

Lev Trockij e Boris Arvatov: un formalismo marxista?

VIRGINIA PILI
Università di Firenze

Abstract

In July 1923, Lev Davidovich Trotsky published an essay in the pages of “Pravda” titled “The Formalist School of Poetry and Marxism” in which he stated that “leaving out of account the weak echoes of prerevolutionary ideological systems, the only theory which has opposed Marxism in Soviet Russia these years is the Formalist theory of Art”.

Trotsky’s text analyzed formalism in a meticulous and detailed manner, highlighting its strengths and weaknesses. While acknowledging the undeniable merits of the formalists in developing a scientific approach to literature, Trotsky identified certain aspects of their theoretical proposal that severely limited its development, including the very idea of art as a phenomenon separate and independent from socioeconomic factors. The formalist method thus appeared in Trotsky’s view as a fundamentally provisional phenomenon.

Trotsky’s critique of formalism thus reveals a common ground with the positions expressed by one of the leading critics of the *Levyj Front Iskusstv*, Boris Arvatov, in his article “About the Socio-Formal Method”. The constructivist critic presents his proposal for an original method of literary analysis, in which formalist analytical tools are combined with a socio-economic reflection that is firmly grounded in Marxism.

Trotsky and Arvatov’s approach to formalism is strongly influenced by their different conceptual worlds. For this reason, a comparative analysis of their positions cannot ignore an examination of their worldviews. Our first task in this article is to provide a brief overview of Trotsky and Arvatov’s respective *Weltanschauung*, emphasizing the crucial issue of proletarian culture. Subsequently, we will proceed with the analysis and commentary on their critique of the formalist method, with the aim of observing the clash between Marxism and formalism from a new perspective.

Keywords: Lev Trockij; Boris Arvatov; Marxism; Formalism.

1.

Tra il settembre del 1922 e l'ottobre del 1923 Lev Davidovič Trockij pubblica sulle pagine della "Pravda" una serie di articoli dedicati all'analisi dei fenomeni letterari che hanno caratterizzato i primi anni di vita del sistema sovietico. Si tratta dei saggi che andranno a costituire il nucleo principale di *Literatura i revoljucija* (Letteratura e rivoluzione) la cui prima edizione verrà pubblicata già nel corso dell'autunno 1923. Nel 1922 la casa editrice di Stato aveva iniziato a raccogliere gli scritti di critica letteraria di Trockij apparsi nel periodo prerivoluzionario con l'obiettivo di pubblicarli in un apposito volume della *Sobranie sočinenij*. Secondo il progetto originario, tale volume avrebbe dovuto essere corredato da un'introduzione dedicata alla situazione letteraria sovietica negli anni postrivoluzionari. Tuttavia, l'argomento si era presto rivelato troppo vasto per poter essere affrontato nei ristretti limiti di un testo introduttivo, e aveva così preso la forma di un ciclo autonomo di saggi.

Con la pubblicazione sulla "Pravda", questi testi di critica letteraria da un lato si inseriscono pienamente in quell'opera complessiva di politica culturale che Trockij stava portando avanti dai primi mesi del 1922, dall'altro diventano parte integrante del più generale dibattito – politico, economico, sociale – che trova posto sulle pagine dell'organo di Partito, in maniera del tutto conforme con il pensiero di Lev Davidovič, il quale considera tutte le sfere dell'attività umana come strettamente interconnesse.

L'operato in campo letterario di Trockij va dunque di pari passo con le sue altre attività organizzative, e difatti viene interrotto quasi subito dagli eventi in corso in Germania nell'autunno del 1922, che lasciano presagire un nuovo focolaio rivoluzionario in Europa e richiedono quindi la sua massima attenzione. Nell'autunno successivo, sfumata da tempo la speranza di una rivoluzione in Germania, Lev Davidovič torna a rivolgere la propria attenzione alle tematiche letterarie, pubblicando sulla "Pravda" un nuovo ciclo di articoli. Se il primo gruppo di articoli (pubblicato sui numeri 209, 210, 221, 222, 224 della "Pravda", ossia tra il 17 settembre e il 5 ottobre 1922) appare in un contesto di ancora relativa apertura dove rimane alta l'attenzione per i possibili eventi rivoluzionari a livello globale, il secondo (che fa la sua apparizione in modo molto più intermittente apparendo sui numeri 166, 207, 208, 209, 216-217, 220, 221, ovvero tra il 16 luglio e il 30 settembre 1923) viene pubblicato mentre divampa una

lotta senza quartiere nel partito e la Russia sovietica – con la messa a punto della futura Unione – sta iniziando a ritirarsi all'interno dei propri confini.

A tale secondo ciclo di articoli appartiene anche il testo *Formal'naja škola poëzii i marksizm* (*La scuola formale di poesia e il marxismo*) pubblicato il 26 luglio 1923¹. In questo saggio, Lev Trockij sottopone a una rigorosa analisi gli assunti teorici della scuola formalista, dando così luogo a quella che Robert Bird definisce «the first robust convergence of Marxism and formalism» (Bird 2018:190).

L'atteggiamento di Trockij si differenzia da quei crudi attacchi che sembrano generalmente caratterizzare l'approccio degli intellettuali di area marxista al formalismo.

Appena nel 1924, su "Pečat' i revoljucija" il critico marxista Pëtr Kogan accuserà i formalisti di aver trasformato «la letteratura in uno spauracchio metafisico» (Kogan 1924: 32), mentre sul medesimo numero Anatolij Lunačarskij rincarerà la dose, affermando che «dopo l'Ottobre [...] il formalismo è un residuo vivente del passato, il palladio intorno al quale si conduce la difesa dell'*intelligencija* di impostazione borghese-europea» (Lunačarskij 1924: 26).

Viceversa, diversi passaggi di *Formal'naja škola poëzii i marksizm* ci invitano a leggere il testo non solo come una critica alla scuola formalista, ma anche come un invito a superarne gli elementi ancora unilaterali e provvisori. Sotto questa luce, le posizioni di Trockij in fatto di formalismo finiscono così per avvicinarsi a quelle di studiosi che, collocandosi «ai margini dei due movimenti (marxisti e formalisti), si davano da fare per trovare un possibile terreno di incontro e riconciliare in qualche modo la teoria dell'artificio artistico con la dialettica marxista» (Erlich 1978: 116-117). È il caso, ad esempio, di A. Cejtin, che proponeva «una posizione metodologica conciliante gli obiettivi marxisti a lunga scadenza con un programma paraformalista a scadenza immediata», o di Michail Levidov, il quale sosteneva che «soltanto gli sforzi unitari dei formalisti e dei sociologi possono dare una critica letteraria marxista degna di questo nome» (ibid). La lettura approfondita delle due opere fa emergere un'intera rete di somiglianze e divergenze che legano le posizioni sostenute da Trockij in *Formal'naja škola poëzii i marksizm* con quelle sostenute dal teorico

1 Il titolo in italiano è quello utilizzato in Trockij (1973). A meno che non sia indicato diversamente, le traduzioni dei passaggi citati provengono dalla traduzione di Strada; in nota verranno comunque indicati i riferimenti anche del testo russo pubblicato sulla "Pravda".

del Levyj Front Iskusstv Boris Arvatov nel suo testo programmatico *O formal'no-sociologičeskom metode* (A proposito del metodo sociologico formale)². Le somiglianze tra la critica al formalismo trockiana e quella arvatoviana appaiono tanto più sorprendenti se si tiene in considerazione la difformità delle loro visioni del mondo. La spaccatura più evidente tra il mondo concettuale di Trockij e quello di Arvatov emerge nel campo culturale: mentre Boris Arvatov è tra i più ferventi sostenitori dell'esistenza di una cultura di classe proletaria, la possibilità stessa di esistenza di questa cultura viene categoricamente negata dai fondamenti del modello di lettura della realtà formulato da Trockij.

