ait été préfigurée à l'œuvre. Avec *Don Quichotte*, il examine, de ce point de vue, quantité d'autres romans, les plus divers et de tous les âges. Comment, par exemple, chercher à analyser le caractère de Gil Blas, et pourquoi constater après une analyse subtile que ce héros symbolise l'homme moyen en face des événements, quand ce héros n'est évidemment que le fil qui rattache les diverses images de mœurs, et que ce fil est d'autant plus terne et gris que la personnalité du héros serait plus gênante si elle était originale?

Un roman est composé d'une série d'histoires, d'anecdotes, de nouvelles de récits plus ou moins habilement rattachés entre eux et à la trame primaire du roman. Dans le roman moderne, que le sujet soit simple ou complexe, l'auteur donne tout son effort à intégrer les *scènes* au *sujet* en les rattachant aussi étroitement que possible au caractère de son héros, à la thèse qu'il veut démontrer, à la peinture du milieu social. Mais la plupart des grands romans d'avant le XIXe siècle, d'avant Stendhal ou Maupassant, présentent dans les rapports entre les scènes et le sujet des raccords plus apparents et déjà maintes fois utilisés; tantôt

È difficile sintetizzare quest'opera densissima e forse di più, ordinare questo mucchio confuso di idee e osservazioni buttate alla rinfusa come durante una conversazione brillante e fertile. Cerchiamo tuttavia di evidenziare qualche scorcio chiaro.

Non esiste alcun motivo di contrapporre la trama del romanzo alla forma: esso stesso è forma, insieme di procedimenti, collegamento di temi, e il concepimento del *contenuto* intellettuale o sentimentale non è sinonimo di quello di *trama*. Lungi dal rappresentare l'autore come un essere isolato in preda al desiderio solitario di un'ispirazione celeste o come una mente ricca di idee e che cerca di esprimere a sua volta queste stesse idee con modalità personali, Šklovskij lo vede prigioniero di un gran numero di tradizioni tecniche dalle quali non tenta di sfuggire, ma che egli utilizza naturalmente, e che lo guidano e spesso gli consentono di trovare il carattere dei personaggi, i movimenti della trama, la sua stessa filosofia, nello stesso modo in cui il grande poeta, guidato dalla rima e dal respiro ritmico inventa sotto la spinta di questi vincoli fertili la sfumatura dei sentimenti o del pensiero.

La vera filiazione letteraria dunque non è quella dei sentimenti o delle idee bensì quella dei procedimenti; la storia letteraria deve essere la storia dei procedimenti tecnici. Gli autori attingono i procedimenti da altri autori. Certo, siccome il legame tra il procedimento e il sentimento o l'idea, anche se è di causa-effetto e non il contrario, esiste ugualmente, la storia di questi due elementi contenuti nell'opera d'arte rasenta spesso l'evoluzione reale e i veri rapporti di filiazione, ma la vera filiazione sarebbe quella dei procedimenti.

Queste idee, che non sono espresse da Šklovskij, ma che emergono dalle sue opere, le ritroviamo, espresse o intuite, presso tanti seguaci o allievi suoi.

Šklovskij ha dunque studiato, in particolare in *Don Chisciotte*, gli elementi che compongono la trama, e ha evidenziato come gli elementi tradizionali, attraverso le necessità del loro incontro e scontro, avessero creato la vera figura dell'eroe, molto lontana rispetto a quella alla base dell'opera. Con *Don Chisciotte*, esamina, da questo punto di vista, tanti altri romanzi, molto diversi e di tutte le epoche. Per esempio, come cercare di analizzare il carattere di Gil Blas, e perché costatare, dopo un'analisi sottile che questo protagonista simboleggia l'uomo medio di fronte agli eventi, anche se quest'eroe ovviamente non è altro che il filo che collega le diverse immagini di costumi e anche se questo filo è tanto più spento e grigio in quanto la personalità dell'eroe sarebbe più fastidiosa se fosse originale?

Un romanzo è composto di una serie di storie, aneddoti, notizie, racconti più o meno collegati abilmente tra di loro e con la trama primaria del romanzo. Nel romanzo moderno, a prescindere dalla semplicità o difficoltà della trama, l'autore prodiga tanti sforzi per integrare le *scene* nella *trama* collegandole più possibile al carattere del suo protagonista, alla tesi che vuole dimostrare, al quadro che vuol fare dell'ambiente sociale. Ma la maggior parte dei grandi romanzi anteriori all'Ottocento, a Stendhal o Maupassant, presentano nei rapporti tra le scene e la trama raccordi più apparenti etì già diverse volte; a

les nouvelles sont racontées pour retarder ou empêcher une action (*Mille et une nuits*); pour motiver un résultat (roman de chevalerie); pour appuyer une thèse (*Candide*), pour faire le tableau d'une société (*Gil Blas*). Tantôt elle se suivent bout à bout; tantôt elles sont attachées les unes aux autres comme les anneaux d'une chaîne; tantôt elles sont enclavées les unes dans les autres comme une série de boîtes; tantôt elles s'opposent les unes aux autres; tantôt elles se font pendant.

