

Verso una nuova teoria¹

Jurij Meženko

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 269-278 ◇

Dalle spighe della nuova vita
intrecciano un covone rigoglioso.
(poeta sconosciuto della “Seljans’ka pravda”)

L’ANTICO detto sul vino nuovo negli otri vecchi è veritiero anche quando lo si applica alle belle lettere. Il tradizionalismo è da sempre nemico della creatività, e mostra con più forza il suo volto conservatore proprio in quei tempi, come il nostro, in cui compaiono nuove forze, giovani, cuori focosi, menti fresche, che pur non conoscendo i poeti persiani e arabi e ignorando la saggezza di Gialal al-Din Rumi sono pieni di energie creative ed estasi per la vita.

Siamo messi dalla vita stessa davanti all’impellente necessità di rifiutare i vecchi costumi e i gusti desueti. Effettivamente, non è molto semplice abbandonare i cosiddetti classici in virtù dei nuovi autori, creatori magari di un solo opuscolo, il quale, se paragonato ai voluminosi romanzi di Panas Myrnyj², sembra un misero insettucolo. E non c’è da stupirsi se ora la generazione più giovane che ancora non ha delle tradizioni, e comunque non è interessata a crearne di nuove, rigetta tutto ciò che chiamano psicologia o psicologismi e legge e scrive cose in cui si trova psicologia senza ‘ismi’ o ‘ità’.

Dopo questa introduzione sarà del tutto naturale e comprensibile la comparsa dei liquidatori dell’arte di Kyiv³, i quali con la mano destra liquidano e con la

sinistra scrivono poesie liriche, che, anche se sgraziate e spesso poco riuscite, sono comunque piene di estasi per la vita e di creatività. E parallelamente a questi liquidatori viene alla luce un articolo *naïve* e paradossale come quello di V. Korjak sulla fine della letteratura ucraina⁴ (e io, leggendolo, cercavo di capire più a fondo: non solo quella ucraina, ma quella mondiale), in cui, anche se senza prove convincenti, viene espressa una dura e giusta opinione sulla morte del vecchio. Questa vecchia arte che soddisfaceva i nostri padri, e anche noi fino a cinque o dieci anni fa, è diventata ora estranea alla nostra vita. I temi e le parole, le opinioni e le espressioni, le idee e la loro manifestazione: queste due parti che costituivano la vecchia letteratura nel corso di un centinaio di anni di simbiosi si sono adattate così bene l’una all’altra da creare una vera e propria armonia, che trovò compimento nell’arte dell’epoca simbolista.

L’arte del passato⁵ non si è posta obiettivi chiari e specifici come quella del presente, ma in modo semiosciente si è adattata alla vita (sebbene a volte si sia contrapposta a essa) e ha prodotto il suo ‘credo’ nel corso di lunghi anni. Di conseguenza, l’arte del passato ha accettato l’ideologia dominante (al tempo quella borghese) e, servendo quest’ultima, ha sviluppato il suo lato formale così che la psicologia consumista borghese potesse trarne una soddisfazione estetica. È in questa estetica pura che l’arte

¹ Nota della redazione: la redazione di “Červonyj šljach” non è d’accordo con le conclusioni di Jurij Meženko, difensore del formalismo nell’arte, e considera l’articolo, contrariamente a quanto affermato dall’autore, polemico. Inoltre, esprime la propria prospettiva contraria, che è stata presentata nella rivista “Plužanyň” con l’intento di avviare una discussione sulla questione.

² Panas Myrnyj (1849-1920) è stato uno dei principali autori del realismo ucraino della seconda metà dell’Ottocento [N.d.T.].

³ Semenko, Mykola Tereščenko, Slisarenko, Škurupij e altri giovani. [Mychajlo Semenko (1892-1937) fu un influente poeta ucraino, figura chiave del cosiddetto Rinascimento Fucilato e pioniere del futurismo. Fondò gruppi d’avanguardia, ma la sua dissidenza politica lo portò alla prigionia e all’esecuzione. Mykola Tereščenko (1898-1966), poeta ucraino, abbracciò il realismo socialista dopo

essere stato inizialmente influenzato dal simbolismo. Oleksa Sli-sarenko (1891-1937), poeta e scrittore ucraino, fu influenzato dal simbolismo e divenne un editore a Charkiv negli anni Venti. Pubblicò poesie simboliste, prose in stile americano e racconti per bambini. Perseguitato durante il terrore stalinista, fu arrestato e giustiziato nel 1937. Geo Škurupij (1903-1937), poeta ucraino, fu un influente esponente del futurismo. Inizialmente gioioso, il suo stile virò verso un più cupo neoromanticismo. Fu arrestato nel 1934 e condannato a morte, probabilmente a causa della sua critica alla collettivizzazione forzata dei contadini. N.d.T.]

⁴ “Knyha”, č. 2.

⁵ Non è ovviamente l’espressione più esatta, perché è ancora troppo fresca, ma la utilizzo come termine convenzionale.

ha visto i suoi maggiori traguardi, ed è andata così perché alla coscienza del consumista giungeva per prima cosa la forma, all'inizio la forma e sopra ogni cosa la forma. Questa forma, d'altronde, ha talmente coperto di se stessa ogni altra cosa che si sono create scuole di puro formalismo, dove ci si dimenticava di parlare del tema, del contenuto, dell'idea, conoscendo la forma e guardando solamente alla forma.

