

ELENA GURO: POETICA DELL' IMPRESSIONISMO?

Silvia Burini

Definire è limitare
Oscar Wilde

Cercare di definire la personalità artistica di Elena Guro identificandola con una sola poetica, sia pure complessa e articolata come quella impressionista, significherebbe travisarla. Il punto interrogativo posto nel titolo del convegno dedicato all'artista e tenutosi nel 1989 a Bergamo, inocula già tendenziosamente il germe del dubbio sulla validità di tale formulazione.

La considerazione dei rapporti che legano Elena Guro all'impressionismo è doppiamente rischiosa, *in primis* perché impressionismo e *modern* si presentano in Russia come due tendenze così strettamente collegate che risulta a volte difficile separare in modo netto le relative suggestioni, in generale e nell'opera pittorica e letteraria di E. Guro, in particolare. Il secondo motivo è di carattere metodologico e riguarda la difficoltà di riferirsi ad un concetto di impressionismo in letteratura che equivalga totalmente a quello pittorico.

Partendo dal presupposto che l'impressionismo come corrente o fenomeno episodico di una determinata tendenza stilistica è esistito in quasi tutte le scuole europee (anche se è l'impressionismo francese la base su cui si innestano le varianti nei diversi paesi), non stupisce la forma modificata, la colorazione peculiare e insolita che assume in ambito russo. La rielaborazione di fenomeni europei ha infatti sempre prodotto risultati sorprendenti e originali nella cultura russa.

Al di là delle particolarità dell'impressionismo russo in pittura (cf. Sarab'janov 1980), per considerare i tratti impressionisti dell'opera di Elena Guro è importante evidenziare il rapporto tra impressionismo pittorico e letterario. È possibile ipotizzare una serie di caratteristiche strutturali e semantiche della poetica impressionista nel campo delle arti figurative, che può essere considerata anche base comune per la

scrittura. Ci si può cioè avvalere di una classificazione relativa all'impressionismo pittorico (Usenko 1988: 96), per tentare di chiarire questa stessa nozione in campo letterario, definendo un processo creativo che si sviluppa in modo analogo in scrittura e in pittura:

- gli artisti rappresentano il visibile in brevissimi attimi di contemplazione,

- trasmettono un quadro generale dell'apparizione visiva (spazio e figure),

- con pose casuali dei personaggi, con l'istantaneità dei gesti sottolineano il tempo di visione, l'istante.

Tutto ciò si riferisce al mondo obiettivo, che esiste indipendentemente dall'individuo. Allo stesso tempo, manifestando il carattere della percezione visiva,

- gli artisti trasmettono un vibrante senso di indefinito, di instabilità delle forme,

- notano le particolarità del mondo visibile con una simultanea fissazione dello sguardo su di esso; individuano la parte dello sguardo pittorico come frammento dell'attenzione visiva di un supposto osservatore, di conseguenza le forme risultano sempre più indefinite man mano che ci si allontana dal centro.

A questo punto si tratta di verificare se parametri pittorici si adattino egualmente a un altro sistema semiotico, in altre parole, se sia possibile utilizzarli nell'analisi di un testo letterario. Ci sono elementi che inducono a ipotizzare, dapprima in modo meramente intuitivo, che pittura e scrittura siano in questo caso strettamente collegate e che in letteratura si siano continuati e sviluppati gli stessi principi dell'arte figurativa. A confermare la possibilità e la validità di tale "traslazione" viene in aiuto ciò che sostiene Joseph Frank nei saggi dedicati alla forma spaziale. Lo studioso ritiene che nei due sistemi artistici - quello delle arti plastiche naturalmente spaziale, e quello della letteratura naturalmente temporale - l'evoluzione della forma estetica nel XX sec. è stata identica, dato che arte e letteratura hanno tentato di superare gli elementi temporali delle loro relative strutture. Il critico dimostra così, da un punto di vista squisitamente formale, la completa congruità della forma estetica dell'arte moderna e del testo letterario, che sono in entrambi i casi una "forma spaziale". Ne consegue che in due forme 'isomorfe' valgono gli stessi parametri di analisi, cioè che si possono dedurre le caratteristiche strutturali dell'impressionismo letterario partendo da elementi pittorici.