Le fil qui les relie varie également; elles sont unies par la seule présence du même personnage, forme primitive, ou par une loi de son caractère (*Ane d'or*: curiosité de Lucius), ou par l'affabulation d'un voyage (*Pantagruel*, *Gulliver*), ou par l'occasion d'une rencontre fortuite en quelque auberge...

Si, pour préciser, nous prenons, à la suite de Chklovski, l'exemple de *Don Quichotte*, nous nous attacherons avec lui au procédé des *discours*, en laissant de côté son étude des nouvelles contenues dans le roman, de leur lien avec le roman, des procédés qui /429/ les amènent et les font cesser. Le roman est abondant en discours du héros. L'auteur est parti de la conception d'un héros fou, et dont la folie venait de la bêtise; le hidalgo devait être un sans-cerveille. Or, ce fou dépourvu de jugement prononce à tout propos, et hors de propos, de longs et succulents discours pleins d'une sagesse profonde et de vues pénétrantes sur le monde, les hommes, les livres, qui contredisent singulièrement la faiblesse d'esprit de celui à qui les romans ont tourné la tête. Chklovski explique cette contradiction en montrant que Cervantes a été naturellement obligé, par la tradition romanesque et la nécessité d'étoffer le livre en y versant les trésors de sa philosophie et de sa culture, d'employer ce procédé du discours. La conception primitive du héros s'y opposait? Qu'importe! Le procédé allait modifier cette conception, ou, mieux, créer le héros. De cette contradiction Cervantes allait faire jaillir la vraie figure de son héros. Ce procédé non seulement lui révélait, mais créait réellement la profondeur psychologique du héros, cette admirable sagesse jointe à cette extrême folie, ce bon sens dans l'absurdité, ces vues profondes sur tout ce qui n'est pas lui, cet aveuglement devant un coin du monde et cette vision lumineuse des autres domaines. C'est donc le mécanisme de l'exécution qui a créé le personnage, c'est la *forme* qui a créé le fond, le procédé qui a créé la psychologie.

Prenons comme second exemple l'étude sur la composition d'une nouvelle de Gogol: le *Manteau*². Cette étude de Eichenbaum, parue tout à fait au début du 'formalisme', a été rééditée en 1919 dans le recueil *Poetika*.

Cette courte nouvelle est l'aventure mi-naturaliste mi-féerique d'un pauvre vieux gratte-papier qui parvient sur le tard à force d'économies à se faire faire un manteau confortable et à qui on vole ce manteau la première fois qu'il le met. Il en meurt et son fantôme erre dans les rues de Pétersbourg jusqu'à ce qu'il puisse un jour arracher aux épaules d'un chef qui l'insulta sa chaude fourrure. Les critiques russes du XIXe siècle de la lignée de Biéliniski

² Cette nouvelle a été récemment traduite par R. Schloezer dans la collection *Les Auteurs classiques russes* (Éditions de la Pléiade, Paris, 1925).

volte le notizie sono raccontate per rinviare o impedire un'azione (*Le mille e una notte*); per motivare un risultato (romanzi di cavalleria); per avvalorare una tesi (*Candido*); per fare il quadro di una società (*Gil Blas*). A volte si susseguono dall'inizio alla fine, a volte sono collegate le une con le altre come gli anelli di una catena; oppure sono inserite le une nelle altre come una serie di scatole; a volte si contrappongono le une alle altre; o sono simmetriche.

Il filo che le collega è anche diverso; sono unite grazie alla sola presenza dello stesso protagonista, forma primitiva, o attraverso una legge del suo carattere (*Asino d'oro*: curiosità di Lucio), o attraverso l'affabulazione di un viaggio (*Pantagruel*, *Gulliver*), o grazie ad un incontro casuale in un'osteria...