2.

Sviluppatosi nel corso dei lunghi anni che intercorrono dall'inizio del suo apprendistato politico (1896) alla rivoluzione del 1917, il mondo concettuale di Trockij si struttura come la risposta teorica al problema concreto di rendere possibile una rivoluzione socialista in Russia. Il risultato è un modello socioculturale in cui tutti i settori, dall'economia alla critica letteraria, fino ai progetti di ingegneria sociale e alla trasformazione della vita quotidiana, interagiscono e dialogano reciprocamente. Al centro della visione del mondo di Trockij troviamo due concetti fondamentali: lo *sviluppo combinato* e la *rivoluzione permanente*. Sintetizzando al massimo i due concetti, essi si possono definire come la revisione del presupposto fondamentale della teoria marxista classica, che considera improbabile una rivoluzione in Russia a causa della sua arretratezza strutturale: il cronico sottosviluppo russo e la fragilità del suo sistema politico, unite a una classe operaia concentrata e politicamente attiva, rende secondo Trockij assai probabile un collasso rivoluzionario dell'intero sistema. Tuttavia, le condizioni socioeconomiche arretrate impediscono il verificarsi di un'autentica trasformazione di stampo socialista. Baruch Knei-Paz, attento studioso di Trockij, sottolinea come una simile lettura della storia russa dovesse necessariamente produrre una corrispondente teoria rivoluzionaria: «Trotsky's analysis of Russian society was meant to be linked directly [...] to a theory of the Russian revolution, specifically to what came to be known as 'the theory of the permanent revolution'» (Knei-Paz 1974: 94). Trockij, infatti, affronta il problema di una possibile rivoluzione in Russia e della

2 Cfr. Arvatov 2023.

difficoltà di un suo attecchimento locale costruendo un'idea di rivoluzione che "permane" nel senso più letterale della parola, e che si presenta come strutturata su una serie di cicli successivi: alla rivoluzione nazionale, che in Russia prenderà la forma di un'unione di convenienza tra operai e contadini, segue un periodo transitorio di durata non specificata durante il quale le energie rivoluzionarie vengono indirizzate verso la riforma della società e che si conclude con l'avvento della rivoluzione mondiale. Solo quest'ultima, infatti, è capace di rovesciare di segno i rapporti che da sempre hanno legato la Russia e l'Europa e mette fine all'arretratezza russa grazie alla condivisione su base socialista delle conquiste tecnologiche.

Questo impianto teorico condiziona fortemente tutto l'approccio di Trockij ai problemi della società e della cultura, in particolare per quanto riguarda la questione cardine del dibattito culturale degli Anni Venti, relativa alla natura della cultura proletaria. Secondo Trockij il proletariato può esercitare la propria egemonia politica e culturale soltanto durante la fase transitoria che separa la rivoluzione nazionale da quella mondiale. L'arrivo di quest'ultima porterà a sua volta alla creazione di una cultura universalmente umana, priva di divisione tra classi. Il breve periodo a disposizione del proletariato, dunque, risulta del tutto insufficiente per la creazione di una nuova cultura di classe dato che

la formazione di una nuova cultura intorno a una nuova classe dominante esige, come testimonia la storia, un lungo periodo e raggiunge la sua compiutezza nell'epoca che precede la decadenza politica della classe. [...] l'epoca della rivoluzione sociale durerà, su scala mondiale, non mesi, ma anni e decenni; decenni, ma non secoli e tanto meno millenni. Può il proletariato in questo periodo creare una nuova cultura? (Trockij 1923: 2; Trockij 1973: 165-166).

Trockij non rinuncia però a elaborare un programma alternativo di politica culturale per il periodo transitorio cominciato con la Nèp, basandolo sul recupero del retaggio intellettuale accumulato dalla borghesia nel corso della sua storia: durante la fase attuale, il più alto compito del proletariato in tale campo deve essere quindi «prendere nelle proprie mani l'apparato culturale che prima serviva altri – l'industria, le scuole, le case editrici, la stampa, i teatri, ecc. – e mediante questo apparato, di aprirsi la via verso la cultura» (ibid). Al tempo stesso, Lev Davidovič ammette che non sia possibile fare alcuna previsione sull'arte del futuro, ovvero l'arte

della società organizzata su principi socialisti: questo rende del tutto inani le lotte culturali intestine sovietiche sulla natura dell'arte del futuro.

Questo programma costituisce anche la base fondamentale della politica culturale trockiana e contribuisce alla nascita di un sistema elastico e relativamente ecumenico, all'interno del quale – con l'ovvia eccezione delle opere apertamente controrivoluzionarie – tutti i fenomeni letterari vengono posti sullo stesso livello sulla base del comune merito di diffondere presso il pubblico sovietico l'intero patrimonio dei procedimenti letterari elaborati nel passato. Se non può esistere una cultura proletaria, non vi è neppure necessità di una politica culturale che si ponga a sua tutela.

3.

In un passaggio particolarmente evocativo Boris Arvatov tratteggia così il proprio modo di guardare alla vita quotidiana degli uomini:

Noi viviamo in un mondo disarmonico di logori stampi che non avvertiamo; di emozioni cui non crediamo; di movimenti che non sappiamo controllare. Non siamo noi i padroni della vita, ma è la vita quotidiana che s'impadronisce di noi con la sua arbitrarietà, la sua disorganizzazione. Noi vi sguazziamo dentro come ranocchi in un pantano, e come i ranocchi gradiamo quando piove (Arvatov 2023:169).

Date queste premesse, non stupisce che l'intero mondo concettuale di Arvatov sia dominato dal tenace desiderio di ricomporre in un orizzonte monistico complessivo le innumerevoli schegge da cui appare composto il mondo dell'uomo moderno.