Delineare l'impressionismo in letteratura significa innanzitutto trasferire nella scrittura la riproduzione dell'istante, la luce come principio di stile, l'idea della rappresentazione del mondo in stato di flusso. Dal punto di vista della struttura e del genere, in luogo del complesso intreccio del romanzo, la scelta nella prosa impressionista privilegerà la categoria del 'piccolo': lo schizzo, il bozzetto, il frammento, la poesia in prosa. Spesso la trama vera e propria viene sostituita da un reticolato di emozioni, sfumature psicologiche, sensazioni legate alla natura. La prosa impressionista è ritmata, musicale, il confine con la poesia, se ancora esiste, è molto sfumato. Lo stile si distingue per una grande quantità di termini coloristici e sinestetici. Tutto il sistema è teso a rendere una sensazione istantanea, un minuto della percezione visiva; valendosi della definizione di Frank, è una scrittura che presenta alcuni aspetti che richiedono di essere compresi spazialmente, e non secondo l'ordine temporale della lingua. Non devono perciò stupire finali aperti o frasi frammentarie.

Короткие абзацы, лаконичные фарсы, фрагментация текста, ослабленные нарративные связи — вот типичные стилистические приемы русской прозы начала XX века. Это было восстание против эпического стиля русского романа XIX века, которое обыкновенно называлось русским импрессионизмом.

Nell'intervento *Elena Guro e scandinavian impressionism* Nils Åke Nilsson non solo definisce i tratti della prosa impressionista, ma illustra la fondamentale relazione esistente tra Elena Guro e l'impressionismo scandinavo.

Сравнивая Гуро со скандинавскими импрессионистами, я не намерен утверждать, что она находилась под прямым влиянием этих писателей. Творчество Гуро всегда самостоятельное, оно имеет свой личный, своеобразный оттенок и в русском и в европейском литературном импрессионизме.

A questa premessa di carattere metodologico sono da aggiungere anche considerazioni storiche. L'impressionismo pittorico fiorisce in Russia dal 1890 fino al primo decennio del 1900; quello letterario è conseguente e si concentra nel primo decennio del nostro secolo. L'esperienza di Elena Guro e dei suoi contemporanei pare comprovare l'ipotesi che tra i due fenomeni esista un profondo legame interiore, che travalica la comune analogia tra due aspetti artistici che si presentano contigui. In Russia la pittura impressionista non ha solo prefigurato l'impressionismo in letteratura, ma è stata una vera e propria tappa preparatoria della storia creativa della scrittura impressio-

nista. Così la pagina e la tela sono incredibilmente affini ed è sintomatico che molti artisti legati a questa corrente avessero anche un talento letterario, come nel caso dei pittori Korovin e Borisov-Musatov.

Inoltre nell'impressionismo l'*ut pictura poesis* non è da considerare una tendenza della poesia a imitare la pittura, ma una conferma della possibilità di creare una sintesi di elementi pittorici, musicali, e semantici, grazie alla trasformazione dei mezzi di rappresentazione. Non si tratta quindi, con l'espressione di Lotman, solo di una "transcodificazione esterna".

Fin dal romanticismo la metrica ha rivestito un ruolo importantissimo nelle relazioni tra poesia e arti visive: profondo è il legame dell'impressionismo pittorico con il verso libero, spiegabile con l'introduzione di un senso diverso del tempo e dello spazio. La poesia di Verlaine, spesso accostata all'estetica impressionista per la preferenza verso gli oggetti o per la sensazione che l'idea o l'oggetto portano con sé, adotta suggestive soluzioni, quali la sistematica nominalizzazione della sintassi a scapito di verbi e aggettivi che produce un effetto, definito appunto 'impressionistico' (Scott 1988, Florence 1986).

L'esperienza della scrittura impressionistica è ricostruita non secondo la logica convenzionale del linguaggio, ma come una serie di frammenti, in cui la stranezza o la sensazione inaspettata, olfattiva, tattile, sonora o visiva è espressa in termini di sorpresa formale o linguistica. L'immagine generale è creata dall'elaborato disegno di armonie fonetiche e dalla consistenza visiva dell'immagine stessa. Una lettura dei testi di Elena Guro esige un sovvertimento delle strategie di decodificazione linguistica e di esegesi interpretativa. Alla pari dei dipinti impressionisti, tali testi vanno intesi come un tentativo di percezione simultanea della pagina in sé che diventa un elemento significante.

Da questo punto di vista è particolarmente interessante l'intervento di Milica Banjanin, *Elena Guro's City Series: Impressions by Day and Night*, che parte proprio da una concezione spaziale del testo:¹

Guro's method involves immediate perception and its continuous transformation, presented as a sequence of spatial moments apprehended in an instant of time, which is comparable to the concept of "series" in painting.

¹ Cf. Banjanin 1983: 5-17, dove è trattato il tema di finestre e cornici e definita una fondamentale distinzione tra spazio interno e esterno nell'opera di E. Guro.