Un ruolo non di poco conto ha svolto in questo la scuola di Potebnja, ma non sono tanto le cause che dovrebbero interessarci, quanto le conseguenze. E ciò che al giorno d'oggi si è fatto estraneo, che si è allontanato nel passato, con tutta la perfezione della sua tecnica e l'eccezionale rifinitezza della sua forma, con il suo perversamente inappuntabile estetismo è ormai diventato, seguendo la logica della vita, morto, inutile e, soprattutto, incomprensibile.

Lo stretto legame, la dipendenza funzionale della forma dal contenuto ha raggiunto il culmine nelle affermazioni di quella scuola che sostiene che:

Ogni nuovo contenuto si presenta necessariamente nell'arte come forma; il contenuto che non si incarna in una forma, cioè che non ha trovato una sua espressione, non esiste nell'arte. Più esattamente, ogni varietà di forma è di per sé l'apertura di un nuovo contenuto, poiché non può esistere una forma vuota, quando per forma intendiamo per definizione una forma di espressione relativa a un qualche contenuto⁶.

Mettendo da parte alcune affermazioni paradossali e troppo teoriche di questa scuola sul primato della forma, dobbiamo accettare la formula riportata, poiché questa, probabilmente, è tra le prime a indicare la strada verso uno studio obiettivo dell'opera letteraria. Questa non ha una visione comprensiva del processo creativo, dal momento che tace su una sua componente così centrale come le precondizioni sociali della creazione. Ma, come vedremo più avanti, queste ultime influenzano la forma solamente attraverso il contenuto, e non immediatamente (cioè 'tanto-quanto'), e perciò la scuola dei formalisti o non studia le precondizioni sociali, o riserva a queste un posto di poca importanza. Prendiamo la formula di Žirmunskij, e iniziamo lo studio delle correnti letterarie, delle scuole e dei vari gruppi

⁶ V. Žirmunskij, *Zadači poetiki*, "Načala", 1921, 1.

a partire dall'analisi delle loro emanazioni formali, giungendo a osservare il contenuto solamente quando ormai la forma è stata tanto valutata e analizzata attraverso uno sguardo oggettivo da non poter abbracciare il contenuto, al quale dobbiamo applicare un criterio sociale. Lo studio della letteratura non si può limitare al solo contenuto, e l'opera letteraria (come dei grandi maestri, così come dei piccoli dilettanti di ogni scuola o corrente) giunge con invariabile necessità alla comprensione della forma. In mancanza di questo lo scrittore rimane, per così dire, senza nutrimento, senza vele e, incapace di sottomettersi all'elemento creativo estatico, fornirà immagini individualistiche (non solo individuali) che mancano di un principio organizzativo (per esempio, V. Poliščuk⁷ in alcune opere). Un certo grado di tradizionalità, senza la quale non è possibile nemmeno immaginarsi una comprensione dell'opera da parte delle masse, deve sempre svolgere il ruolo di elemento conservatore, e naturalmente si oppone a ogni innovazione. Una determinata componente conservatrice è presente in ogni opera artistica (non solo letteraria, in qualsiasi opera d'arte) e reprime l'attrazione per le manifestazioni anarchiche. "L'opera d'arte è allo stesso tempo individuale e naturale; in essa il caos traspare attraverso i sottili strati della creazione"⁸. Da ciò ne consegue che la forma, per sua stessa natura, è conservatrice.

E non solo nella forma dell'opera artistica si nascondono i germi dell'antiprogressismo, non solo la forma è portatrice e custode della psicologia conservatrice, ma lo stesso in buona misura si può dire anche dell'immagine, alla quale vorrebbero tanto aggrapparsi i nuovi poeti e le nuove scuole poetiche. Queste competizioni sono una tarda conseguenza del simbolismo: di una scuola già rifiutata dai giovani, ma, da come vediamo da questo esempio, che non ha ancora fatto il suo tempo. Se anche ammettessimo in poesia il primato dell'immagine (nel suo senso artistico e non utilitaristico-sociale), dovrem-

⁷ Valer'jan Poliščuk (1897-1937) è stato uno scrittore e critico letterario legato alle avanguardie, tra le voci più note del "Rinascimento Fucilato". Si unì al gruppo di scrittori proletari Hart nel 1923 e nel 1925 fondò il gruppo Avanhard [N.d.T.].

⁸ V. Žirmunskij, *Kompozicija liričeskich stichotvorenij*, Peterburg 1921, p. 8.

mo dunque accostare la poesia alle arti figurative e insegnarne la storia dal punto di vista dell'evoluzione dell'immagine. Ma in realtà l'immagine è molto poco mobile per sua natura: di generazione in generazione, di creatore in creatore le immagini passano il più delle volte immutate e in questo modo apportano all'opera un elemento fortemente tradizionalista. Approfondendo una certa era ci convinceremmo piano piano che queste immagini, che avevamo attribuito al poeta, si servono di prestiti da altre, a volte senza alcun cambiamento. Cosa lasciare dunque ai poeti e alle scuole poetiche? I metodi della disposizione e della lavorazione del materiale letterario devono (e in realtà è già così) occupare maggiormente l'attenzione del poeta rispetto alla creazione di nuove immagini. Le 'immagini' offrono molte più reminiscenze di altre immagini che possibilità di pensare attraverso di loro⁹.

Dunque, in questo legame tra forma e contenuto si trova la ragione della distanza dell'arte contemporanea dalla vita. Nell'arte la nostra epoca non può ammettere solo il divertimento, solo l'ammirazione estetica e accostarsi a quelle opere che sono diventate oggetti da esposizione con gravosi requisiti. Certamente si possono trovare delle opere isolate che possano essere consone alla nostra epoca di giganteschi movimenti e grandi conquiste, ma questi rari casi confermano solamente l'opinione che ho qui espresso.