Boris Ignat'evič Arvatov è tra le figure più curiose e poliedriche di un decennio, quello degli Anni Venti del secolo scorso, che non è certo scarso di personaggi peculiari: prima di diventare teorico di spicco del *Levyj Front Iskusstv*, Arvatov era stato eletto nell'Assemblea Costituente del 1918 (tra le file dei Socialisti-Rivoluzionari) come rappresentante del Soviet dei militari e dei contadini della regione di Tula, aveva preso parte alla guerra sovietico-polacca, dove era rimasto ferito, e aveva collaborato alla riforma della sezione moscovita del *Proletkul't* insieme a Sergej Michailovič Ėjzenštejn. La sua produzione intellettuale spazia liberamente tra i più

diversi ambiti, passando dal teatro alla poesia, dalle arti figurative allo studio della metrica³.

Eppure, a differenza di molti suoi colleghi dell'arte di avanguardia, ma anche dello stesso Trockij, Arvatov «was surprisingly uninterested in self-fashioning: his personal files in the archives are markedly minimalist, containing very few details about his life and career» (Oušakine 2023: 4). Per molti anni, Arvatov è stato un uomo senza volto nel vero senso del termine: solo nella primavera del 2021, ad esempio, è stato possibile rintracciare la prima fotografia nota di Arvatov, allegata al suo tesserino universitario conservato presso gli Archivi dell'Università di Pietroburgo, mentre tuttora rimane incerto il luogo della sua nascita (ibid).

Le frammentarie informazioni a nostra disposizione ci permettono tuttavia di individuare quale momento chiave nella formazione di Boris Arvatov la sua militanza nel Proletkul't a partire dal 1918. L'incontro con le idee di Aleksandr Bogdanov e la loro messa in pratica in un contesto vivo e vitale come quello del Proletkul't tra il 1919 e il 1922 svolgono infatti un ruolo cruciale nella costruzione del mondo concettuale di Boris Ignat'evič. Al cuore della teoria bogdanoviana troviamo l'idea che la realtà non esista in quanto dato oggettivo, ma che sia invece il frutto del lavoro organizzato della classe dominante. Ne deriva che il sistema capitalista, composto da una serie di singole unità produca una realtà altamente frantumata e caotica, mentre un sistema collettivista produce una realtà armonica e unita⁴. Il principio armonizzante di cui Arvatov va in cerca viene quindi individuato nella trasformazione collettivista della società, e il mondo concettuale del critico viene così a costituirsi come un sistema basato su una netta divisione, a tratti quasi manichea, tra collettivismo socialista unificante e organizzatore e capitalismo parcellizzante e portatore di entropia.

Una volta metabolizzato questo sistema di pensiero, Arvatov inizia a portare avanti una propria specifica agenda culturale incentrata sull'idea che l'arte ricopra il fondamentale ruolo di principio organizzativo della vita quotidiana. Egli, del resto, ha trovato l'habitat culturale ideale in cui questa visione dell'arte può svilupparsi e prosperare, ovvero quel coacervo di forze artistiche e intellettuali raccolti intorno al nome di "Levyj Front Iskusstv". All'interno del programma culturale arvatoviano rientra anche

3 Per una disamina di quanto ci è noto della sua biografia, vedi Pili 2023.

4 Sulle idee di Bogdanov esiste in italiano una ricca bibliografia. Vedi Bogdanov 1978; Scherrer 1979; Bogdanov 1972; Strada et al. 1994; Scherrer, Steila 2017; Carpi 2021

una specifica concezione della cultura proletaria, che egli definisce, in maniera tanto sintetica quanto efficace, come «la cultura consapevolmente organizzata dal proletariato» e per la quale stabilisce obiettivi su breve e lungo periodo (Arvatov 1925: 76). Nel breve periodo Boris Ignat'evič appare convinto che la creazione proletaria e la prassi artistica futurista coincidano. Sotto questo punto di vista è illuminante il seguente passaggio, tratto da una conferenza tenuta da Arvatov al Proletkul't di Mosca nel maggio del 1920

tra futurismo e creazione proletaria si presentano una serie di analogie (...) entrambi affermano che la vecchia arte è ormai sorpassata e si pongono il problema della liberazione dalle vecchie forme; entrambi cercano il nuovo, ciò che è dinamico (...) Tutto questo dà la possibilità ai futuristi di essere anche comunisti. Il futurismo comunista è un salto in avanti rispetto al futurismo precedente (Galuškin 2005: 562-563).

Sul lungo termine, l'obiettivo di Arvatov è invece una realtà in cui tutti i fenomeni culturali, economici, sociali e artistici confluiscono in un'unica grande entità, facendo saltare i tradizionali vincoli non solo tra arte e *byt*, ma anche tra arte e produzione e tra produttori e consumatori. Nella visione arvatoviana, l'arte prossima futura è un'arte totale e priva di qualsivoglia divisione, al cui interno confluiscono e dialogano poesia, teatro, prosa, musica, scultura, e che si presenti come creatrice di modelli di comportamento per gli uomini nella loro vita quotidiana.

Tale obiettivo è da ottenersi attraverso la trasformazione delle forme culturali da individuali a collettive, trasformando l'arte in una forma di produzione di massa e l'artista in un tecnico iper-specializzato: «compito battagliero, rivoluzionario dell'arte proletaria è l'acquisizione di ogni sorta di alta tecnica con i suoi strumenti, la sua divisione del lavoro, la sua tendenza al collettivismo, le sue leggi. Un'originale "elettrificazione" dell'arte, l'ingegneria nell'opera artistica, ecco il fine formale della prassi proletaria moderna» (Arvatov 2023:41).

Ritroviamo qui la divisione manichea tra individualismo e collettivismo: la cultura è proletaria se riesce a saldare le fratture create nella realtà dal capitalismo, organizzando la vita in veste di armonia collettiva. Si tratta di un approccio che caratterizza in maniera determinante l'attività di Arvatov come critico e polemista letterario. Il suo metodo può essere suddiviso in due fasi: i procedimenti letterari da lui presi in esame vengono dapprima

ricondotti ai rapporti di produzione che caratterizzano l'epoca della loro nascita, per venire poi suddivisi in positivi e negativi secondo una scala assiologica molto netta. Contrariamente a quello usato da Trockij, lo schema critico arvatoviano è assai rigido e incentrato sulla protezione da possibili minacce della cultura proletaria ancora in embrione a cominciare dal crescente attivismo dei “compagni di strada” (*popuščiki*): gli scrittori non marxisti ma leali nei confronti del regime, a cui proprio Trockij riteneva che andasse concesso un certo spazio.

4.

Le posizioni mostrate da Trockij nei confronti della scuola formalista in *Formal'naja škola poëzii i marksizm* riflettono pienamente lo spirito della sua politica culturale. All'interno dell'“ecosistema critico” di *Literatura i revoljucija*, Lev Davidovič mappa l'intera letteratura post-rivoluzionaria, incasellandone i partecipanti sulla base del loro atteggiamento verso la rivoluzione. Nel caso specifico che stiamo prendendo in esame, Trockij considera i formalisti come degli avversari teorici che bisogna necessariamente tenere da conto, dato che, come lui stesso riconosce, «se non si considerano i fiacchi echi dei sistemi ideologici prerivoluzionari, l'unica teoria che in questi anni si è contrapposta al marxismo sul terreno sovietico è forse la teoria formale dell'arte» (Trockij 1923b: *ibid*; Trockij 1973: 145).