La sintesi pittorico-poetica di Elena Guro ha un aspetto eccezionale, poiché ci troviamo di fronte non solo a una pittrice professionista che è anche scrittrice, ma a un artista che concepisce il testo letterario contemporaneamente e contestualmente alla sua illustrazione. E l'illustrazione non rappresenta solo l'introduzione nel testo di un'immagine, ma si propone come un tramite che omologa elementi verbali e visivi. Questa giustapposizione o intromissione nel testo dell'immagine crea una nuova organizzazione spaziale, producendo una "spazializzazione" del testo.² L'attributo spaziale implica la percezione dello spazio, della pagina appunto, come luogo in cui elementi testuali, per loro natura eterogenei (parola e disegno), sono accordati, cioè appunto l'organizzazione tipica della pagina di Elena Guro.

Nella prosa di E. Guro c'è uno spostamento avanti e indietro nel tempo, la sensazione dominante è quella del movimento, del cambiamento. La spazializzazione del tempo causa un momentaneo arresto, un'immagine del mondo mobile, in stato di flusso. La presenza del dato temporale abbinato a elementi coloristici fa sì che il tempo venga spazializzato mediante l'uso del colore; inoltre queste immagini tendono ad essere cinematiche, sia per la simultaneità dei punti di vista che per la contemporaneità delle immagini sovrapposte. Così il testo subisce le trasformazioni di un'acquarello, il poeta è pittore in una interconnessione inscindibile.

Nelle relazioni esistenti tra la Guro e l'impressionismo, ci sono alcuni elementi biografici da tenere in particolare considerazione:

Вспоминаю, как впервые увидел, нашел ее. В тот день работающих было мало и вдруг ж увидел маленькое существо самой скромной внешности. Лицо ее было незабываемо. Елена Гуро рисовала гения (с гипса). Я еще никогда не видел такого полного соединения творящего с наблюдаемым. В ее лице был вихрь напряжения, оно сияло чистотой отданности искусству (Матюшин 1976: 135).

Così descrive Michail Matjušin il primo incontro con la futura moglie, avvenuto nello studio del pittore impressionista Cionglinskij, dove E. Guro studiava. Il maestro stimava il suo talento, ma non capiva le nuove tendenze dell'arte. L'incontro tra la pittrice e il compositore Matjušin porta entrambi sulla strada di una nuova ricerca:

² Cf. Frank 1991. Lo studioso sostiene che la parola spaziale è "antitemporale", in quanto tende più alla giustapposizione che alla sequenza logica.

Мы стали искать шкаф человека, то есть отказались от старого трактованья реального, сводя его к простоте как в форме, так и в цвете (Матюшин 1976: 137).

Matjušin fa risalire al 1905 il rifiuto dell'impressionismo "argenteo" di Cionglinskij:

От серебристого импрессионизма Ционглинского я постепенно, но уверенно перешел к развернутому светлому импрессионизму (Матюшин 1976: 137).

Nel 1906 cominciarono a frequentare lo studio aperto da Ekaterina Zvanceva, in cui insegnavano Dobužinskij e Bakst (Dobužinskij 1987: 272). Non solo i contatti con Bakst ("опытный и культурный мирискусник") e con Dobužinskij ("мюнхенец эклектик" - Матюшин 1976: 137) svolgono un ruolo fondamentale nella formazione artistica di Elena Guro, ma anche il fatto che la scuola si trovasse nella torre di Vjačeslav Ivanov favorì il suo rapporto con gli eterogenei frequentatori del famoso salotto Pietroburghese.

È fondamentale sottolineare che il talento di Elena Guro si esplica prima in pittura e grafica che in letteratura e che anche la sua formazione è sostanzialmente legata a studi di belle arti; come scrive lei stessa a Matjušin: "Мне начинает казаться, что в поэзии я что-то поняла, что уже раньше поняла в рисунке..." (Письмо к Матюшине non datata, CGALI, f. 134, op. 1). E nella sua opera il legame tra pittura e letteratura è indubbiamente profondo e inscindibile, anche se certo non è solo ricollegabile all'impressionismo: esempio ne è la grafica di cui si avvale per illustrare i suoi testi, dove rimane ineliminabile l'impronta del *modern*.