* * *

Difficile sciogliere questo nodo intricato che unisce la forma e il contenuto, ed è per questo che ogni epoca attraversa così dolorosamente i momenti di trasformazione, adattamento e consapevolezza dell'arte. La complessità di questi tre ultimi momenti inizia sempre là dove la questione tocca il tema della forma e del contenuto. Ritengo che la causa consista nel fatto che ancora nessuna delle scuole, nessuno

degli sperimentatori si sia seppur minimamente avvicinato a una formula esauriente, una formula che tutte le altre scuole e persone avrebbero dovuto accettare o non accettare, ma con la quale avrebbero dovuto fare i conti e iniziare a elaborare le proprie teorie.

L'incertezza che pervade questa parte della filosofia dell'arte (in questo caso, della letteratura) ci costringe a tornare costantemente alle domande fondamentali o, si potrebbe dire, primitive sulla precedenza del contenuto sulla forma o sul significato dell'emozione estetica. Tutto ciò avviene esclusivamente a causa dell'assenza di una concezione solidamente stabilita e di una teoria accettata della creazione della forma.

La nostra generazione, nata in un'epoca di inusitato cambiamento dei valori e segnata da una trasformazione categorica della visione del mondo, si è ritrovata in questa situazione. Rinnovando ogni cosa e facendo a pezzetti la vita in ogni sua più piccola tradizione, i creatori del nuovo si sono trovati in una posizione particolarmente delicata: davanti al muro della rigidità psicologica e del conservatorismo estetico. La nuova vita si impossessa di una sempre maggiore quantità di sentimenti, individuali e collettivi, di nuove esigenze, interessi e ideali che riempiono la vita quotidiana anche del più piccolo elemento della società: è naturale che tutto ciò a un certo punto giunga al momento che chiamiamo arte e che nel suo rapporto critico verso tutto ciò che è passato debba trovare dentro di sé la forza per poterla giudicare e per tracciare il giusto cammino verso il futuro. E la prima domanda che si pone davanti ai qualificatori dell'arte riguarda proprio la forma e il contenuto.

Ritengo che non sia ora il caso di risolvere questo problema, ancora a tutti oscuro, ma il mio compito è sottolineare in questo un unico elemento, che ora si rivela particolarmente difficile, e forse fare una previsione per i tempi più prossimi, poiché abbiamo ancora troppi pochi dati per fare previsioni lontane.

La nostra epoca è particolarmente interessante e preziosa poiché evita risolutamente il confronto con la vecchia. Quando sono arrivati i simbolisti, questi hanno preso i loro modelli dal passato, dal

⁹ V. Šklovskij, *Iskusstvo kak priëm*, in *Poëtika. Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, II, Petrograd 1919, p. 102. In generale in queste righe e non soltanto in questa citazione l'autore del presente articolo si è avvicinato molto alla formula di V. Šklovskij. Non ritenendo possibile per circostanze tecniche addurre qui esempi relativi alle sue affermazioni, l'autore si augura in tempi brevi di dedicare un articolo a parte a tale questione.

romanticismo, e la loro protesta contro il realismo, il naturalismo e il nichilismo si è rivolta naturalmente al misticismo medioevale e alla ricercatezza della forma, com'era stato con lo pseudoclassicismo. I futuristi cercavano (non nei temi, ma nella psiche) lo stato selvaggio originario, che doveva fornirgli l'immediatezza dell'ispirazione artistica.

L'epoca rivoluzionaria non cerca tradizioni. Il vecchio è per la storia, noi siamo nel presente, il presente non ha ancora avuto luogo, e perciò l'arte del presente dev'essere senza precedenti. Da qui il cammino verso tutti quei numerosi esperimenti che si facevano contemporaneamente nelle officine, nei Proletkul't, negli studi rivoluzionari e così via. A un primo sguardo sembra che non ci sia un retaggio concreto, ma, in realtà, è stato svolto un lavoro intenso, di grande significato. Si è giunti a una trasformazione del criterio di valutazione dell'arte del passato. Lo si può giustamente definire criterio di coscienza di classe. Un'altra questione è se esso sia rigorosamente scientifico o se manchi il bersaglio in diversi punti. La sostanza è più profonda. Sarebbe meglio sbagliarsi con decisione che oscillare ed esitare senza creare alcunché. E in questo troviamo le giustificazioni del presente.

Al momento non mi interessa esaminare dettagliatamente questo criterio, perché lo ritengo in generale di secondaria importanza; molto più importante è quanto effettivamente ha contribuito all'arte. Dobbiamo chiederci quali progressi, anche solo in termini di principi e non necessariamente sotto forma di opere, la cultura abbia tratto da questo criterio artistico. In questo, dobbiamo cercare la vera essenza di tutto ciò che, con notevole intensità, si è verificato negli ultimi anni, durante un periodo di grande rovina e allo stesso tempo di grande creatività.