Se, per puntualizzare, sulla scia di Šklovskij, prendiamo l'esempio di *Don Chisciotte*, ci interesseremo insieme a lui al procedimento dei *discorsi*, tralasciando il suo studio dei racconti contenuti nel romanzo, del loro legame con il romanzo, dei procedimenti che li introducono e li fanno scomparire. Il romanzo è ricchissimo di discorsi del protagonista. L'autore è partito dal concetto di un protagonista folle, la cui follia proveniva dalla stoltezza; l'hidalgo doveva essere senza cervello. Ora, quel folle sprovvisto di giudizio fa, a proposito e a sproposito, lunghi e succulenti discorsi pieni di saggezza e di punti di vista acuti sul mondo, sugli uomini, sui libri, che confutano stranamente la demenza di uno che ha perso la testa per via dei romanzi. Šklovskij spiega questa contraddizione dimostrando che Cervantes è stato naturalmente costretto, dalla tradizione romanzesca e la necessità di ampliare il libro riversandoci i tesori della sua filosofia e cultura, a usare il procedimento del discorso. Vi si contrapponeva la concezione primitiva dell'eroe? Non importava! Il procedimento ha permesso di modificare questa concezione o meglio, ha creato l'eroe. Da questa contraddizione Cervantes ha fatto scaturire la vera figura del suo eroe. Questo procedimento non solo è servito a scoprire la profondità psicologica dell'eroe ma anche a crearla, a creare quell'ammirabile saggezza unita alla follia estrema, quel buon senso nell'assurdità, quelle visioni profonde su tutto quello che non è lui, quell'accecamento di fronte ad un angolo del mondo e quella visione luminosa degli altri ambiti. Quindi è stato il meccanismo dell'esecuzione a creare il personaggio, è stata la *forma* a creare il fondo, è stato il procedimento a creare la psicologia.

Prendiamo come secondo esempio lo studio sulla composizione di un racconto di Gogol: *Il cappotto**. Questo studio di Ejchenbaum uscito proprio all'inizio del 'formalismo' è stato ripubblicato nel 1919 nella raccolta *Poetika*.

Questo breve racconto è la vicenda mezza naturalistica mezza fiabesca di uno scribacchino disgraziato che riesce tardi grazie ai risparmi a farsi fare un cappotto comodo e che gli viene rubato la prima volta che lo indossa. Ne muore e il suo fantasma girovaga per le strade di Pietroburgo fino al momento in cui potrà strappare dalle spalle di un capo che lo insultò la sua calda pelliccia. I critici russi dell'Ottocento nella scia di Belinski non avevano elogiato questo racconto per il suo valore artistico,

* Questo racconto è stato tradotto di recente in francese par R. Schloezer nella collana *Les Auteurs classiques russes* (Éditions de la Pléiade, Paris, 1925).

avaient porté au pinacle cette nouvelle non point à cause de sa valeur artistique, qui est en effet remarquable, mais pour sa valeur humanitaire; à propos d'elle, on faisait de Gogol un penseur plein de pitié pour les humbles, vengeur du juste outragé. Eichenbaum reprend le texte et en analyse les données propres et réelles au lieu d'échafauder une interprétation qu'il ne justifie pas.

Le sujet est pauvre, presque misérable, et ne vit que par ses /430/ à-côtés. Rien ne vient du sujet; tout vient de l'artiste; le sujet est pour lui une occasion d'exercer les habiletés de son talent. C'est une matière indifférente, une simple occasion de jouer à écrire. C'est ce 'jeu' de l'auteur qu'il s'agit de pénétrer. L'étude est ici particulièrement valable, car Gogol est évidemment à certains égards l'artiste pur; en tous cas, il est bien peu d'écrivains qui aient avec autant de pénétration que lui compris que l'artiste n'est pas moins grand s'il n'est ni un mage, ni un phare, ni un confesseur de son temps ou de son âme, ni un penseur, mais simplement un homme qui sait conter et écrire. "Pour faire un bonne nouvelle ou un récit, il suffit, dit-il quelque part, qu'un auteur fasse la description d'une pièce ou d'une rue qu'il connaît."

Le sujet est donc une occasion de raconter; c'est trahir la nature de Gogol que d'y chercher une 'morale'. Ce serait de même trahir son art que de chercher derrière les mots la pensée, l'émotion, la nuance exacte des rapports logiques. Son style est un jeu verbal; l'articulation, la mimique, le geste sonore, voilà la réalité du mot. "L'enveloppe sonore du mot, son caractère acoustique ont une importance indépendante de sa représentation matérielle ou logique."

D'où cette passion de Gogol pour le nom; d'où sa recherche dans les annonces, réclames, affiches, devantures de boutique, etc., de noms plaisants à l'oreille, riches de sonorité. Le personnage le plus fugitif est nommé avec tous ses prénoms et jamais son nom n'est indifférent; et n'allons pas chercher dans le nom un symbole du caractère ou de la situation sociale; le nom vaut par lui-même. Les personnages sont donc dirigés un peu au hasard sur le plan de la logique, mais selon l'esprit de l'artiste qui s'amuse avec les mots et les expressions. Dans le *Manteau*, Gogol énumère plusieurs noms que la mère du héros voulait prendre pour son fils avant de s'arrêter à Akaki, nom dont la valeur comique est habilement soulignée.