Aleksander Flaker nell'originale relazione *У скрипки Пикассо* parte decisamente dalla questione della sintesi delle arti, volendo "impostare il problema del rapporto del testo letterario della Guro con la pittura da un lato, e con la musica dall'altro, senza dimenticare che la Guro era anche pittrice e suo marito, Michail Matjušin, era anche musicista". Includendo l'elemento musicale, Flaker affronta così la problematica centrale dell'opera dell'artista, il suo tendere al sincretismo ("стремление к синкретизму"), che non considera comunque solo un tratto peculiare di Elena Guro, ma un tipico elemento epocale da valutare nel più vasto panorama del tempo:

Время появления текста Гуро — это, разумеется, уже время поисков соответствия между музыкой и живописью у Чурлениса, Скрябина (Прометей) и Кандинского.

Il problema della *Gesamtkunstwerk*, dell'universalismo e sincretismo artistico è uno dei più importanti per il nuovo sviluppo dell'arte. La sintesi tra parola e immagine si era andata affermando in quegli anni nelle ricerche internazionali; ma se Kručenyč, pur dedicandosi alla pittura, resterà fondamentalmente un poeta, (e lo stesso si può dire di Majakovskij e Chlebnikov), il caso di Elena Guro si presenta totalmente diverso, dato che pittura e scrittura non esistono per lei separate. E. Guro incarna armonicamente la sintesi delle arti, essendo con le parole di Matjušin "Столько же поэт, сколько художник" (cf. Kovtun 1977: 317-326).

L'identificazione di Elena Guro come impressionista deriva dalla definizione di Vladimir Markov, che la considerava "la figura forse più rappresentativa di tutti gli impressionisti russi" (1973: 15). Questa 'etichetta' da tempo accettata, risulta in parte veritiera, ma anche parziale e incompleta alla luce degli studi successivi.³ Senza dubbio nei racconti, nei diari, negli acquerelli c'è un'impostazione che si può definire a ragione impressionista, poi la sua maniera varia e, infine, con un curioso fenomeno di ritorno, appare un tardivo riaccostarsi a tratti impressionisti, come a testimoniare la compresenza di numerose componenti, le quali più che fondersi coesistono. Parallelamente l'artista sviluppa il filone legato al *modern* con un orientamento neoromantico, dove prevale il gusto per fiabe, leggende, elementi folclo-

³All'opera letteraria e pittorica di E. Guro sono dedicati un discreto numero di studi. Dallo scritto di Chardžiev-Gric (1938) alle preziose memorie di Matjušin (1976), fino all'articolo di Kovtun (1977), primo lavoro in cui viene considerata la sua esperienza artistica. Particolare attenzione al tema urbano è dedicata in Jensen (1977). Una piccola ma importante annotazione si trova in Chalupeskič (1972). Dedicati a Elena Guro pittrice sono gli studi di Gur'janova (in particolare 1992a) con illustrazioni di opere inedite o poco conosciute. Per il materiale fotografico e pittorico è da segnalare il catalogo pubblicato in occasione della mostra *Matjušin und Die Leningrader Avantgarde*, Karlsruhe 1991. Il problema del rapporto tra arte e letteratura è in parte trattato da Banjanin 1983, 1986. Al rapporto Guro-Ender è dedicata un'intera serie di studi: L. Halova, E. Kovtun, A. Povelichina, Z. Ender e altri. Il problema specifico dell'impressionismo è affrontato sistematicamente da Usenko (1988). La tematica dell'infantilismo, oltre che da Bencič e O'Brien, è discussa in Toporov 1990, Kalina-Levine 1981 e Ender 1978, 1986. Un vero e proprio evento è da ritenere la pubblicazione di Ljunggren & Nilsson 1988, in cui la prima edizione di *Istorija bednogo rycarja* e di parti del diario di Elena Guro si affiancano alla riedizione di testi pubblicati nelle miscellanee dei futuristi. Parte dei diari è stata pubblicata in italiano (Ender 1979). Di grande aiuto per la comprensione globale dell'opera di E. Guro è il contributo di Zara Minc (1988).

rici. L'accostarsi all'impressionismo sottolinea un suo spiccato interesse per la visione, l'osservazione, che coesiste sempre con altre suggestioni.