Era naturale che la rivalutazione dell'arte sarebbe iniziata non dalle opere, ma dalle teorie. Si cercava un principio giusto e sano o, più semplicemente, uno slogan da lanciare alle masse, che desideravano creare e non avevano nessuna indicazione da seguire. Si arrivò a uno slogan di questo tipo: a) un contenuto che avesse coscienza di classe; b) un tema rivoluzionario e di agitazione. Il passo successivo nella negazione del vecchio era l'eliminazione della prece-

dente filosofia dell'arte, che rendeva eccessivamente difficile per il nuovo creatore sia il processo creativo, sia quello di consumo. Non rammenterò qui le fasi di quella ricerca, poiché in seguito a questi principi tutto è andato in modo piuttosto conseguente e impeccabilmente logico. Passiamo immediatamente all'ultimo stadio, quello grazie al quale il movimento si è proteso in avanti ed è iniziata la spinta verso le profondità.

* * *

Uno dei teorici dell'arte di oggi, tra la schiera di quelli che cercano una risposta al fatidico dilemma della cultura contemporanea, esprime in questo modo il suo pensiero: "il contenuto non si distingue dalla forma, e, infine, il resto si definisce come logica fondamentale dello sviluppo sociale, come funzione dell'economia sociale e allo stesso tempo delle forze produttive"¹⁰. Mentre il fondatore del simbolismo russo come scienza (Andrej Belyj, uno di coloro contro i quali si schierano gli autori della rivista "Šljachy mystectva") scrive: "Quando parliamo della forma dell'arte, non pensiamo a ciò che la distingue dal contenuto. L'inseparabile unione di forma e contenuto è un canone dell'estetica"¹¹. Ovviamente, non c'è nulla da discutere. La forma e il contenuto non esistono separatamente. Due diverse visioni del mondo, una materialista e marxista e l'altra mistica e simbolista, sono giunte alla stessa conclusione. Entrambe, sebbene da premesse diverse — la prima dalle forze di produzione e la seconda dall'estetica — sono arrivate alla necessità di unire i due concetti, che, anche se non erano mai stati esplicitamente ostili l'uno all'altro, avevano causato continue incomprensioni interne.

Ma queste due formule, forse apparentemente simili, in realtà sono del tutto diverse. Le affermazioni della scuola simbolista provengono dal contenuto, dall'estetica, in quanto elemento che forma la materia. Il fondamento sta nell'autonomia dell'estetica (una, per così dire, delle leggi della natura) che regola la forma. Qui si nasconde la negazione della teoria

¹⁰ V. Korjak, *Forma i zmist*, "Šljachy mystectva", 1922, 2 (4), p. 45.

¹¹ A. Belyj, *Princip formy v èstetike*, in Idem, *Simvolizm*, Moskva 1910, p. 175.

di Potebnja, che il simbolismo ha quasi del tutto accolto, e che ha messo in evidenza ovunque. Perché molti contenuti, inseriti dai consumatori dell'arte all'interno dell'opera, non creano né in una semplice somma, né in un'unione organica un solo contenuto, e perciò non possono diventare un elemento creativo per un'unica forma¹². La teoria simbolista tendeva al misticismo, dal quale era venuta e, come reazione contro questo vicolo cieco, aveva attirato decine (se non centinaia) di 'ismi' che spingevano sistematicamente l'arte verso i *ničevoki* e i pan-futuristi¹³. Era chiara la necessità di risolvere non dico la crisi, ma in ogni caso questo groviglio, che si era originato nei saloni dell'intelligenza, la quale si occupava dell'arte non come di un problema creativo, ma come di un'occupazione che non richiedeva né conoscenze, né talento. La questione non solo non era stata risolta, ma addirittura resa più complessa.

Per questa ragione la formula di V. Korjak è per noi molto preziosa: questa, come richiedono le circostanze, deve districare l'eredità del simbolismo. Avrebbe dovuto mettere fine a tutte le incertezze e le controversie delle teorie precedenti. È mossa da una nuova vita, una nuova visione del mondo di classe e ne porta su di sé tutti i segni, ma, ne sono certo, non solo non risolverà, anzi ripeterà l'errore del simbolismo.

La formula di V. Korjak ammette l'indivisibilità del contenuto dalla forma e sottolinea l'indipendenza del contenuto dallo sviluppo sociale. Quest'ultima idea, che si può paragonare alla formula di Belyj, è nuova (sebbene non si contrapponga alla vecchia) in quan-

to il simbolismo si è sempre dimenticato di parlare di contratti sociali. Invece, i rapporti di interdipendenza tra il contenuto e la forma rimangono oscuri. Proprio da opinioni diverse alle volte si possono cogliere, o meglio, bisogna cogliere, delle allusioni, in questo caso al fatto che si tratta di un nucleo concettuale, o di un'idea della scuola simbolista e di tutti i suoi discendenti, della quale ora vivono gli ideologi conservatori e i dilettanti dei gruppi di provincia, contro i quali lo stesso Korjak ha combattuto con fervore.

In entrambe le formule proposte si incontra un naturale desiderio di abbandonare le teorie dualistiche e trovare un punto di vista monistico. Il distinguo, tuttavia, non ha inizio neppure dopo che si è accettato il monismo. Il mistico-spiritualista ammette il primato del contenuto e la cosa non ci sorprende in quanto la forma è l'incarnazione casuale e temporanea di un'idea eterna, mentre il marxista-materialista sottolinea il ruolo organizzatore del contenuto, preferendo la stabilità del contenuto alla mutevolezza della forma. E questo si può accostare all'affermazione secondo la quale "ogni arte ha i suoi segni particolari, indipendenti dal materiale". Dunque, il contenuto è definito dal materiale in base alla forma della sua espressione¹⁴. Qui il momento di distinzione tra contenuto e forma appare del tutto oscuro. La scolastica tradizionale soffocò inizialmente il pensiero spontaneo. La ricerca di una formula monistica al tempo del simbolismo era stata provocata dalla teoria sui macro e microcosmi, che vengono scoperti solamente alla maniera simbolistica. La teoria dello spirito universale richiedeva una formula spiritualistica-monastica dell'arte.