La description des personnages est faite selon les mêmes procédés. Il n'y a pas tant description matérielle que transcription auditive. L'ordre dans lequel se suivent les détails n'est pas un ordre visuel; c'est un ordre auditif; il serait difficile de dessiner ou de peindre selon les descriptions de Gogol; il faut les écouter pour les comprendre.

Le langage des personnages, toujours varié et individuel, ne cherche nullement à copier le réel. Rien de plus stylisé, de plus artificiel, de plus conventionnel; rien qui ne soit voulu par l'auteur du point de vue de l'effet auditif à produire; aucun désir de révéler l'âme des héros par leur manière de s'exprimer. La psychologie résulte du style; elle ne le détermine pas. /431/

che in effetti è notevole, bensì per il suo valore umanitario; questo racconto ha permesso di fare di Gogol un pensatore impietosito per gli umili, vendicatore del giusto oltraggiato. Ejchenbaum riprende il testo e ne analizza i dati specifici e reali invece di imbastire un'interpretazione non giustificata dal testo.

La trama è scarsa, quasi misera e regge solo grazie ai temi secondari. Non proviene nulla dalla trama, ma tutto proviene dall'artista; la trama per lui gli dà l'opportunità di esercitare il suo talento. È una materia indifferente, una semplice opportunità perché la scrittura sia un gioco. E si tratta di penetrare quel 'gioco' dell'autore. Lo studio qui è particolarmente valido, perché Gogol ovviamente è per certi versi l'artista puro; comunque, ci sono pochissimi scrittori che con così tanta perspicacia abbiano capito che l'artista può essere grande anche se non è un mago, una guida, un confessore della sua epoca o della propria anima, un pensatore ma se è semplicemente un uomo che sa raccontare e scrivere. "Per fare un buon racconto, basta, secondo lui, che un autore faccia la descrizione di una stanza o di una strada che conosce."

La trama è dunque un'opportunità per raccontare; cercare una 'morale' significa tradire la natura di Gogol. Significherebbe anche tradire la sua arte se si cercasse dietro alle parole il pensiero, l'emozione, la sfumatura precisa dei rapporti logici. Il suo stile è un gioco verbale; l'articolazione, la mimica, il gesto sonoro, ecco l'entità della parola. "L'involucro sonoro della parola, il suo carattere acustico rivestono una rilevanza che prescinde dalla sua rappresentazione materiale o logica."

Da qui la passione di Gogol per il nome; da qui la sua ricerca negli annunci, le pubblicità, i manifesti, le vetrine dei negozi, ecc. di nomi piacevoli per l'orecchio, ricchi di suoni. Il personaggio più fugace è chiamato con tutti i nomi e il suo cognome non è mai indifferente; e non si deve andare a cercare nel cognome un simbolo del carattere o della situazione sociale; il cognome ha un suo valore in sé. I personaggi a livello di logica sono dunque lasciati un po' al caso ma con l'artista che si diverte con i nomi e le espressioni. Ne *Il cappotto*, Gogol elenca diversi nomi che la madre del protagonista voleva scegliere per il figlio prima di fermarsi a Akaki, nome il cui valore comico è evidenziato con abilità.

La descrizione dei personaggi è fatta seguendo gli stessi procedimenti. Non è tanto una descrizione materiale quanto una descrizione acustica. L'ordine con cui si susseguono i particolari non è un ordine visivo; è un ordine acustico; sarebbe difficile delineare o dipingere seguendo le descrizioni di Gogol; occorre ascoltarle per capirle.

Il linguaggio dei personaggi, sempre variegato e personale, non cerca affatto di copiare la realtà. Non c'è niente di più stilizzato, di più artificioso e di più convenzionale; tutto è voluto dall'autore dal punto di vista dell'effetto acustico da produrre; nessun desiderio di rivelare l'anima dei protagonisti attraverso il loro modo di esprimersi. La psicologia risulta dallo stile, non lo determina.

D'ailleurs nous savons que Gogol avait, à un degré extraordinaire, la faculté de lire et de mimer ses oeuvres en acteur en soulignant ainsi leur valeur essentiellement auditive.

Eichenbaum arrive enfin au célèbre passage sur lequel repose l'interprétation *humanitaire* du *Manteau*. Il constate que ce passage absent de la première rédaction a été rajouté après coup. Comment serait-il l'essentiel de la nouvelle, comment le sentiment qu'il semble exprimer en serait-il la cause? Non, ce passage n'est explicable que par le désir chez l'auteur d'employer le procédé stylistique bien connu qui consiste à opposer au ton badin du récit la brusque envolée d'une phrase pathétique et déclamatoire.