Formal'naja škola poëzii i marksizm può essere considerato un testo di riferimento per comprendere il funzionamento del metodo trockiano in letteratura. Le caratteristiche della scuola formalista si presentano infatti come particolarmente insidiose per il sistema letterario di Trockij, poiché mostrano di avere una identità “ibrida”: da un lato i formalisti si macchiano del peccato originale di considerare l'arte come distaccata dalla politica; dall'altro, però, sono innegabili i legami del formalismo coi futuristi, fra i primi gruppi artistici ad appoggiare il potere sovietico. Questo dà luogo a un notevole paradosso che non manca di attirare l'attenzione di Trockij, ovvero il modo in cui «il formalismo si sia strettamente legato al futurismo russo, e mentre quest'ultimo è più o meno capitolato di fronte al comunismo da un punto di vista politico, il formalismo si oppone al marxismo con tutte le sue forze da un punto di vista teorico» (Trockij 1923b: *ibid*; Trockij 1973: 145). Trockij ritiene peraltro che il formalismo

abbia un'influenza nociva sullo sviluppo del futurismo, contribuendo in modo fondamentale ad alimentare nei futuristi quella singolare *hybris* che li rende convinti di essere i detentori per eccellenza dell'arte del futuro. Viene messo in particolare evidenza il ruolo rivestito da Viktor Šklovskij, di cui Trockij mette in luce la duplice natura: egli è «teorico del futurismo e nello stesso tempo il capo della scuola formale» e secondo le sue teorie «l'arte è sempre stata creazione di pure forme autosufficienti, e il futurismo ne ha preso coscienza per la prima volta. Quindi, il futurismo è la prima arte cosciente della storia, e la scuola formale è la prima scuola scientifica dell'arte» (Trockij 1923b: *ibid*; Trockij 1973: 145). Non pago di ciò, Šklovskij «dà di passaggio qualche amichevole scappellotto ai futuristi "opportunisti", che cercano un ponte verso la rivoluzione e tentano di trovarlo nella teoria del materialismo storico. Di questo ponte non c'è bisogno: il futurismo è autosufficiente» (Trockij 1923b: *ibid*; Trockij 1973: 145).

Si tratta di temi che Trockij delinea con maggiore precisione qualche settimana dopo, in un articolo pubblicato sulla "Pravda" interamente dedicato all'analisi del futurismo. In questo testo, egli da un lato respinge le pretese dei futuristi di svolgere un ruolo egemonico nella costruzione dell'arte del futuro, ma dall'altro sottolinea come i vari strumenti creativi sviluppati dagli artisti d'avanguardia possano rivelarsi indubbiamente utili e debbano quindi essere assorbiti nel complessivo meccanismo di appropriazione dei processi letterari da parte del proletariato. In particolar modo, Trockij fa riferimento alle loro conquiste «nel campo della strumentazione del verso» (Trockij 1923c: 4; Trockij 1973: 126). Si tratta di un approccio che presenta una stretta analogia con la lettura che Trockij darà del formalismo. Secondo Lev Davidovič, quest'ultimo fenomeno culturale merita di essere esaminato principalmente per due ragioni:

la prima è il formalismo stesso: nonostante tutto il carattere superficiale e reazionario della teoria formalista dell'arte una certa parte del lavoro di ricerca dei formalisti è senz'altro utile. La seconda ragione è il futurismo: per quanto infondate siano le pretese dei futuristi a rappresentare in modo monopolistico l'arte nuova, non si potrà escludere il futurismo dal processo di preparazione dell'arte del futuro (Trockij 1923b: *ibid*; Trockij 1973: 145-146).

Naturalmente, per Trockij, l'unica variante possibile del metodo scientifico in ambito letterario è quella il cui fondamento si radica

nell'approccio sociologico materialista, escludendo completamente la possibilità di una visione che consideri l'arte come un fenomeno autonomo. In uno dei primi testi a tema letterario scritti dal giovane Trockij, ma che nel 1923 si mantiene ancora del tutto attuale, troviamo un passaggio particolarmente illuminante del suo pensiero letterario: «L'arte – secondo la giusta osservazione di Tolstoj – è uno dei mezzi di comunicazione tra le persone, e per questo motivo la sua evoluzione dipende in modo definitivo dalle trasformazioni nelle forme base di contatto tra le persone, ossia nella struttura sociale» (Trockij 1973: 127). Partendo da queste premesse appare del tutto comprensibile, quindi, come per Trockij l'applicazione degli utili strumenti ideati dai formalisti risulti fortemente limitata dal loro rifiuto di ancorare i propri studi a una base teorica di tipo sociologico, e che la scuola formalista «nella forma in cui ora è rappresentata da Šklovskij, Žirmunskij, Jakobson ecc., è prima di tutto il frutto assai arrogante di un parto prematuro» (Trockij 1923b: 2; Trockij 1973: 146). Bisogna riconoscere, tuttavia, che Lev Davidovič dimostra qui di avere a sua volta una conoscenza limitata e prevenuta nei confronti del formalismo e dei suoi procedimenti di studio, che non tiene conto della ricchezza di approcci diversi che vengono raccolti sotto l'etichetta comune di metodo formalista. Trockij arriva infatti a sostenere che «questa scuola ha ridotto il proprio compito all'analisi (sostanzialmente descrittiva e semistatistica) delle proprietà etimologiche e sintattiche delle opere di poesia; al computo delle vocali e delle consonanti, delle sillabe e degli epiteti che si ripetono» (Trockij 1923b: 2; Trockij 1973: 146). Il carattere impreciso e approssimativo di questo passaggio non sfugge a Šklovskij, che puntualizzerà ironicamente in seguito: «Noi non abbiamo contato vocali e consonanti, e neppure gli epiteti (che Trockij infila a caso nel campo dell'acustica)» (Šklovskij 1990: 278).

Per evidenziare i limiti e le contraddizioni del formalismo, Trockij non esita a criticare direttamente Jakobson, con l'intento di contestare la sua interpretazione del ruolo della cultura urbana nell'origine di nuove forme nella poesia di Chlebnikov e Majakovskij. La scelta dell'argomento non è casuale: Trockij è infatti ben consapevole del ruolo svolto dalla città come “molla sociale” nella creazione di nuove forme da parte dei futuristi, ed è su questo tema che decide di rovesciare in chiave sociologica la logica “formalista” di Jakobson, secondo il quale

non è la cultura urbana, dopo aver colpito l'occhio e l'orecchio del poeta, oppure dopo averlo definitivamente rieducato, che gli ha ispirato una nuova forma, cioè nuove immagini, nuovi epiteti, un nuovo ritmo, ma, al contrario, è la nuova forma nata spontaneamente ("in sé") che ha costretto il poeta a cercare un materiale adatto e, tra l'altro, lo ha spinto verso la città (Troickij 1923b: 2; Troickij 1973: 146).