La nostra epoca, dominata dal materialismo, richiede una revisione, non ascetica come quella della rivista "Šljachy mystectva", ma portata a termine logicamente con tutte le conclusioni e le convenzioni del caso. Non abbiamo ancora un sistema pienamente costruito sulla teoria dell'arte e perciò non dovrebbe stupire che ogni teorico e studioso debba ogni volta ripercorrere tutto il cammino delle argomentazioni teoriche e ricavarne delle conclusioni. Ovviamente, ciò è anche causa di errori e deviazioni.

Lo studio di queste due formule mi ha condotto

¹² Ora la teoria di Potebnja, a quanto pare, riscuote un significativo interesse, perché a questa, anche se spesso inconsapevolmente, e a volte con un approccio oppositivo, si rivolgono gli studiosi della teoria e della psicologia dell'opera. Qui, tuttavia, non abbiamo la necessità di soffermarci sugli influssi di Potebnja, constatiamo solamente e valutiamo in modo conciso questo fatto.

¹³ Quello dei *ničevoki* è stato un movimento modernista degli anni Venti. Fondato a Mosca e associato all'Unione dei poeti a Rostov-sul-Don, divenne celebre per la sua ribellione verso l'arte tradizionale, affine a quella dadaista. Nel loro primo manifesto, dichiararono l'assenza di validità della poesia tradizionale e promossero il concetto del 'Niente' (*Ničevo*). Tra i membri del gruppo spiccavano figure come Rjurik Rok (R. Gering), Sergej Sadikov e altri. Il panfuturismo è stato un movimento d'avanguardia ucraino degli anni Venti guidato da Mychajl' Semenko con lo scopo di fondere le sensibilità del futurismo, dell'espressionismo, del dadaismo e del cubismo [N.d.T.].

¹⁴ V. Korjak, *Forma*, op. cit., p. 46.

in certa misura a fare da loro critico, e questo, probabilmente, ha richiamato un tono un po' polemico in alcuni miei pensieri e osservazioni. Invece, il mio compito è lontano dalla polemica, e ha un carattere puramente accademico; per questo intendo sottolineare che non sto polemizzando, ma solo analizzando nella misura in cui ciò è richiesto dall'argomento e dal pensiero alla base di questo articolo.

Ricerca nell'arte il contenuto non può che portare ad altro che al problema 'della forma e del contenuto'. Non perché il contenuto presuppone una forma, ma solo perché la forma è ciò che noi troviamo direttamente nell'opera d'arte, è ciò senza cui neppure i più rigorosi idealisti, o forse sarebbe meglio chiamare 'contenutisti', riescono a immaginarsi un'opera d'arte. Nel frattempo, anche i fanatici del contenuto e delle ideologie riconoscono la possibilità dell'esistenza della sola forma senza il contenuto (anche se, a dire il vero, si tratta di una forma di equilibrismo, un'acrobazia o una cosa del genere). Il concetto di forma è venuto prima, era primo nella percezione artistica originaria e così è arrivato fino ai tempi della mistica religiosa e della scolastica medioevale, quando addirittura le allusioni a una visione del mondo monistica, e non dico ancora materialistica, erano punite duramente con il ferro e il fuoco. Allora era necessario trovare nell'arte il contenuto. Il fatto che inizialmente fosse religioso si è riflettuto su tutta l'evoluzione successiva dell'arte ed è arrivato a noi con quell'aspetto che ora si presenta ai teorici dell'arte, sui quali ci siamo già abbastanza soffermati. Ora ci troviamo davanti alla necessità di rivalutare tutte le affermazioni e gli assiomi del passato, e così sulla questione del rapporto tra contenuto e forma si sono raccolte infinite discussioni, accese dispute e polemiche infervorate. E a noi non rimane che osservare quante poche cose nuove e originali siano state dette e scritte sulla natura di questa questione così dibattuta. Chiaramente coloro che cercano una nuova teoria che possa accordarsi con i nuovi monismi materialistici percepiscono tutti senza il minimo dubbio la necessità di uscire dal bivio del dualismo, e invece di volta in volta vi sono ritornati con la stessa affermazione: lo spirito è materia, il contenuto è forma. Forse si tratta di una tradizione troppo forte.

* * *

Datemi un'idea che viva almeno
un po' più a lungo di una generazione di uomini.
Lesja Ukrajinka, *Tre minuti*

Ciò che chiamiamo 'contenuto' non a caso è rimasto senza una definizione. Per la forma si possono trovare delle norme fissate matematicamente, dei criteri oggettivi, mentre per il contenuto non c'è niente di imprescindibile nemmeno tra i suoi pochi adepti. Conosciamo il contenuto solamente attraverso sensazioni individuali, anzi, possiamo dire di conoscere il contenuto solamente in quanto comprensione soggettiva dell'opera.