Cette étude d'Eichenbaum, qui, en son temps, éclata comme une bombe et effraya les traditions de la critique, reste un modèle d'étude formaliste. Sans doute l'objet se prête admirablement à cette méthode. Mais de combien d'autres ouvrages fausse-t-on entièrement la portée en s'obstinant à les juger ou à les analyser avec les vues abstraites de l'esprit au lieu d'employer à les étudier les facultés mêmes que l'auteur a mises en œuvre pour les écrire, le don des rythmes, des mots, de la mesure et de la sonorité?

Notre troisième exemple sera tiré de l'œuvre de Victor Girmounski: *Pouchkine et Byron*³, dont M. Mazon a rendu compte dans la Revue en 1926 (t. VI, 272).

Bien moins purement 'formaliste' que Chklovski, M. Girmounski utilise les méthodes formalistes au service d'une recherche de filiation. Critiquant Sipovski dont le *Pouchkine* (1907) fait remonter à Chateaubriand la source de certains poèmes de cet auteur, et tel autre qui voit l'origine du *Prisonnier du Caucase* dans la nouvelle du même titre de Xavier de Maistre, Girmounski, s'appuyant sur le fait bien vague d'"influence", veut établir la filiation de Byron à Pouchkine et de celui-ci à ses nombreux imitateurs russes par l'examen des procédés artistiques communs à ces auteurs et propres au genre qu'ils traitent, le Poème romantique.

Le Poème est un genre comme l'Épopée en est un, avec des lois précises; ces lois nous sont moins évidentes parce que ce genre est postérieur aux arts poétiques classiques qui ont mis en lumière celles des autres genres traditionnels; elles n'en existent pas moins et en les dégagant le critique saisira mieux les véritables points communs entre les auteurs qui traitent le même genre.

Dans le Poème, l'auteur ne *raconte* pas les événements dans l'ordre chronologique, ni tous les faits. Il s'arrête aux 'cimes', c'est-à-dire aux moments de l'action de plus grande tension dramatique. /432/ Le trait commun entre ces différents moments est surtout sentimental et tient à une qualité semblable de l'atmosphère émotive. Parfois il n'y a pas de récit, rien que des tableaux; les faits sont racontés très tard, par le procédé du souvenir qui envahit le héros, ou sont exposés par l'auteur tout à fait à la fin du poème. Cependant, si l'on compare Pouchkine à Byron au point de vue de ce procédé de composition,

³ Leningrad, éd. Academia, 1924.

Sappiamo tra l'altro che Gogol aveva, a un livello straordinario, la facoltà di leggere e mimare le sue opere come un attore, sottolineandone così il valore acustico.

Ejchenbaum arriva finalmente al famoso passo sul quale poggia l'interpretazione *umanitaria* del *Cappotto*. Costata che questo passo, che non esisteva nella versione precedente, è stato aggiunto successivamente. Come potrebbe rappresentare l'essenziale del racconto, in che modo il sentimento che sembra esprimere ne sarebbe la causa? No, questo passo si può spiegare solo attraverso il desiderio da parte dell'autore di usare il procedimento stilistico famoso che consiste nell'opporre al tono faceto del racconto l'improvvisa iperbole di una frase patetica e declamatoria.

Questo studio di Ejchenbaum che, all'epoca ebbe l'effetto di una bomba e spaventò le tradizioni della critica, rimane un modello di studio formalista. Di sicuro l'oggetto si presta ottimamente bene a questo metodo. Ma di quanti altre opere si falsa completamente la portata quando ci si ostina a giudicarle o a analizzarle con astrattismi invece di utilizzare le facoltà messe in atto dallo stesso autore per scriverle, le capacità legate ai ritmi, alle parole, alla misura e alla sonorità?

Il nostro terzo esempio è tratto dall'opera di Viktor Žirmunskij: *Puškin e Byron** la cui recensione è stata scritta da M. Mazon sulla Revue nel 1926 (t. 6, p. 272).

Molto meno 'formalista' di Šklovskij, Žirmunskij utilizza i metodi formalisti al servizio di una ricerca di filiazione. Criticando Sipovski il cui *Puškin* (1907) fa risalire a Chateaubriand la fonte di alcune poesie di quest'autore, e un altro critico che vede l'origine del Prigioniero del Caucaso nel racconto con lo stesso titolo di Xavier de Maistre, Žirmunskij, basandosi sul fatto molto vago di 'influenza', vuole stabilire la filiazione da Byron a Puškin e da quest'ultimo ai suoi numerosi imitatori russi attraverso l'esame dei procedimenti artistici comuni a questi autori e tipici del genere che trattano, il Poema romantico.

