



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea in
Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali

Tesi di Laurea Magistrale

Kandinskij in Italia
Storia della ricezione dell'arte del Maestro nella Penisola

Relatore

Ch. Prof.ssa Silvia Burini

Correlatore

Ch. Prof.ssa Svetlana Nistratova

Laureanda

Laura Saviola

Matricola 846713

Anno Accademico

2018 / 2019

INDICE

<i>Introduzione</i>	p. 3
<i>Vasilij Vasil'evič Kandinskij. Cenni biografici</i>	p. 11
<i>Capitolo 1.</i> <i>Kandinskij presenta 45 acquerelli e 30 disegni per la prima volta in Italia. Milano, Galleria del Milione. 24 aprile – 9 maggio 1934</i>	p. 15
<i>Capitolo 2.</i> <i>Della Spiritualità nell'Arte. Carteggio tra Vasilij Kandinskij e Giovanni A. Colonna, duca di Cesarò</i>	p. 27
<i>Capitolo 3.</i> <i>Kandinskij e l'astrattismo in Italia negli anni '30 e '40</i>	p. 37
<i>Capitolo 4.</i> <i>Anni '50 – '70: «articoli su articoli, mostre a più riprese». La consacrazione di Kandinskij nell'Italia postbellica</i>	p. 48
<i>Capitolo 5.</i> <i>Anni '80. Kandinskij dalle collezioni sovietiche</i>	p. 89
<i>Capitolo 6.</i> <i>Dagli anni Novanta ad oggi</i>	p.114
<i>Conclusioni</i>	p.136
<i>Abstract in lingua russa</i>	p.154
<i>Bibliografia e sitografia</i>	p.166
<i>Apparato illustrativo</i>	

Introduzione

Il primo viaggio in Italia Vasilij Kandinskij¹ lo fece con i genitori, nel 1869, quando aveva tre anni. Le tappe: Venezia, Roma, Firenze.

Di tutte quelle ‘pietre’ a Roma ricordo solo una foresta inestricabile di colonne fittissime, quella terribile foresta della cattedrale di San Pietro da cui mi pare la mia governante e io cercassimo a lungo l’uscita. [...].

E poi l’Italia intera si colora di due impressioni nere. Passo con mia madre, viaggiando in una carrozza nera, su un ponte (l’acqua, sotto, credo fosse di un giallo sporco): venivo portato, a Firenze, in una scuola materna. E ancora una volta il nero: gradini che scendevano nell’acqua nera, su cui galleggiava una lunga barca, terribile, nera, con una cassa nera nel centro: salivamo di notte su una gondola.²

Il secondo viaggio avvenne nel 1903, di nuovo a Venezia, questa volta assieme a Gabriele Münter, pittrice tedesca che era stata dapprima allieva dell’artista russo ai corsi di pittura di Phalanx e in seguito, dal 1902, sua compagna di vita per quattordici anni. Con lei intraprese una lunga serie di viaggi che lo portarono, per motivi di studio e di ricerca, dopo Venezia, in Olanda e in Tunisia. Al ritorno da essa, nell’aprile del 1905 la coppia fece una veloce visita a Palermo, Napoli, Roma, Firenze, Bologna e Verona. Nell’autunno di quell’anno Kandinskij è, da solo, a Odessa, per poi, di nuovo con la Münter, trascorrere «un inverno più mediterraneo» in Italia: per una decina di giorni i due artisti sono a Sestri Levante per poi, a fine dicembre, trasferirsi a Rapallo, dove risiederanno fino al maggio dell’anno successivo. Attraverso una serie di fotografie, scattate dalla Münter e oggi conservate alla Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco, si può ricostruire il soggiorno ligure suo e di Kandinskij. Il ‘passaggio’ in Riviera della coppia è restituito da un consistente numero di tele e cartoni telati di piccole dimensioni e di disegni: i due artisti compivano escursioni nelle varie località del Tigullio e dipingevano insieme *en plein air*.³

Sempre a Venezia, nel 1903, sarebbero potute comparire due opere dell’artista russo – più precisamente la pittura a olio *Alte Stadt* [Città vecchia] e la tempera *Stelldichein* [Rendez-vous], entrambe oggi disperse – alla V Esposizione Internazionale d’Arte, se esse non fossero state rifiutate dagli organizzatori veneziani.⁴

¹ Per il nome e cognome di Vasilij Kandinskij si dovrebbe fare riferimento alle Norme ONU sulla traslitterazione scientifica. Si troverà tuttavia utilizzata, nel corso della trattazione, laddove sono presenti delle citazioni, anche la dizione Wassily Kandinsky, così come adottato nei testi in bibliografia.