Il rapporto di causa effetto è secondo Troickij esattamente contrario:

naturalmente, il futurismo ha percepito le suggestioni della città – del tram, dell'elettricità, del telegrafo, dell'automobile, dell'elica, del caffè notturno (soprattutto del caffè notturno) – prima di aver trovato la sua nuova forma. L'urbanismo (la cultura urbana) è profondamente situato nell'inconscio del futurismo, e gli epiteti, l'etimologia, la sintassi e il ritmo del futurismo sono il tentativo di dare una forma artistica al nuovo spirito delle città che si è impadronito della coscienza (Troickij 1923b: 2; Troickij 1973: 148).

Troickij punta, dunque, a una riforma metodologica che riesca a sanare le contraddizioni interne al formalismo, rendendolo un sistema di analisi capace di far dialogare lo studio tecnico dei procedimenti artistici con l'indagine dedicata alle dinamiche sociali, economiche e tecnologiche che costituiscono l'ecosistema in cui nascono le opere letterarie. Viceversa, se i formalisti vorranno perseverare nella strada intrapresa, il loro metodo finirà per ridursi a una sorta di culto della parola fine a sé stesso: «La scuola formale sembra proprio aspirare all'oggettivismo», ma paradossalmente, «un oggettivismo presunto, che si basi su elementi fortuiti, secondari o anche solo insufficienti, porta inevitabilmente al peggior soggettivismo, e nel caso della scuola formale porta alla superstizione delle parole» (Troickij 1923:b 3; Troickij 1973: 153).

5.

Una delle migliori descrizioni dell'opera arvatoviana la dobbiamo a Osip Brik, che nell'incipit dell'introduzione scritta per la raccolta di Boris Ignat'evič intitolata *Sociologičeskaja poetika* (Poetica sociologica) ricorda al lettore che gli articoli ivi pubblicati «non sono il risultato di un lavoro scientifico fatto in laboratorio, ma sono discorsi polemici fissati sulla carta

durante la lotta per una nuova cultura proletaria, e che si distinguono per la loro attitudine bellicosa e per il loro agire diretto che non viene annacquato da dubbi o tentennamenti» (Brik 1928: 1). Esempio più compiuto di tale impostazione è *O formal'no-sociologičeskom metode*, dove polemica, teoria e tentativo di applicazione pratica si susseguono, con una netta prevalenza dell'ultima componente.

La vena polemica descritta da Brik nella sua *Predislovie* (Introduzione) appare da subito ben visibile, a partire dall'incipit stesso del saggio con il quale Arvatov muove un attacco diretto al metodo contenutistico, ritenuto colpevole di analizzare i fenomeni letterari «dal punto di vista del legame tra la forma e il cosiddetto contenuto, ossia l'ideologia intesa nel senso ampio della psicologia sociale espressa nell'opera» (Arvatov 2023: 19). Coloro che scelgono questo approccio, infatti, trascurano un dettaglio fondamentale: dimenticano infatti che il materiale sottoposto ad analisi non appartiene alla realtà empirica, ma è deformato dall'azione dei procedimenti artistici. Bisogna tenere in considerazione, infatti, che «il multiforme materiale esperenziale che rientra nel concetto di "vita" e che può essere considerato la materia prima già pronta si piega a qualsiasi elaborazione da parte dello scrittore o del poeta e, quando arriva al destinatario sotto forma di prodotto artistico, è ormai già alterato, trasformato, sfalsato rispetto al ruolo reale che occupava nell'empiria» (ibid.). I sostenitori di questa forma eccessiva di contenutismo finiscono così per imboccare un vicolo cieco all'interno del quale la sfera reale e quella narrativa si aggrovigliano e si scambiano di posto: «Mentre i fatti letterari vengono interpretati come fatti della vita quotidiana, il mestiere della creazione letteraria finisce per restare fuori dal campo visivo dei teorici» (ibid.).

Il formalismo rappresenta un notevole passo in avanti rispetto al metodo contenutistico, in quanto ha come oggetto di studio il processo di produzione delle opere letterarie, benché Arvatov sia consapevole di come «l'immanenza dei propri costrutti generali» – ossia il suo insistere sulla nomogenesi interna del fatto artistico – abbia reso a lungo il metodo formale ostico ed estraneo ai critici di impostazione marxista: solo di recente questi hanno iniziato «a rilevare in esso alcuni elementi che, per quanto discutibili ("eccessi", "aridità"), hanno comunque una loro utilità» (Arvatov 2023 :23).

Se il marxismo ha dimostrato i propri limiti con i suoi pregiudizi nei confronti del formalismo, quest'ultimo non è stato da meno, imponendosi regole che hanno inibito il suo sviluppo e con le quali «esso ha negato a

sè stesso la possibilità di dare – oltre la semplice struttura cronologica e morfologica – una spiegazione più profonda ed esaustiva di quelle dinamiche regolari che possono essere osservate nella storia della letteratura» (ibid.).

Arvatov sembra quindi condividere la concezione trockiana del formalismo quale fenomeno utile ma necessariamente limitato: come Trockij, anche Arvatov vede l'errore principale commesso dal formalismo nell'aver spezzato l'unità tra i prodotti artistici e le caratteristiche sociali della loro produzione. Tuttavia, Arvatov si spinge un passo oltre rispetto a Trockij proponendo un piano concreto per lo sviluppo ulteriore del metodo formale. Con la constatazione di come entrambi i metodi esaminati (contenutistico e formalista) risultino altrettanto fallibili a causa dei propri tratti unilaterali, si conclude la parte teorico-polemica dell'articolo: per Arvatov, infatti, l'unico metodo in grado di fornire un'indagine accurata del lavoro letterario è quello che lui stesso ha formulato e al quale ha imposto il nome di “metodo sociologico-formale”. Si tratta di una modalità di lavoro che prevede l'innesto della strumentazione tecnica formalista nell'ecosistema concettuale del materialismo storico, e che ha come obiettivo quello di studiare la produzione letteraria quale fenomeno di massa, anziché il singolo prodotto artistico. L'accento sulla dimensione di massa dell'oggetto da analizzare non è certo casuale: secondo Arvatov, infatti, il metodo sociologico-formale stabilisce una ben precisa “legge della morfogenesi letteraria”, secondo la quale il materiale e la struttura del prodotto letterario sono determinati dai modi sociali della sua produzione e da quelli della sua fruizione (ibid.).