Nei paesaggi della collezione Costakis e di Z. Ender, (Gur'janova 1990: 91) vicino alla gamma 'argentea' della scuola di Cionglinskij si può notare un interesse particolare per il colore e un uso e una poetica della luce tipicamente impressionista. Contemporaneamente, la tendenza al bianco, ottenuto da pennellate vibrante sulla superficie dei primi strati di colore, in modo da lasciar intravedere la grana del foglio o della tela, prefigura già una pittura 'metafisica'. Indubbiamente gli acquerelli dal 1904-1905 sono caratterizzati da toni brillanti, puri, saturati dalla luce e da pennellate abbreviate. Nello schizzo *Okno* che rappresenta una finestra azzurra (CGALI, f. 134, op. 2, ed. chr. 7, acquerello su carta, 50,5 x 32,2, 1910 circa) viene trasmessa una straordinaria percezione dello spazio e della prospettiva, raggiunta perché il foglio come tale entra a far parte della soluzione coloristica e in un certo senso la porta a termine. Leggendo i diari dello stesso periodo si può rilevare una traduzione diretta in scrittura di impressioni visive e coloristiche, che spesso fanno da *pendant* alla contemporanea produzione pittorica, come per l'acquerello *Okno*:

Окно голубое есть, и это окно для моего сына, это наша будущая прозрачность. У нее глаза в этом окне были материнские. (Гуро 1988: 48)

I diari della Guro non sono solo il laboratorio, ma anche la chiave di lettura di tutta la sua creazione artistica; a volte ci sono annotazioni riguardanti avvenimenti reali, ma nessuna ha un carattere definito. Si avverte un parallelo perfetto tra il tratto scabro della linea, negli schizzi a matita, per esempio, e la registrazione di queste impressioni istantanee. In entrambi i casi il soggetto non ha nessun significato. La storia non esiste, rimane solo la capacità di intuire la realtà delle cose, non c'è la forzatura di volere creare un evento, all'artista interessa solo fissare la sua concentrazione su alcuni particolari che rivelano o evocano l'essenza delle cose.

Elena Guro ha creato anche in pittura (Gur'janova 1990: 92) quello che Chardžiev ha definito "fragmentarnyj žanr" riferendosi alla sua opera letteraria (Chardžiev-Gric 1938: 41). Come in pittura, nelle prime prose (ad esempio la sezione di *Sarmanka, Meloči*) l'artista tenta di trasmettere delle sensazioni, vuole mostrare il processo creativo *in fieri*, non il risultato, ma tale processo coincide con il risultato.

Per comprendere la formazione dello stile di Elena Guro sono particolarmente importanti alcuni tratti peculiari dell'impressionismo russo, quali la tendenza allo schizzo e il rifiuto del tema urbano. Infatti tanto nella grafica che nella pittura dell'impressionismo è raro incontrare la raffigurazione della città.⁴ Questo particolare rapporto con il tema urbano costituisce il nucleo centrale dell'intervento di Milica Banjanin che sostiene:

A simultaneous attraction and horror characterize Elena Guro's attitudes toward the city in her work devoted to St. Peterburg. [...] Guro's presentation of the city is refracted through highly subjective, fragmented personal impressions, conveyed in cinematic flashes that depict the city's color, mood, rhythm, sounds and atmosphere.

Le fonti iconografiche dell'artista derivano spesso da impressioni ricevute dal contatto con la natura nordica dei paesaggi finlandesi che ama molto; il legame con la cultura scandinava è senza dubbio da tenere nella dovuta considerazione, come è stato evidenziato da Nils Åke Nilsson. Inoltre la tendenza allo schizzo si traduce nell'artificio stilistico del non-finito, del non-definito, che lei stessa chiama "impressionizm nejasnoj mysli". Il non-finito diventerà nell'ultima produzione uno sforzo verso il sottinteso, come testimonia la lettera a Kručenyč:

...от подразумевания, который заставляет разгадывать книгу, спрашивать у нее новую, полуживленную возможность (Письмо к А. Крученых 1913, Музей Маяковского ф. 7, оп. 1).

In questa prospettiva si può svolgere uno studio non solo comparato ma anche sincronico della pittura e della scrittura di E. Guro. Di grande importanza risulta l'apporto critico di Chardžiev, che, pur sottolineando l'innegabile influenza dei simbolisti, mette tuttavia in evidenza il legame della sua prosa poetica con una nuova concezione poetica del mondo. I tratti concreti di queste innovazioni si rivelano nel fatto che l'artista rompendo con i canoni tradizionali, crea un nuovo genere letterario e ora possiamo aggiungere pittorico.

La prosa della Guro si sviluppa in modo inusuale, inglobando in sé elementi poetici, come il ritmo, la sintassi emozionale, la costru-

⁴ Anche pittori considerati tradizionalmente impressionisti come Korovin e Grabar' non dipingono quasi mai città, al contrario degli impressionisti francesi, nei quali il tema urbano è spesso preponderante.

zione poetica dell'immagine, in modo tale che risulta difficile fare una distinzione tra prosa e poesia:

Вольные ритмы. Проза в стихи, стихи в прозу. Проза — почти стихи (Дневник, ЦГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 3).