Il Poema è un genere come l'Épopée, con leggi precise; queste leggi per noi sono meno evidenti perché questo genere è successivo alle arti poetiche classiche che hanno messo in luce quelle degli altri generi tradizionali; esistono ugualmente e mettendole in risalto il critico afferrerà meglio i veri punti in comune tra gli autori che trattano lo stesso genere.

Nel Poema, l'autore non *racconta* gli eventi in ordine cronologico, neppure tutti i fatti. Si ferma alle 'vette', vale a dire ai momenti dell'azione con la massima tensione drammatica. Il tratto in comune tra questi diversi momenti è soprattutto di natura sentimentale ed è legato a una qualità simile dell'ambiente emotivo. A volte non c'è alcun racconto, solo quadri; i fatti sono raccontati molto tardi, attraverso il procedimento del ricordo che sopraffà il protagonista, oppure sono esposti dall'autore proprio alla fine del poema. Tuttavia se si confronta Puškin con Byron dal punto di vista di questo procedimento di

*Leningrad, ed. Academia, 1924.

on constate que Pouchkine raconte plus volontiers que Byron; on perçoit sa tendance à passer à l'épopée et à la prose; d'autre part, Pouchkine se passe moins facilement que Byron du lien logique qui unit les événements; les moments dramatiques sont plus logiquement rattachés les uns aux autres.

Les vides entre les moments proprement dramatiques sont remplis par des morceaux qui forment le fond du tableau: descriptions de lieux (surtout au début, où ces descriptions jouent le rôle d'une 'ouverture' musicale); analyse psychologique des héros; passages lyriques où le poète médite à propos de ce qu'il vient de raconter.

Les moments dramatiques et les hors-d'œuvre lyriques ne sont pas unis par des transitions; au contraire, les ruptures sont fréquentes et l'impression est accentuée plutôt que voilée. Aux changements matériels dans le lieu, le mouvement de l'action, les personnages, les descriptions, s'ajoutent les changements formels dans le ton objectif ou subjectif, dans les temps grammaticaux. L'unité du poème est la strophe de longueur variable, ce qui facilite les ruptures.

Tels sont les principaux caractères formels du Poème romantique; ils se trouvent chez Byron comme chez Pouchkine; leur étude nous montre clairement en quoi le Poème tient du Drame et de l'Épopée et comment chaque poète révèle les tendances de sa personnalité par la manière dont il plie les sujets aux besoins de son esprit.

Arrivant ensuite à un point plus particulier, Girmounski étudie le *début* et la *fin* des poèmes. Byron et Pouchkine commencent le Poème par une sorte d'ouverture qui donne le ton émotif. Mais, tandis que Byron ne donne qu'une teinte très vague et sans rapport direct avec l'action, Pouchkine se sert de cette ouverture pour donner aussitôt une situation concrète qui soit reliée à l'action non seulement par le ton général, mais aussi l'amorce des faits. Tout de suite après ce début, l'histoire commence par un mot qui accentue l'impression de brusque changement. *Mais...* commence Byron... *Tout à coup...* dira Pouchkine.

Le Poème se termine aussi brusquement qu'il a commencé. Ni /433/ Byron ni Pouchkine ne font un épilogue proprement dit; mais, tandis que l'un se contente d'une méditation générale, Pouchkine dans un tableau objectif aime à synthétiser l'aventure sentimentale et le paysage, et à ajouter des motifs politiques et nationaux qui font pressentir le thème de *Poltava* et marquent une réaction contre l'individualisme byronien.

Poursuivant l'étude du Poème romantique en tant que genre littéraire, Girmounski montre comment, lorsque la foule des auteurs médiocres s'est emparée de ce genre, il s'est stylisé non seulement dans ses thèmes, mais dans les détails de son architecture et de son expression. Procédé de *cimes*; début *ex abrupto*; situations dramatiques à effet qui ne sont expliquées que plus tard; début comportant un tableau de nature donnant le ton sentimental, – présentation du héros par une interrogation (*A qui ce cheval qui...?*); dialogues, monologues constants; confession lyrique du poète; impression d'inachevé même quand tout est bien fini; épilogue patriotique; vers iambique à quatre accents; strophes de coupures différentes et à rimes libres; – aventure orientale

composizione, si constata che Puškin racconta più volentieri rispetto a Byron; si intuisce la sua tendenza a passare dall'epopea alla prosa; tra l'altro Puškin meno facilmente rispetto a Byron fa a meno del legame logico che unisce gli eventi; i momenti drammatici sono collegati più logicamente gli uni con gli altri.