Sulla base di tale legge, un critico letterario che voglia fare uso del metodo sociologico-formale deve necessariamente tenere conto del seguente insieme di fattori:

come gli scrittori collaborano e si appropriano del materiale, la tecnica con cui lo elaborano, il modo in cui lavorano per il consumatore, su incarico o per libero accordo, su commissione o in funzione di un mercato libero e spontaneo, in forma di rivista, di giornale, di almanacco, di raccolta, di libro individuale, per una fruizione scritta o orale, etc. (Arvatov 2023: 23-24).

Il momento successivo mira a ricucire lo strappo tra arte e vita prodotto dal formalismo, riacciando da un lato i legami tra i procedimenti letterari e quelli analoghi che appartengono alla sfera della letteratura non artistica, mentre dall'altro ogni fatto narrativo viene analizzato nei suoi legami

con i fatti della vita quotidiana. Quest'ultima, in un passaggio evocativo, viene definita da Arvatov come «un conglomerato di un'infinita quantità di oggetti, di avvenimenti, di comportamenti umani, di idee», tale da costituire per l'artista letterario «non un contenuto, ma un materiale» (Arvatov 2023: 24). Viene così ridefinito anche il ruolo del critico letterario, il cui compito diventa quello di studiare quel meccanismo sociale e professionale che tramuta il materiale vivo in forma letteraria.

Formulati gli assunti teorici e programmatici, Arvatov passa ad esemplificarne l'utilizzo nello studio di fenomeni assai eterogenei: l'origine della rima, l'alternarsi diacronico tra forme lunghe e brevi, e, infine, il rapporto fra ideologia e poetica nel genere del romanzo. In generale, la principale critica che Arvatov muove ai formalisti rimane sempre la stessa: egli rimarca infatti il carattere unilaterale di un esame delle proprietà immanenti dei processi letterari che prescinda da qualsiasi indagine circa le ragioni che si celano dietro la loro comparsa. Altamente indicativo sotto questo punto di vista risulta il modo in cui viene condotta l'analisi del primo esempio – il fenomeno della comparsa della rima – non solo per la comprensione della critica arvatoviana del formalismo, ma anche per gli evidenti punti di contatto con alcuni dei temi espressi da Trockij in *Formal'naja škola poézii i marksizm*. Dopo aver dimostrato l'impotenza della teoria meramente ideologica e contenutistica di fronte a fenomeni come quelli della rima, Arvatov rende onore alle capacità analitiche del metodo formale sugli aspetti strutturali ed evolutivi del fenomeno, ossia «quando, dove e in che modo ha preso piede la rima, e a quali elementi del laboratorio poetico tale rima sia legata» (Arvatov 2023: 25), ma constata come i tentativi di motivarne la comparsa siano non solo del tutto insufficienti, ma anche sintomatici dei limiti che si autoimpone il formalismo: un modello evolutivo meccanico e meramente quantitativo – secondo cui un fenomeno rimico inizialmente casuale viene poi esteso in maniere consapevole e automatizzato da «cantori e poeti [...] con l'obiettivo di creare una nuova forma poetica» (Arvatov 2023: 25) – non è affatto esplicativo perché non tiene conto di un importante fatto della vita reale, ovvero che «qualsiasi fenomeno della vita viene sottoposto a una selezione di tipo negativo o positivo, e solo in relazione ad essa sopravvive o perisce» (ibid.); la comparsa e la sopravvivenza della rima va dunque motivata da fattori di ordine extra-letterario che le hanno garantito un habitat adatto al suo sviluppo.

Secondo Arvatov, le radici extra-letterarie della rima poetica possono essere individuate nella frattura del legame tra musica e poesia avvenuto nella fase di passaggio tra la società feudale e la società borghese. Da forma d'arte fruita collettivamente nel salone del feudatario, non letta ma cantata e recitata, la poesia è diventata una merce letteraria confezionata da un artista-artigiano organizzato in gilde poetiche affinché venisse fruita da un singolo fruitore nell'isolamento della propria casa. Questa trasformazione ha reso necessario trovare un procedimento artistico capace di mantenere il verso poetico senza doverlo evidenziare con mezzi esterni come quello della musica. La comparsa e la permanenza della rima poetica, riassume Arvatov, possono essere spiegate così: «La rima fece la sua comparsa come inevitabile frutto dell'economia di mercato in campo letterario, del consumo in forma di lettura individuale dei versi da parte dei lettori e di una loro produzione altrettanto individuale e specializzata» (Arvatov 2023: 28).

Seppure in un contesto diverso, anche Trockij aveva mosso un appunto simile alla scuola formalista a proposito delle indagini nel campo del folklore contadino, evidenziando come il «contare le allitterazioni nei proverbi popolari, classificare i proverbi, registrare il numero delle consonanti e delle vocali in un canto di nozze» non possa che risultare in un'operazione sterile di approfondimento della cultura popolare, poiché «se non si conosce il ciclo di rotazione e il connesso ciclo di vita contadina [...] dell'arte popolare non si conosce che la scorza interiore e non si arriverà mai al nocciolo» (Trockij 1923b: 2; Trockij 1973: 160). Sia Arvatov che Trockij tentano di ancorare la teoria formalista al terreno più concreto dei rapporti economici e produttivi, il primo servendosi dell'equazione arte uguale produzione, il secondo facendo invece riferimento ai ritmi di produzione che determinano la vita quotidiana della classe contadina.

Lo schema si ripropone quando Arvatov passa all'analisi del secondo caso preso in esame, quello relativo all'alternarsi di forme "brevi" e "lunghe", e nello specifico al modo in cui «l'epoca di Puškin e di Deržavin, con i suoi generi poetici imponenti (l'ode, il poema, il romanzo in versi) è scomparsa nel nulla sotto l'influenza del movimento poetico breve che ha espresso un artista brillante come Tjutčev» (Arvatov 2023: 30).

Anche qui Arvatov mostra sbrigativamente la sterilità del metodo contenutistico: è evidente, infatti, che non ci possa essere alcuna correlazione possibile tra l'idea contenuta in un'opera poetica e la dimensione di essa; ma altrettanto impotente si rivela, secondo lui, anche il metodo formale, il cui contributo in merito «si riduce all'idea che l'arte si sviluppi per mezzo

dei contrasti e che ogni nuova forma nasca come antitesi a una forma precedente, da cui si distanzia in un'immanente lotta estetica con i suoi procedimenti» (Arvatov 2023: 199). Ancora una volta, sostiene Arvatov, i formalisti trascurano tanto il ruolo della committenza sociale nella nascita e nel consolidamento di nuove forme artistiche, quanto la necessità che l'intero habitat artistico si adatti di conseguenza, riorganizzando le proprie dinamiche per accogliere i nuovi metodi di produzione poetica e per permettere ai produttori della merce poetica di aggiornare le proprie tecniche. Per Boris Ignat'evič, il modo in cui le forme brevi hanno spodestato quelle lunghe è da ricollegarsi a precisi mutamenti nella struttura della società russa: la forma lunga dominava ai tempi in cui la poesia russa era un sistema di produzione letterario regolato sui bisogni dell'élite nobiliare di corte, e recava quindi «un carattere di mera confezione utilitaria del cerimoniale nobiliare di corte» (Arvatov 2023: 32). Una simile modalità di fruizione, tipica di una società ancora parzialmente collettivizzata, comportava necessariamente che i prodotti letterari avessero forme di ampio respiro, ma nel momento in cui lo sviluppo dell'economia, basata sulla produzione industriale delle merci, e l'affermazione della borghesia hanno parcellizzato la società portando i singoli a rinchiudersi nella propria sfera privata e domestica, le forme lunghe in poesia sono diventate inadatte alle condizioni di fruizione del pubblico:

Da un lato la nascita della borghesia e la creazione di un contingente di artisti come individuali e isolati produttori di merci che lavorano sotto la spinta di un'intuizione (i poeti) oppure sono impegnati a dare una forma alle proprie osservazioni (i cosiddetti prosatori) e che immettono sul mercato singole opere in sé concluse; dall'altro lato, la comparsa di un'ampia fascia di acquirenti individuali di letteratura per l'uso domestico: tutto questo ha condotto in poesia al componimento breve, e nella narrativa al romanzo e al racconto. La forma lunga, insomma, non è scomparsa: ha solo cambiato genere (Arvatov 2023: 34).

Nelle righe di *O formal'no-sociologičeskom metode* in cui viene delineata la teoria arvatoviana sull'alternarsi delle forme letterarie lunghe e brevi, possiamo notare inoltre alcuni punti di incontro con le idee espresse da Trockij nel suo articolo sul formalismo. Possono ad esempio essere riscontrate alcune analogie con la spiegazione fornita da Lev Davidovič per motivare la nascita di nuove forme artistiche: queste ultime, difatti

fanno la loro apparizione «come risposta a nuovi bisogni», secondo un processo fortemente radicato nell'ambiente sociale dell'artista (Trockij 1923b: 2; Trockij 1973: 149). Il caso preso in esame da Trockij riguarda l'influenza dei temi urbani nell'opera di Majakovskij e si inserisce in quel "dibattito indiretto" con Jakobson di cui abbiamo già fatto menzione: «Se nella psiche non avvenissero cambiamenti generati dall'ambiente sociale, l'arte non conoscerebbe movimento: gli uomini continuerebbero, di generazione in generazione, ad accontentarsi della poesia della Bibbia o degli antichi greci» (ibid).

Anche in relazione alla genesi e alla struttura della forma romanzo, Arvatov rifiuta la spiegazione contenutistica (il romanzo come incarnazione artistica di determinate ideologie e istanze sociali), denuncia i limiti dell'impostazione formalista (forma romanzo come mero accumulo di procedimenti letterari) e introduce uno dei capisaldi del metodo sociologico-formale, ossia il concetto di "compensazione": «Per l'artista un'idea pratica e vitale nella vita quotidiana è semplicemente un materiale da trasformare in procedimento. La rielaborazione di un'idea "del quotidiano" in idea letteraria diventa necessaria quando tale idea quotidiana non è sufficientemente concreta e necessita di una sottolineatura estetica, di una *compensazione*» (Arvatov 2023: 37). Le nuove forme letterarie offrono dunque una via di sfogo compensatoria alla «dinamica della vita, bloccata nella realtà», e i generi del racconto e del romanzo – più di recente, del romanzo socialista – permettono di «prolungare sul piano figurativo quelle tendenze che di recente hanno mobilitato le masse a livello pratico, di assicurare una forma di compensazione progressiva che contribuisca a organizzare quegli aspetti della realtà che non si è ancora riusciti a trasformare» (Arvatov 2023: 42).

La revisione del formalismo proposta da Arvatov sembra così giungere a compimento, promuovendo una sintesi tra gli strumenti metodologici formalisti e la cornice ideologica marxista, al fine di correggere quel carattere 'preparatorio' sottolineato inizialmente da Trockij. Nel metodo sociologico-formale, inoltre, le due maggiori esperienze formative vissute da Boris Ignat'evič (il contatto con il marxismo di matrice bogdanoviana e l'attività professionale all'interno della cerchia formalista-futurista) trovano una loro sintesi e chiudono il cerchio, forgiando un sistema ideologico omogeneo e integrato.

6.

Entrambi marxisti, Arvatov e Trockij, guardano al formalismo da due punti di partenza assai diversi e agiscono secondo diverse regole del gioco: il primo è infatti un critico letterario militante, il cui approccio al metodo formale è condizionato dalle dinamiche interne del dibattito culturale; il secondo, invece, si esprime nella sua veste di personalità di spicco del Partito. Di qui il diverso pubblico di riferimento e la diversa funzione dei loro scritti, che spiega anche una serie di difformità stilistiche: scrivendo per gli “addetti ai lavori”, Arvatov può permettersi di saltare passaggi logici ritenuti impliciti e di citare titoli e nomi con molta parsimonia, là dove il pubblicista e uomo di Stato – che scrive sul quotidiano di partito – risulta assai più esauriente nell’argomentazione e preciso nei riferimenti.

Diversa è anche la rete di rapporti professionali e umani all’interno della quale si svolge la loro attività intellettuale. Se Boris Ignat’evič agisce in veste di uno dei teorici principali del gruppo *Levyj Front Iskusstv*, da parte sua Trockij ha costruito nel corso degli anni un rapporto di collaborazione e fiducia con intellettuali di vario orientamento, in particolare con il redattore capo di “*Krasnaja Nov*” Aleksandr Voronskij al quale i *lefovcy* non risparmiano critiche e attacchi sferzanti, ritenendo che egli favorisca eccessivamente tendenze letterarie troppo ancorate alla letteratura del passato.

All’interno della complessa mappa del dibattito culturale sovietico, dunque, Arvatov e Trockij occupano posizioni discordanti e le loro rotte sono inevitabilmente destinate a collidere. Uno scontro sembra essersi sicuramente verificato nei mesi estivi del 1923, dato che nel suo testo *Utopija ili nauka?* (Utopia o scienza?), pubblicato nel numero di giugno-luglio della rivista “Lef” Arvatov risponde a nome dell’intero movimento ad alcune critiche che gli erano state rivolte da Trockij:

Mi soffermo in particolare sul rimprovero mosso ai membri del Lef dal compagno Trockij, e che si riduce al fatto che costoro non tengono in conto le necessità della moderna costruzione sovietica. In che cosa il compagno Trockij vede questa presunta estraneità dei produttivisti dalle correnti sfide del nostro tempo? Nella loro lotta diretta e rigorosa per uno stile industriale, nel loro rivoluzionario rifiuto di tutto ciò che non è industriale. Ancora una volta un crudele malinteso, di cui il “Lef” non ha nessuna colpa (Arvatov 1923: 19).