Il processo immaginativo di Elena Guro, il suo modo di guardare tende alla riduzione in cornici, in quadri con un'inclinazione al rimpicciolimento, che creano un'immagine del mondo mobile.

Evidenziando il rapporto di Elena Guro con la musica impressionista (Debussy, Ljadov),⁵ nonché il suo interesse per Skrjabin, Čardžiev fornisce ancora una volta un termine chiave per la comprensione di questa poetessa-pittrice:

...в отличие от символистов, у которых музыкальный синкретизм выражался, главным образом, в мелодизации стиха, у Гуро влияние музыки сказывается в композиционной структуре, в системе протекающих лейтмотивов (Харджиев-Гриц 1938: 41).

E la Guro annota sul diario a commento di Небесные верблюжата: "Куски фабул взятые как краски и как лейтмотивы" (Дневник, ЦГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 3.). I "motivi ricorrenti" e il "genere frammentario" sono dunque i principi strutturali impressionisti in grado di accomunare scrittura e pittura, dato che 'funzionano' nei due sistemi e risultano alla base dell'immaginario dell'artista *tout-court*. Ancora una volta è molto significativo quanto dice M. Banjanin: "The concept of 'series', as applied to Monet's work, is helpful in understanding Guro's method of writing".

Se tutto ciò è vero per quanto riguarda la costruzione formale dell'immagine, la semantica si presenta invece in modo molto più complesso e articolato, poiché l'impressionismo di E. Guro è comunque profondamente condizionato dalla stessa tipologia culturale russa e da una passione profonda per il folclore. Del resto gli artisti russi che condividevano la nuova concezione impressionista, allo stesso tem-

⁵ Nelle memorie di Matjušin (1976: 139) si accenna al particolare rapporto con la musica sperimentato dalla moglie e ai loro gusti musicali. Accanto ai più famosi Rachmaninov e Skrjabin, appare il nome del compositore Ljadov, autore di un intero gruppo di composizioni 'impressioniste': *Detskie pesni*. Molti elementi avvicinano il mondo musicale di Ljadov all'opera della Guro, il più importante ci sembra proprio il modo di guardare, la scelta del punto di vista infantile.

po, la rifiutavano, sospettandola di un fasto e di un diletto estetico non accessibile ai russi, in forza della concezione ontologica della bellezza, che a partire dall'icona ha sempre condizionato la loro percezione della bellezza (cf. Evdokimov 1984). Per Elena Guro, in particolare, la bellezza non può mai essere solo compiacimento estetico. Il senso del bello per lei esclude un atteggiamento edonistico nei confronti della vita. La bellezza sarebbe vuota e priva di significato senza la "bontà onnipotente" (всевластная доброта): "...красота в мгновении восторга для мгновений любви..." (Guro 1988: 29). La bellezza è una qualità nascosta che si rivela a coloro che con lo sguardo puro e straniato dei bambini, la ricercano umilmente nelle cose comuni.

Diviene così chiaro come il motivo dell'infantilismo che pervade i testi della Guro acquisti una valenza non solo formale; perciò si innestano perfettamente nella problematica cui il convegno è dedicato gli interventi di Ž. Benčič e K. O'Brien, tesi a considerare, da differenti punti di vista, proprio la tematica dell'infantilismo nell'opera dell'artista. Interventi che permettono di tracciare uno stimolante e originale parallelo tra il punto di vista impressionista e quello infantile.

Z. Benčič, citando un brano di История бедного рыцаря – "Надо заметить красоту, а то она опечалится" — sposta l'attenzione dalla problematica formale al nucleo semantico dell'immagine, collegata indissolubilmente con il concetto stesso di bellezza. Ignorare la bellezza insita in tutte le cose è per la poetessa un gravissimo peccato contro l'essenza stessa del bello, della natura e della vita. L'idea di bellezza si fonde con un profondo senso di bontà e giustizia, a prima vista la concezione animistica del mondo della Guro potrebbe sembrare tradizionale, poiché sfrutta l'espedito della fusione tra la vita interiore dell'artista e la natura. Si tratta in effetti di una *Weltanschauung* molto più complessa. Marija Cymborska-Leboda nella relazione О поэтике Елены Гуро. Символическое и сакральное в Бедном рыцаре esamina quegli elementi che collegano geneticamente la poetica di Elena Guro, in particolare nella sua ultima opera, con il simbolismo.