² Philippe Sers (a cura di), *Wassily Kandinsky. Tutti gli scritti 2*, trad. dal tedesco di L. Sosio, Milano, Feltrinelli, 1974

³ Franco Ragazzi, *Artisti russi a Genova e nelle Riviere fra Ottocento e Novecento. Passaggi e presenze in Liguria*, in Franco Ragazzi (a cura di), *Kandinsky, Vrubel', Jawlensky e gli artisti russi a Genova e nelle riviere: passaggio in Liguria*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2001, pp. 26-31

⁴ Rimando a <http://hdl.handle.net/10579/1075>, pp.112-114 (25/01/2019)

In compenso, l'anno successivo, cinque opere di Kandinskij furono esposte a Roma, in occasione della LXXIV Esposizione di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, nella sala riservata denominata «Internazionale». Si tratta di lavori a tempera realizzati da Kandinskij tra il 1902 e il 1903, indicati sul *Catalogo*⁵ della LXXIV Esposizione solo con il nome, accanto a quello dell'autore: *Im Park* [Nel parco]⁶, due *Studio*⁷, *Zweikampf* [Torneo]⁸ e *Spaziergang* [La passeggiata]⁹.

La Società, istituita nel 1829, organizzava mostre annuali nelle cui sale figuravano, oltre che opere di pittori, scultori e incisori italiani, anche quelle di stranieri: dal 1903 essa, proprio per rafforzare il proprio taglio cosmopolita, inserirà nel titolo la parola *internazionale*.¹⁰

Kandinskij vi espose nuovamente nel 1905, presentando altre cinque opere, realizzate tra il 1903 e il 1904, di cui è sempre riportato soltanto il titolo sotto al nome dell'artista.¹¹ Si tratta del lavoro a tempera *Erinnerung an Venedig. Gondeln*, [Venezia. Gondole]¹², del guazzo su cartone *Zwiegespräch* [Colloquio] (fig. 1) e delle altre tre tempere *Dorf* [Villaggio]¹³, *Stelldichein* [Convegno]¹⁴ e *Abschied* [Congedo]¹⁵.

⁵ *LXXIV Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma*, catalogo della mostra, Roma, Tipografia D. Squarci, 1904, pp. 10-15 (no. 98, 99, 100, 116, 135)

⁶ *Im Park*, 1903, tempera, dimensioni sconosciute, collocazione sconosciuta (Endicott-Barnett 1992: 80). Endicott-Barnett segnala che potrebbe trattarsi del guazzo *Im Park* (45,8x94) che si trova oggi presso la Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco. Nel suo taccuino Kandinskij, accanto al titolo, annota «dama con violino», mentre nell'opera conservata a Monaco la donna vestita di blu non tiene in mano un violino: sebbene non sia da escludere che Kandinskij si sia confuso, l'identificazione fra queste due opere non è stata confermata.

⁷ Stando a Endicott-Barnett (*Kandinsky Watercolours: catalogue raisonné 1900 – 1921*, 1992: 56), uno dei due potrebbe trattarsi di *Dekorative Skizze*. Nel suo taccuino, conservato oggi presso il Fondo Kandinskij, egli scrive «dama in verde con specchio»: tale annotazione fornisce maggiori informazioni circa il soggetto dell'opera, dato che attualmente la sua collocazione rimane sconosciuta.

⁸ *Zweikampf*, 1902, tempera, 46,5x77, collezione privata (Endicott-Barnett 1992: 54)

⁹ *Spaziergang*, 1902, tempera, dimensioni sconosciute, collocazione sconosciuta (Endicott-Barnett 1992: 55). Si conosce il nome di questa opera per mezzo di uno schizzo che Kandinskij ne fece e che raffigura una donna vicino a un lago. Nel suo taccuino l'autore appunta il nome *Le lac*.

¹⁰ Manuel Carrera, *La Secessione romana e l'Europa: antefatti, presenze e scambi internazionali nell'orbita di Camillo Innocenti*, in Francesco Parisi (a cura di), *Secessioni europee. Monaco, Vienna, Praga, Roma*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 105-106

¹¹ *LXXIV Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma*, catalogo della mostra, Roma, Tipografia D. Squarci, 1905, pp. 75-76 (no. 819, 831, 832, 833, 834)

¹² *Erinnerung an Venedig. Gondeln*, 1904, tempera, 66x83, collocazione sconosciuta (Endicott-Barnett 1992: 118)

¹³ *Dorf*, 1903, tempera, dimensioni sconosciute, collocazione sconosciuta (Endicott-Barnett 1992: 83)

¹⁴ *Stelldichein*, 1903, tempera, dimensioni sconosciute, collocazione sconosciuta (Endicott-Barnett 1992: 89)

¹⁵ *Abschied*, 1904, tempera, dimensioni sconosciute, collocazione sconosciuta (Endicott-Barnett 1992: 109).