I vuoti tra i momenti prettamente drammatici sono riempiti da brani che costituiscono lo sfondo del quadro; descrizioni di luoghi (soprattutto all'inizio, dove queste descrizioni svolgono il ruolo di una ouverture musicale); analisi psicologica dei protagonisti; passi lirici in cui il poeta sta meditando su quello che ha appena raccontato.

I momenti drammatici e i passi superflui non sono collegati da transizioni, anzi le interruzioni sono frequenti e la sensazione è accentuata invece che velata. Ai cambiamenti materiali nel luogo, al movimento dell'azione, ai protagonisti, alle descrizioni si aggiungono i cambiamenti formali con tono oggettivo o soggettivo, nei tempi grammaticali. L'unità del poema è la strofe di lunghezza variabile, il che facilita le interruzioni.

Questi sono i maggiori caratteri formali del poema romantico; si trovano in Byron nonché in Puškin; il loro studio ci dimostra chiaramente come il Poema sia legato al Dramma e all'Epopea e come ogni poeta riveli le tendenze della sua personalità nel modo con cui adatta le trame alle esigenze del suo spirito creativo.

Giungendo poi a un punto più specifico, Žirmunskij studia *l'inizio e la fine* dei poemi. Byron e Puškin cominciano il Poema con una specie di *ouverture* che suscita una certa emotività. Ma mentre Byron dà solo una sfumatura molto vaga e senza collegamento diretto con l'azione, Puškin usa la sua *ouverture* per tradurre subito una situazione concreta che possa essere collegata con l'azione non solo attraverso il tono generale ma anche attraverso l'avvio dei fatti. Subito dopo quest'inizio, la storia comincia con una parola che accentua la sensazione di cambiamento improvviso. *Ma...* è l'inizio di Byron... *All'improvviso...* ha detto Puškin.

Il Poema termina come aveva iniziato, in modo brusco. Né Byron né Puškin fanno un vero e proprio epilogo; ma mentre Byron si accontenta di una meditazione generale, a Puškin piace in un quadro oggettivo sintetizzare l'avventura sentimentale e il paesaggio, e aggiungere temi politici e nazionali che fanno presagire il tema di *Poltava* e segnano una reazione contro l'individualismo byroniano.

Proseguendo lo studio del Poema romantico in quanto genere letterario, Žirmunskij dimostra come, quando la folla degli autori mediocri si è impossessata di questo genere, si sia stilizzato non solo nei temi bensì anche nei particolari della sua architettura e della sua espressione. Procedimento da *vettes*; inizio *ex abrupto*; situazioni drammatiche ad effetto spiegate solo successivamente; inizio che comporta un quadro della natura che incute un tono sentimentale, presentazione del protagonista con una domanda (A chi questo cavallo che...?); dialoghi, continui monologhi; confessione lirica del poeta; sensazione di qualcosa incompiuto anche quanto tutto è terminato; epilogo patriottico; verso giambico con quattro accenti; strofe di tagli diversi e

entre chrétiens et infidèles; drame de famille, drame de harem; pittoresque ethnographique.

C'est cet ensemble de procédés et de thèmes qui forme le Poème romantique; la nature du sentiment, l'expression poétique, la valeur psychologique sont postulées par les procédés du genre, si elles ne sont pas procédés elles-mêmes.

Poussant plus loin l'analyse formelle du Poème, Girmounski essaie de saisir les procédés de style de Byron et de Pouchkine en comparant deux passages analogues où se trouve décrite une beauté orientale. La comparaison permet de voir comment Pouchkine transpose Byron et comment il impose la marque de son esprit à un thème que son maître lui propose.

La rhétorique banale et imprécise de Byron est remplacée par l'économie et la précision de Pouchkine; le tableau à effet grandiloquent et vague fait place au détail précis; au lieu des hyperboles, des comparaisons exotiques uniquement destinées à créer l'atmosphère orientale par le pathétique tendu, nullement à rendre plus concret et visible l'objet décrit, et développée homériquement par elle-même, la comparaison de Pouchkine sert à décrire mieux, à faire voir; elle est plastique, courte, dépourvue d'emphase; on sent que pour lui "le style oriental n'est possible que s'il peut s'adapter à l'esprit froid et raisonnable de l'Européen". Byron est hanté par le désir d'exprimer l'inexprimable; pour Pouchkine tout est clair; l'émotion ne lui semble jamais dépasser les possibilités du verbe. /434/

Les descriptions de la nature permettent une comparaison analogue. Byron invente un paysage type, qui réunisse en même temps tout ce qu'il y a de plus beau hors du temps, du lieu précis, du particulier. On ne voit pas, mais l'impression émotive générale est forte et prenante. Pouchkine accumule aussi les motifs d'un paysage idéal, mais il le précise et le localise autant que possible.