Sfortunatamente, non è possibile identificare allo stato attuale delle ricerche a quale scritto di Trockij Arvatov si riferisse, dato che Boris Ignat'evič non ne menziona il titolo nel suo testo, ma si limita a informare i lettori che la sua è una risposta «agli articoli e alle recensioni di Trockij, Lunačarskij, Tugendchol'd e altri» (Arvatov 1923: 16). Trockij, dal canto suo, diffonderà la propria opinione sul progetto artistico del “Lef” qualche mese dopo, all'interno di un articolo sul futurismo pubblicato sulle pagine della “Pravda” tra il 25 e il 26 settembre 1923, nel quale riassume le proprie critiche nell'accusa di «settarismo utopistico» senza peraltro citare Arvatov (Trockij 1923c: 2; Trockij 1973: 118). Un frammento che ben esplicita quale opinione Trockij avesse di Boris Arvatov e delle sue teorie si è invece conservato nei materiali preparatori a *Literatura i revoljucija*, e merita di essere citato per intero:

Arvatov dimostra con dei riferimenti a Marx che il proletariato non può cercarsi delle immagini nel passato, che la sua rivoluzione si fonda sulla radicale rottura con tutte le tradizioni e che per questo la sua arte deve attingere suggestione e forma dal futuro. E il suo futuro è, nella sua più esatta traduzione, il futurismo. Quando Arvatov arriva a questi manifesti sulla base di citazioni tratte da Marx, non fa altro che individuare un vizio abbastanza diffuso nella nostra epoca tra i giovani comunisti: quello di rappresentare la spiegazione scientifica di un processo storico come una ricetta pratica. L'arte è una professione complessa e altamente qualificata. La teoria dell'arte è una certa formula, basata su tutta l'esperienza del passato. Marx può spiegare come l'uomo è giunto alla creazione del fucile automatico, ma non insegna a costruirlo o a cambiarlo con uno nuovo e migliore (Trockij s.d.: 2).

Ma le dispute sull'arte proletaria e sui suoi dintorni erano destinate a vita breve: di lì a pochi anni, le proposte culturali dei due contendenti avrebbero condiviso il medesimo destino di una progressiva marginalizzazione dallo spazio culturale sovietico, fino all'oblio completo.

Se la parabola di Trockij e le sue alterne vicende durante la lotta interna al Partito sono ben note, disponiamo a tutt'oggi ancora di pochi dati sull'esatta natura della malattia psichica che colpì Arvatov già nel 1923, costringendolo a ripetuti soggiorni in clinica, e che lo tormentò fino alla fine della sua vita. Eppure – se dobbiamo prestar fede a quanto afferma Sergej Oushakine pur senza citare alcuna fonte – proprio sul limitare di

questo lungo tramonto i destini dei due tornano a incrociarsi. Nel giugno 1924, durante un nuovo ricovero, Boris Ignat'evič avrebbe infatti potuto contare su un sostegno inatteso: «apparently, Leon Trotsky followed the case and personally contacted the chief doctor of the colony to make sure that “the valuable Marxist writer” had all what was necessary for his work and well-being» (Oushakine 2023: 12).

Bibliografia

- Arvatov, Boris Ignatievič (1923), “Utopija ili nauka?”, *Lef*, 4, ijun'-ijul', 16-21.
- (1925), *Byt i kul'tura vešči*, in *Almanach Proletkul'ta*, Moskva, pp. 75-83.
- (1928), *Sociologičeskaja poetika*, Moskva: Federacija.
- (2023), *Arte, produzione e rivoluzione proletaria*, (a cura di Guido Carpi e Virginia Pili), Milano: Jouvence.
- Bird, Robert (2018), “Culture as permanent revolution”, *Studies in East European Thought*, 70, 2-3, 181-193.
- Bogdanov, Aleksandr (1978), *La scienza, l'arte, la classe operaia*, Milano.
- Bogdanov, Aleksandr et al. (1982), *Fede e scienza: La polemica su 'Materialismo ed empiriocriticismo' di Lenin*, Torino: Einaudi.
- Carpi, Guido (2021), *Lenin. Vol. 2: Verso la rivoluzione d'Ottobre (1905-1917)*, Bari, 123-151.
- Erlich, Victor (1973), *Il formalismo russo*, Milano: Bompiani.
- Galuškin, Aleksandr Jur'evič (2005), “Literaturnaja žizn' Rossii 1920-ch godov. Moskva i Petrograd 1917-1920”, in *Sobytija. Otyzvy sovremennikov. Bibliografija*, Moskva.
- Knei-Paz, Baruch (1974), *The Social and Political Thought of Leon Trotsky*, Londra: Oxford University Press.
- Kogan P. S. (1924), “O formal'nom metode”, *Pečat' i revoljucija*, 5, 32-35.
- Lunačarskij A.V. (1924), “Formalizm v nauke ob iskusstve”, *Pečat' i revoljucija*, 5, 19-32.
- Oushakine, Sergei (2023), “Specters of a Marxist: Boris Arvatov and his art of insubstantial presence”, in *The Russian Review*, 1, 5-16.
- Pili, Virginia (2023), “Boris Arvatov e l'arte come principio organizzativo della vita” in *Arte, produzione e rivoluzione proletaria*, Milano: Jouvence, 175-188.
- Scherrer, Jutta, Steila, Daniela (a cura) (2017), *Gor'kij-Bogdanov e la scuola di Capri: Una corrispondenza inedita (1908-1911)*, Roma: Carocci.
- Scherrer, Jutta (1979), *Bogdanov e Lenin: il bolscevismo al bivio*, in E. J. Hobsbawm (red.), *Storia del marxismo. 2: Il marxismo nell'età della Seconda Internazionale*, Torino: Einaudi.
- Šklovskij, Viktor Borisovič (1990), *Gamburgskij sčët. Stat'i vospominanija-esse. (1914-1933)*, Moskva: Sovetskij Pisatel'.
- Strada, Vittorio et al. (1994), *L'altra rivoluzione. Gor'kij, Lunačarskij, Bogdanov. La “scuola di Capri” e la “costruzione di Dio”*, Capri: La Conchiglia.

- Trockij, Lev Davydovič (1923), “Proletarskaja kul’tura i proletarskoe isskusstvo”, in “Pravda”, 14 settembre, 2-3, 15 settembre, 2-3.
- (1923b), “Formal’naja škola poézii i marksizm”, in “Pravda”, 19 luglio, 2-3.
- (1923c), “Futurizm”, in “Pravda”, 25 settembre, 2-4, 26 settembre, 2-3.
- (1927), “Istorija literatury, g. Boborykin i russkaja kritika”, in *Sočinenija*, XX, Moskva: Gosudarstvennoe Izdatel’stvo.
- (1973), *Letteratura e rivoluzione*, (a cura di Vittorio Strada), Torino: Einaudi.