Queste considerazioni ci mettono di fronte alla costruzione di una immagine che non è mai univoca o totalmente inseribile in una o in un'altra corrente. Alla base dell'immaginario di E. Guro non c'è infatti un artificio letterario, ma uno sguardo filosofico e morale sul mondo circostante, in qualsiasi forma si presenti. In ogni cosa, nelle bionde betulle, negli abeti "orgogliosi", nei fiorellini campestri c'è

un'anima. Questa concezione si riflette con conseguenze significative sul sistema delle immagini e genera una particolare attenzione verso il mondo della natura e degli oggetti.

В каждой вещи есть ее душа, или вложенная в нее ее творцом автором или полученная ею из наслоений на нее окружающей жизни. Что-то на вещах остается от взглядов глаз, прикосновения пальцев, от наслоения эпох и времен... (ЦГАЛИ, ф 134, оп. 1, ед. хр. 23, л. 4-5).

La natura risulta dunque lontana dalla pittura oggettiva dell'impressionismo puro. È musicale, indefinita, più psichica che nel realismo tradizionale, semmai vicina alla concezione čechoviana del rapporto uomo e cosmo naturale. C'è quasi un rapporto transitivo tra l'antropomorfizzazione della natura e la 'naturalizzazione' dell'uomo. Così i limiti fenomenici dell'impressionismo risultano di gran lunga superati. E già Matjušin, percependo l'insufficienza del termine in relazione all'esperienza della moglie, cercherà di sostituire *impressionizm* con il concetto mutuato da Osip Dymov di *duševnyj impresionizm* (Matjušin 1976: 138).

Elena Guro è affascinata dall'animismo dei soggetti fiabeschi, dall'antropomorfizzazione delle forme tipica del folclore, che si combina con la predilezione per il punto di vista infantile in grado di liberare l'immagine dal travisamento della visione adulta; elementi che spesso si presentano fusi insieme nel motivo unico del bambino-Adamo. Il riferimento al mondo folclorico è un continuo richiamo a un mondo prodigioso, semi-magico di animali, oggetti e elementi naturali parlanti, che ci conduce in regni estranei al principio stesso dell'impressionismo. Per centrare la poetica dell'impressionismo di Elena Guro, è nei suoi diari che va ricercato ciò che l'artista intende per 'impressionismo':

Я не против всяческого выделения импрессионизма, но просто за непосредственность впечатления, сурово, без всяких подтасованных, которые могут явиться от сидения на натуре день за днем (ЦГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 3, л. 427-428)...

Тут я могла проанализировать момент творчества и пришла к заключению, что нельзя навязывать настроения в личине одной определенной мысли, книги, наблюдения (ЦГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 44, л. 173-174. Письма к М. В. Матюшину).

L'impressione, la sensazione istantanea dà origine alla creazione, ma ogni momento creativo è definito dall'esperienza vitale del singolo artista, nasce dalla sua capacità di riviverla (*переживание*), dalla sua

interiore esigenza (*внутренняя необходимость*), per usare una espressione di Kandinskij. Nulla nasce direttamente dall'impressione, primo impulso per un procedimento profondo che attinge al serbatoio dei contenuti, prima di pervenire alla rappresentazione della sensazione.

Esiste senza dubbio all'interno del macrotesto di Elena Guro una poetica dell'impressionismo, si evidenzia nella struttura dell'immagine e nella 'forma spaziale', nella scelta del genere frammentario, nei motivi seriali, ricorrenti, nella percezione fugace, istantanea del flusso transeunte dell'essere, nella visione frantumata, mai univoca, nell'uso della luce che dipinge e scrive, essendo principio di stile, nel cambiamento istantaneo di colori e toni. Impressionista è senz'altro il suo tipo di composizione: piccole miniature, frammenti, schizzi, dove domina la tensione verso gli epiteti coloristici, il ritmo della parola e della linea. Impressionista è anche la tecnica con cui costruisce l'immagine, che viene però sintetizzata con contenuti non solo fenomenici. In tal modo l'impressionismo coesiste quasi paradossalmente con il *modern*, creando un apparato figurativo originalissimo che solo convenzionalmente si può definire "eclettico" e che nella larga tessitura impressionista lascia intravedere il passo successivo: il rifiuto totale della forma, l'astrazione.