Le résultat de ces analyses est de prouver les liens étroits qui rattachent la poétique de Pouchkine de la tradition classique russe du XVIIIe siècle et du début du XIXe. Avant ces études, Pouchkine passait, dans ces mêmes poèmes, pour le type du romantique. L'étude détaillée des procédés de composition de style montre comment Pouchkine transforme la conception du Poème romantique, comme il sort de l'expression émotive lyrique pour entrer dans le monde pittoresque, descriptif, logique et classique. Au point que Pouchkine termine le XVIIIe siècle et deviendra l'innovateur du vrai classicisme, tandis que jusqu'ici on interprétait son engouement pour Byron comme l'acceptation aveugle de la poétique romantique occidentale.

Nous voudrions par ces trois exemples avoir montré avec un peu de précision différents aspects des études formalistes et, particulièrement dans le dernier, en quoi la littérature comparée peut utiliser leurs méthodes lorsque les auteurs rapprochés sont des artistes. Nous croyons que l'œuvre d'art, objet essentiel de l'histoire littéraire sous toutes ses formes, livrera plus sûrement son secret si l'on étudie ses procédés formels que si l'on analyse son contenu sentimental, intellectuel ou moral.

con rime sciolte; avventura orientale tra cristiani e infedeli; dramma familiare, dramma da harem; pittoresco etnografico.

Quest'insieme di procedimenti e temi costituisce il Poema romantico; la natura del sentimento; l'espressione poetica; il valore psicologico sono postulati dai procedimenti del genere, quando non sono essi stessi procedimenti.

Spingendo oltre l'analisi formale del poema, Žirmunskij cerca di afferrare i procedimenti stilistici di Byron e Puškin, confrontando due passi analoghi in cui è descritta una bellezza orientale. Il confronto consente di vedere come Puškin trasponga Byron e come imponga l'impronta della sua mente a un tema proposto dal suo maestro.

La retorica banale e imprecisa di Byron viene sostituita dall'economia e la precisione di Puškin; il quadro dall'effetto grandiloquente e vago lascia il posto al particolare preciso; invece delle iperboli, dei paragoni esotici destinati unicamente a creare l'atmosfera orientale attraverso il patetico che non tende a rendere più concreto e visibile l'oggetto descritto, e sviluppata omericamente in maniera autonoma; la comparazione in Puškin serve a descrivere meglio, a fare vedere; è plastica, breve, sprovvista di enfasi; si percepisce che per il poeta "lo stile orientale è possibile solo se può adeguarsi alla mente fredda e ragionevole dell'europeo". Byron è ossessionato dal desiderio di esprimere l'inesprimibile; per Puškin tutto è chiaro; non gli sembra mai che l'emozione superi le possibilità del verbo.

Le descrizioni della natura consentono un confronto analogo. Byron inventa un paesaggio tipico, che riunisca allo stesso tempo tutto quello che esiste di più bello al di fuori del tempo, del luogo preciso, dello specifico. Non si vede, ma la sensazione emotiva generale è intensa e coinvolgente. Puškin accumula anche i motivi di un paesaggio ideale, ma lo precisa e lo localizza il più possibile.

Il risultato di queste analisi è quello di dimostrare gli stretti legami che collegano la poetica di Puškin con la tradizione classica russa del XVIII secolo e dell'inizio dell'Ottocento. Prima di questi studi, Puškin, in quegli stessi poemi, era considerato un romantico tipico. Lo studio dettagliato dei procedimenti della composizione stilistica dimostra come Puškin trasformi l'ideazione del poema romantico, come esca dall'espressione emotiva lirica per entrare nel mondo pittoresco, descrittivo, logico e classico. Tanto che Puškin termina il XVIII secolo e diventa l'innovatore del vero e proprio classicismo, mentre fino a quel momento il suo entusiasmo verso Byron veniva interpretato come la cieca accettazione della poetica romantica occidentale.

Attraverso questi tre esempi, speriamo di aver dimostrato con un minimo di precisione diversi aspetti degli studi formalisti. E in particolare nell'ultimo esempio si è visto come la letteratura comparata possa servirsi dei metodi formali qualora si trovi dinanzi a autori-artisti. Riteniamo che l'opera d'arte, oggetto fondamentale della storia letteraria in tutte le sue forme, riveli di più il suo segreto se si studiano i suoi procedimenti formali piuttosto che il suo contenuto sentimentale, intellettuale o etico.