Nell'epoca medievale di dittatura della religione il contenuto era la religione, la mistica; nella nostra epoca di dittatura del proletariato il contenuto è la coscienza di classe (indipendentemente dal fatto che si tratti di un'opera borghese o proletaria, ma la nostra generazione si è ritrovata nell'epoca delle lotte di classe e perciò tutta la letteratura si è imbevuta di questo slogan del secolo). Ciò riguarda intere generazioni, mentre all'interno delle generazioni ogni gruppo apporta il proprio contenuto, e, forse, non c'è nemmeno bisogno di menzionare quelle opere contemporanee di cui sono innamorati i gruppi nemici, a cui ogni gruppo apporta il proprio contenuto. E più si sviluppa questa varietà, più ogni lettore o ascoltatore percepisce in modo individuale l'opera d'arte. Nel frattempo, siamo arrivati alle origini della scienza psicologica. Forse non è il caso di cercare esempi lontani quando la storia delle opere di Ševčenko ogni giorno e ogni ora ci testimonia di come anche i gruppi più diversi e più in opposizione tra loro scelgono le stesse opere come principi guida. Forse la visione comunista del mondo di Chvyľ'ovyj¹⁵ in *Syni etjudi* [Studi blu] non può, secondo l'interpretazione della psiche anticomunista, diventare contro-rivoluzionaria? È attuale e rivoluzionario. E prima, nell'epoca del simbolismo? Sologub, elegan-

¹⁵ Mykola Chvyľ'ovyj (1893-1933) è stato uno degli scrittori ucraini più importanti della rinascita culturale degli anni Venti. Inizialmente membro del Partito Comunista, svolse un ruolo chiave nella creazione dell'Accademia libera della letteratura proletaria (Vaplite). Gli scritti di Chvyľ'ovyj, che morì suicida, sono incentrati sulla rivoluzione in Ucraina, sulla sua degenerazione e sulla disillusione dell'intelligenza. Le sue opere furono bandite dopo la sua morte e vennero pubblicate solamente alla fine del XX secolo [N.d.T.].

temente virtuoso e apolitico (così era e così voleva che fossero anche le sue opere), non è stato forse punito dalla censura imperiale per aver violato l'articolo 1001? E Lesja Ukrajinka (*Oderžyma* [La posseduta]) non è forse stata prima accusata di tendenze antireligiose e dopo poco quella stessa *Oderžyma* è stata sospettata di propaganda religiosa? E ci sono altre decine e centinaia di fatti simili. Troviamo nell'opera artistica il tema, il soggetto, che spesso viene confuso con il contenuto, ma che in realtà è parte integrante della forma in quanto già studiato e formulato, ed è per questo che si è trovata la cifra 36 per la letteratura universale, che ancora nessuno è riuscito a superare. Dunque, non ci sono e non ci possono essere trentasei contenuti, ma solo elementi della forma. L'errore nel confondere il soggetto e il tema con il contenuto, indubbiamente, è stato indotto dall'analogia di classificazione utilizzata per gli scritti di carattere non artistico. In questi il tema è il solo contenuto, ciò di cui si può parlare, quello che è stabile, ma l'essenza dell'arte sta nel momento creativo che è guidato dalla percezione della forma (la simmetria in tutte le sue varianti ed espressioni, l'assonanza, le metafore), poiché il momento creativo è un monolito unico e indivisibile, contrapposto in questo al contenuto, che è riproducibile e sfaccettato.

Ora la parola formalismo richiama un pensiero ingiustamente prevenuto: ne hanno paura, per la sua apoliticità, ritengono che si tratti semplicemente della via verso l'antipolitica. Forse una tale conclusione per il formalismo è possibile, ma è solo una delle tante, che non deriva con logica necessità dalla natura del formalismo.

Questa o altre realizzazioni del suo sviluppo, riteniamo, derivano da quelle scuole che trasformeranno e approfondiranno questa teoria. Inoltre, ogni mezzo può essere utilizzato tanto per la produzione quanto per la distruzione e per la rovina. Uno scalpello, con cui uno scultore scolpisce una statua dalla pietra, non con minor successo potrebbe essere usato per spezzare un quadro e distruggere un'opera.

Il formalismo per sua natura è una delle manifestazioni del pensiero materialista. In alcune sue deviazioni arriva alla matematica pura, il che, naturalmente, fa infervorare gli spiritualisti, e tenta di

esprimere con la cifra più semplice l'interconnessione degli elementi della forma. Le formule matematiche sono necessarie a ogni scienza che serve l'umanità. Non ci sono motivi per negare l'utilizzo di formule matematiche per un romanzo o un poema, se ammettiamo che esse sono necessarie all'architettura, alla musica, alle arti plastiche (consideriamo gli ultimi lavori di Marko Tereščenko¹⁶, che ancora non ci ha dato una formula definitiva, ma il cui intero lavoro segue formule matematiche) e la pittura (le ricerche del geniale Da Vinci, sepolte dai conservatori e dagli incapaci amanti della routine). Ovviamente, qui si nasconde qualche tradizionale ingiustizia, contro cui bisogna combattere per incamminarsi verso la conoscenza esatta e la nuova creatività, armata di tutti gli strumenti dell'intelletto accessibili all'uomo contemporaneo.

Dall'altra parte, le teorie dualistiche conducono irrimediabilmente verso la ricerca di un contenuto che abbia valore in se stesso, perché in caso contrario la forma prevarrà, com'è sempre stato fino ad ora. Il passo successivo è chiaro: il 'contenuto autonomo' non è altro che quella astratta 'cosa in sé', 'arte per l'arte', un groviglio mistico, in cui, al posto del concetto di bellezza e di estetica ormai rifiutato è stato posto quello di idea. La conclusione di queste teorie è una: la mutilazione del concetto di 'ideologia' e il nuovo misticismo in cui si sono tuffati i teosofi, ambito non solo dalla massa della cosiddetta intelligenza, ma anche dai circoli culturali veri e propri.