Tratti stilistici impressionisti segnano una parte importante della ricerca dell'artista, e si rivelano nei due "sistemi" scrittura e pittura, in quanto produzione pittorica e poetica sono organizzate secondo gli stessi principi strutturali; eppure simultaneamente intessuti nella trama dell'immagine si percepiscono il sensualismo carico di simboli che deriva dall'esperienza pittorica di V. Borisov-Musatov,⁶ la pennellata decorativa del *modern*, l'infantilismo come forma di modellizzazione di strutture percettive diverse, che si carica a volte di caratteristiche formali del neo-primitivismo, la capacità di intuire e precorrere con un linguaggio sperimentale la novità dell'astrazione. Al di là comunque della scelta formale, aleggia in tutta la sua opera il senso etico, spirituale, se non addirittura teologico, di una concezione della bellezza, profondamente russa, che non si accontenta dell'attimo che fugge, ma

⁶ Kovtun (1977) sostiene che le qualità coloristiche delle tele di E. Guro conducano per via ereditaria alla pittura di V. Borisov-Musatov. Nei diari è trasmessa l'impressione della Guro davanti alle tele di Musatov: "[...] И Мусатов прозрачный, задумчивый, глубокий как жизнь... (ЦГАЛИ, ф 134, оп. 1, Записная книжка № 22).

che ricerca nell'astrazione quella protoforma originale noumenica che l'impressionismo aveva sacrificato all'oggettività della visione.

BIBLIOGRAFIA

- Banjanin M.
 1983 Looking out, Lookin in: Elena Guro's Windows. — In: Festschrift für Nikola R. Pribic, Hieronymus Verlag, Neuried 1983, pp. 5-17.
 1983a Elena Guro and Boris Ender. — Russian Language Journal (1983): 105-122.
 1986 Nature and the City in the Works of Elena Guro. — Slavic and East European Journal 30 (1986) 2: 231-246.
- Burini S.
 1992 Elena Guro: l'Epifania della Bellezza. — Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate, Bergamo 8 (1992): 89-106.
- Chalupeskiĭ I.
 1972 Moscow Diary. — Studio International 185, febr. n° 952: 82-96.
- Chardžiev N., Gric T.
 1938 E. Guro. — Knižnye novosti (1938) 7: 40-41.
- Dobužinskij M.V.
 1987 Vospominanija. Moskva 1987.
- Ender Z.
 1978 Elena Guro. Profilo biografico. — Rassegna sovietica (1978) 5: 67-93.
 1986 Elena Guro e Velimir Chlebnikov — Rassegna sovietica (1986) 3: 115-125.
- Evdokimov P.
 1984 La Teologia della Bellezza. Torino 1984.
- Florence P.
 1986 Mallarmé, Manet, Redon: Visual and Aural Signs and the Generation of Meaning. Cambridge 1986.
- Frank J.
 1991 The Idea of Spatial Form. New Brunswick 1991.
- Gur'janova N.
 1990 Elena Guro i russkij avangard. — Scando-Slavica (1990) 36: 87-99.
 1992 Ot impressionizma k abstrakcii: živopis' i grafika Eleny Guro — Iskusstvo (1992) 1: 53-58.

- 1992a Elena Guro. — In: *Neizvestnyj russkij avangard*, Moskva 1992, pp. 80-85.
- Guro E.
1988 Elena Guro's Diary. — In: *Selected Prose and Poetry*. Ed. A. Ljunggren, N. A. Nilsson. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1988.
- Kalina-Levine V.
1981 *Through the Eyes of the Child: the Artistic Vision of Elena Guro.* — *Slavic and East European Journal* 25 (1981) 2.
- Kovtun E. F.
1977 Elena Guro. Poet i chudožnik — In.: *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija* 1976, Moskva, Nauka, 1977, pp. 317-326.
- Jensen K. B.
1977 *Russian Futurism, Urbanism and Elena Guro*. Arhus 1977.
- Markov V.
1973 *Storia del futurismo russo*. Torino, Einaudi, 1973.
- Matjušin M.
1976 *Russkie kubofuturisty.* — In: *K istorii russkogo avangarda*, Stokholm 1976, pp. 131-187.
- Minc Z.G.
1988 *Futurizm i neoromantizm. K probleme genezisa i struktury Istorii bednogo rycarja Eleny Guro.* — In: *Učenyje Zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta* 822 (1988): 109-121.
- Sarab'janov D.
1980 *Impressionizm i stil' modern v Rossii konca XIX veka. Russkaja živopis' sredi evropejskich škol.* Moskva 1980.
1992 *Neizvestnyj russkij avangard.* Moskva 1992.
- Scott D.
1988 *Pictorialist Poetics*. Cambridge 1988.
- Usenko L.
1988 *Impressionizm v russkoj proze načala XX veka.* Rostov 1988.
- Topórov N. V.
1990 *Mif o smerti Junoši-syna (k tvorčestvu Eleny Guro).* — In: *Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka, Tezisi i materialy konferencii*, SPb. 1990, pp. 75-85.