Citando uno dei pensatori del XIX secolo ripetiamo che "i corpi si dividono in solidi, liquidi e gassosi". Così anche le arti in rapporto al materiale su cui operano hanno queste stesse tre gradazioni. I corpi di tutte queste tre tipologie sono equiparati in misura simile a leggi matematiche; perciò, di tutte le arti studieremo da un punto di vista matematico quelle solide (l'architettura, la scultura), e quelle gassose (la musica, le arti plastiche), mentre le liquide (la letteratura, la pittura) le abbandoniamo alla gogna dei dilettanti e degli esteti dei saloni, affinché possano

¹⁶ Marko Tereščenko (1894-1982) è stato un regista e attore teatrale ucraino. Fondò e diresse il Centrostudija di Kyiv e lavorò come direttore artistico a Odessa, Charkiv e Ternopil [N.d.T.].

guastare la meravigliosa opera del lavoro creativo umano. Solo una teoria materialistica seriamente elaborata può portare al superamento della moltitudine di incomprensioni in cui si è arroccato lo studio della letteratura ai giorni nostri. Tutte le storie della letteratura, allo stesso modo, che si tratti di quella secondo la metodologia di Ovsjanyko-Kulykovs'kyj o quella di Ajchenvaľ'd, tutte gli interventi pubblicitari di Kocjubyns'kyj, per quanto non siano ancora scritti e visto che ancora non lo saranno, hanno tutti una visione tradizionalmente distorta delle belle lettere.

La nuova teoria dello studio delle belle lettere non può certamente eliminare dalle teorie letterarie ciò che nel mercato letterario si chiama contenuto. Questo, ovviamente, sarà parte di un nuovo approccio alla forma, non come elemento casuale, individuale, ma come una delle componenti formali dell'opera. Le nuove ricerche sulla forma devono prendere in considerazione questi elementi: 1) il suono (con tutte le sue manifestazioni: le dissonanze, le ripetizioni, le rime e così via); 2) l'immagine; 3) il tema; 4) il ritmo (non come entità separata, ma come una delle manifestazioni delle prime tre parti complessive, propria a ognuna in egual misura)¹⁷.

Le mie posizioni non sono, ovviamente, isolate; si basano sul contesto letterario ucraino, anche se non sul lavoro dei teorici, che non presentano conclusioni che si avvicinino neppure lontanamente alle formule che propongo io, bensì su quello degli autori delle belle lettere. Le correnti che sono apparse negli ultimi tempi, penso soprattutto al dinamismo e al panfuturismo (non considero il neoclassicismo, giacché ritengo che sia il frutto più tardo del XIX secolo), sono arrivate all'arte dal punto di vista della forma. Il primo era alla ricerca di un'arte nuova in quanto nuovo procedimento (si tenga presente la citazione di Žirmunskij, che ho riportato sopra), in quanto possibilità di rappresentare la vita di oggi; il secondo ha distrutto l'arte e ha distrutto la forma, non dicendo una sola parola sul contenuto. Non

ritengo che questo significhi che siano in pieno accordo con le mie posizioni, forse loro non ne hanno ancora consapevolezza, ma i segni dell'assenza di contenuto di stampo formalista sono talmente rilevanti che oso includerli tra i miei possibili sostenitori. I tentativi di meccanizzare l'arte e di introdurre il processo produttivo sono proprio ciò che si sta ricercando con così tanta intensità e che potrà affermarsi solamente come nuovo ritmo, dato che non abbiamo nell'arte della parola altro strumento con cui poter rappresentare lo sviluppo della cultura tecnica.

La psicologia della nuova epoca meccanizzata è legata funzionalmente alla scienza della materia. Tutte le nuove invenzioni e scoperte modificano la psiche non solo di un singolo strato, ma di tutta l'umanità nella sua interezza. La macchina non ha mai avuto e non può avere alcun contenuto, a parte ciò che le viene attribuito. Dal punto di vista ideologico la macchina è priva di principi, come tutta la cultura materiale¹⁸, e non deve suonare come un paradosso l'affermazione sul ruolo eugenetico della guerra, o sull'influsso positivo della più grande crudeltà (così ora ci appare) sulla razza umana. La scienza non conosce altri principi che il perseguimento del proprio scopo e il suo significato e contenuto sono completamente nelle mani di chi la utilizza.

* * *

Dobbiamo, infine, intavolare una volta per tutte il discorso sull'arte in generale, e anche sull'arte della parola: è scienza, è qualcosa che si può apprendere, o forse dobbiamo lasciarcela alle spalle e abbandonarla alla gogna dei mistici fautori del contenutismo? Lo spauracchio del formalismo è per noi privo di fondamenta, un prodotto degli ignoranti e dell'anarchismo mistico che regnava nella letteratura russa prima della rivoluzione.

Cosa dobbiamo fare una volta che abbiamo preso atto di quelle affermazioni che ho sottolineato qui sopra? Cosa può dare ciò allo sviluppo delle belle lettere?

¹⁷ Mi auguro che avrò presto la possibilità di sviluppare il mio punto di vista su ognuno dei quattro elementi, nel caso in cui il redattore di "Červonyj šljach" mi dia gentilmente spazio sulle pagine della rivista.

¹⁸ Le prove di tale affermazione si trovano nella serie di lezioni, conferenze e discussioni svolte a Charkiv sul tema della crudeltà della cultura.

Il problema della sintesi delle arti era stato intavolato già da tempo. Il teatro greco in modo del tutto consapevole ha cercato una formula unica in cui sarebbero dovute confluire organicamente tutte le arti. Invece, la storia della cultura ha seguito la via di una rottura netta, inconciliabile tra quella materiale e quella umanistica, e solamente il XX secolo ha avanzato l'idea della sintesi. Le forme sintetiche iniziali create dall'Ellade non erano state dismesse, ma nel corso di lunghi secoli di cieca tradizione e imitazione inconsapevole sono arrivate a noi con un aspetto mutilato in modo inverosimile. In queste è possibile trovare la totale conferma delle mie idee. Le arti che hanno fatto proprio il metodo matematico si sono ritrovate in un'unica sfera e sono giunte a ciò che si potrebbe definire una lingua comune. L'architettura e la musica l'hanno trovata completamente, mentre la danza, la scultura e la pittura solamente in parte. A queste non si è ancora unita l'arte della parola. Questa, per volere di una tradizione poco comprensibile, è stata costretta a essere guidata dall'intuito (come conseguenza di ciò abbiamo qualche centinaio di 'ismi'). Più un'arte ha fatto in tempo ad assumere i metodi delle scienze esatte, e meno ha dovuto subire differenziazioni, e più logico è stato il suo sviluppo e più perfetti sono stati i suoi risultati. Le arti matematiche (mi permetto di utilizzare convenzionalmente questo termine, sebbene non sia del tutto esatto) sotto forma di spettacolo teatrale hanno trovato una possibilità di sintesi, e ora abbiamo risultati abbastanza convincenti (Kurbas, Marko Tereščenko), in cui l'arte della parola, a causa della sua arretratezza, si è ritrovata naturalmente in secondo, se non addirittura in terzo piano. Il posto occupato dalla parola nelle forme sintetiche raramente non crea dissonanze, essendo talmente antiquata dal punto di vista tecnico da sembrare spesso superflua. Ciò riguarda le sintesi più grandi. Per tredici o quindici anni gli esperimenti moscoviti del teatro fisico della parola (*slovoplastika*) hanno sintetizzato solamente due arti. Sebbene l'arte plastica fosse ancora lontana dal metodo matematico la parte più debole era quella della parola, non perché gli esecutori fossero preparati in modo irregolare dal punto di vista tecnico, ma solamente a causa dell'arretratezza delle forme

verbali.

Una piena, completa sintesi delle arti sarà possibile solamente quando tutte le arti avranno assunto un solo metodo, quando ognuna di esse avrà trovato la possibilità di formulare esattamente le proprie forme, quando un certo numero di forme costruite secondo un unico principio saranno unite in una sola forma. Per arrivare a una sintesi delle arti non serve seguire una via mistica come quella di Steiner, o la maniera dell'intuizione di Bergson, ma il metodo delle ricerche matematiche, il metodo dello studio e del perfezionamento della forma. Da questo punto di vista l'arte della parola è la più conservatrice, si attacca nervosamente a quello che resta del contenuto e delle idee per rimanere ancorata a delle tradizioni medievali, e per questo motivo nelle condizioni attuali si basa anche sugli slogan politici. È arrivato il momento di passare alla conoscenza esatta. L'arte della parola deve raggiungere il livello delle altre conoscenze umane; per questo esiste solamente una via: quella del formalismo.

◇ **Iu. Mezhenko, *Towards a New Theory*** ◇
Translated by Anna Cavazzoni

Abstract

Italian translation of *Na shliakhakh do novoi teorii* by Iurii Mezhenko.

Keywords

Ukrainian Literature, Formalism, Avant-Garde, Form and Content, Modernism.

Author

Iurii Mezhenko (1892, Kharkiv – 1969, Kyiv) was a bibliographer, literary scholar and collector. He completed his studies at Moscow University in 1917. Mezhenko held various important roles throughout his career, serving as the head of the Council of the National Library of Ukraine (1919-1922), director of the Ukrainian Scientific Institute of Bibliology (1922-1931) and editor of the journal “Bibliolohichni visti” (1923-1930). After the liquidation of the institute, he faced accusations of nationalism and was forced to work outside Ukraine as a supervisor in the bibliographical section of the State Public Library in Leningrad (1934-1945). Upon his return to Ukraine, Mezhenko assumed the directorship of the Central Scientific Library of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR (1945-1948). His literary output predominantly focused on library science, encompassing reviews and some contributions to the history of literature and theatre. In the early stages of the Ukrainian struggle for independence (1917-1920), Mezhenko authored philosophical essays such as *Tvorchist' indyviduuma i kolektyv* [Creativity of the Individual and the Collective, 1919], wherein he posited the nation as ‘permanent and lasting’, with writers serving as conveyors of ‘national urges and demands’. While under Soviet rule, he faced constraints in continuing this line of thought but managed to produce articles of interest, including *Pro V. Kobylians'koho* [About V. Kobyliansky, 1920] and *Tvorchist' M. Khvylovy* [The Works of M. Khvylovy, 1923].

Translator

Anna Cavazzoni is currently a PhD student in Slavic studies at Sapienza University of Rome. In 2017, she graduated in Foreign Languages and Literature at the University of Bologna with a thesis in Russian literature. In 2020, she obtained her master’s degree in Modern, Comparative and Postcolonial Literature at the University of Bologna with a thesis in Polish Literature. Her research is devoted to the study of Ukrainian identity in Nikolai Gogol’s and Juliusz Słowacki’s private letters.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2023) Anna Cavazzoni