Due anni più tardi, nel 1907, nelle sale della LXXVII Esposizione di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, sarebbero state esposte tre opere che avrebbero avute tutte quante per soggetto la città di Venezia¹⁶ e che nel *Catalogo*¹⁷ dell'Esposizione sono indicate con il generico titolo *Venezia*. Si tratta della tempera *Erinnerung an Venedig 1. Spiegelung* [*Venezia. Riflesso*]¹⁸ e dei guazzi su cartone nero *Erinnerung an Venedig 3. Canal* [*Venezia. Canale*] (fig. 2) e *Erinnerung an Venedig 4. Ponte Rialto* [*Venezia. Ponte Rialto*] (fig. 3), entrambi conservati oggi al Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou di Parigi.

Kandinskij sarebbe riuscito a esporre a Venezia soltanto nel 1930, in occasione della XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, nel padiglione della Germania.

Quella Biennale, apertasi nella «primavera dell'anno VIII» – numerazione che si usò nella cosiddetta *Era fascista* e che faceva riferimento al giorno della marcia su Roma (28 ottobre 1922) – si fissava lo scopo, come si legge nel *Programma*, di «cominciare l'epoca ricostruttrice di queste generazioni, dalla quale l'Italia attende il suggello, nell'Arte, della sua rinata grandezza». Poco più avanti continua:

La Biennale porgerà soltanto l'occasione di cimentarsi nella rappresentazione dell'infinita scala degli eventi e dei sentimenti caratteristici della vita di noi tutti italiani, dall'anno I all'anno VIII dell'Era Fascista.

[...] come concorso del Partito Nazionale Fascista alla missione che per il rinnovamento dell'Arte Italiana contemporanea la XVII Biennale si propone, dice come questa missione rientri nella grande opera di ricostruzione nazionale di Benito Mussolini.¹⁹

Abschied è anche il titolo di un altro lavoro di Kandinskij, del 1901, di cui attualmente non si conoscono né le dimensioni né la collocazione. Per soggetto quest'opera del 1904 si accosta sia ad alcune xilografie realizzate nel 1903, sia alla tecnica mista su tela datata 1902-03 *Reisender Ritter [Il cavaliere errante]* (108x160) che si trova oggi alla Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco.

¹⁶ Stando a quello che scrisse Kandinskij nelle lettere indirizzate a Gabriele Münter, egli si trattenne a Venezia dal 6 all'11 settembre 1903. Dato che in Endicott-Barnett la serie di lavori che hanno per soggetto diverse vedute della città lagunare – di cui fa parte anche la tempera *Erinnerung an Venedig 2. Gondeln* esposta a Roma nel 1905 – è datata 1904, sembra che l'artista li abbia realizzati copiando da fotografie (conservate presso il Fondo Kandinskij) scattate durante il suo soggiorno.

¹⁷ *LXXVII Esposizione internazionale di Belle Arti della Società Amatori e cultori di Belle Arti in Roma e della Associazione degli Acquarellisti*, catalogo della mostra, Roma, Tipografia dell'unione coop. Editrice, 1907, p. 32, 42 (no. 21, 164)

¹⁸ *Erinnerung an Venedig 1. Spiegelung*, 1904, tempera, dimensioni sconosciute, collocazione sconosciuta (Endicott-Barnett 1992: 117)

¹⁹ *17° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1930: Catalogo*, Venezia, Carlo Ferrari, 1930, pp.5-6

Nel padiglione germanico s'era scelto di esporre quanto era stato prodotto al principio del XX secolo, quindi le opere di alcuni protagonisti dei nuovi movimenti artistici che lo avevano caratterizzato, i quali si erano rivoltati «contro la tradizione impressionista, contro la pittura illusionista»: il rinnovamento operato dal Die Brücke e quello ancora più estremo del Blaue Reiter. A rappresentare questo gruppo, oltre a tre lavori di Kandinskij – dei quali sono riportati in elenco solo i titoli: *In blu*, *Alcune guglie* e *Ardore velato* – erano opere di Klee e Feininger. In poche righe è sintetizzato quanto realizzarono:

Questi artisti, studiandosi di accentuare sempre più “lo spirituale nell’arte”, cercarono di liberarsi, per quanto possibile, da una subordinazione all’originale reale. Questa fuga davanti alla realtà, come ne è il caso per Kandinsky, alla sua dissoluzione e finalmente alla pura astrazione. Ogni relazione con la natura, basatesi sulla consueta esperienza dei sensi, fu sciolta [...]. Le pitture di Kandinsky divennero un mondo per sé. Come nella musica, forme e colori, risentiti sensualmente e ordinati da leggi, consunaronono in visioni dell’infinito.²⁰

Più avanti seguono considerazioni – e rispettivamente ne figurano in elenco i nomi – sulla generazione più giovane di artisti i quali, dalle «impressioni delle lotte politiche e sociali di quest’epoca», si sono nuovamente rivolti alla realtà, dall’«interpretazione di un presente attuale fino ai limiti della percezione ottica».²¹

Sempre nel 1930 Kandinskij trascorre, assieme alla moglie Nina, alcune settimane di vacanza sull’Adriatico, visitando Cattolica, Verona, Bologna, Urbino, Ravenna e Venezia. Rimase colpito dai mosaici delle basiliche ravennati, quali espressione della «magnificenza della cultura figurativa bizantina in Italia».²² Successivamente, nel settembre del 1936, la coppia sarà nuovamente in vacanza in Italia, a Forte dei Marmi.

Se si fa eccezione del soggiorno all’Hotel Franceschi di Forte dei Marmi, dei rapporti che ebbe Kandinskij con il nostro Paese non è rimasta traccia nell’archivio di carte, lettere e documenti lasciato da Nina Kandinskij al Centre Georges Pompidou. Numerosi sono, invece, i documenti che comprovano i rapporti dell’artista con personalità del mondo culturale e artistico italiano: tra i suoi interlocutori ci furono F. T. Marinetti; Giovanni Antonio Colonna, duca di Cesarò – curatore della prima edizione in italiano di *Uber das Geistige in der Kunst* –; Alberto Sartoris – promotore della mostra di Kandinskij alla Galleria del Milione di Milano nel 1934, l’unica personale in Italia durante

²⁰ *Ivi*, p. 224

²¹ *Ivi*, p. 225

²² Christian Derouet, *Kandinsky: diario italiano 1932 – 1940*, in *Kandinsky a Parigi 1934 – 1944*, catalogo della mostra, Milano, Mondadori, 1985, p. 71

la sua vita e a cui, però, l'artista non si recò, nonostante l'insistente invito da parte della direzione della galleria –; quindi lo stesso direttore e proprietario della Galleria del Milione, Peppino (Giuseppe) Ghiringhelli; Carlo Belli – teorico e critico d'arte nonché pittore, anch'egli legato alla Galleria del Milione e per tutti gli anni Trenta uno dei protagonisti del dibattito sull'arte d'avanguardia, fiero difensore dell'astrazione –; il pittore Alberto Magnelli, uno dei primi artisti incontrati da Kandinskij al suo arrivo a Parigi da Berlino.²³

Alla scomparsa di Kandinskij provvederà Nina a tenere viva la memoria del marito, e anche lei avrà occasione di tenere rapporti epistolari con alcuni interlocutori italiani, tra i quali il più significativo è quello con l'allora giovane artista romano Piero Dorazio: nella prima lettera del carteggio con la vedova dell'artista, egli commenta la Biennale di Venezia di quell'anno, il 1948 – prima Biennale del dopoguerra –, in cui, grazie a Peggy Guggenheim e alla sua raccolta presentata nel Padiglione greco, erano state offerte all'ammirazione del pubblico tre opere di Kandinskij. E, dall'anno successivo, «articoli su articoli, e mostre a più riprese. Kandinskij, un maestro per pochi artisti: futuristi prima, poi astratti, divenne un nome anche in Italia, il profeta dell'astrazione, il teorico di *Dello spirituale nell'arte* e di *Punto e linea sul piano*»²⁴.

La consacrazione ufficiale di Kandinskij nel nostro Paese avvenne alla XXV Biennale di Venezia, nel 1950, quando gli fu dedicata un'ampia retrospettiva. Dai primi anni Cinquanta le esposizioni dell'artista si fanno più frequenti, dapprima in gallerie private e poi in sedi pubbliche, come la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nel 1958. Più tardi, a partire dai primi anni Sessanta, vengono tradotti in Italia i più importanti scritti dell'artista e si fanno più numerosi gli interventi critici sul suo lavoro.

La carriera di Vasilij Kandinskij, artista oggi riconosciuto tra i più importanti del Novecento, se non dell'intera storia dell'arte, abbraccia un periodo di quasi cinquant'anni, con una produzione ricca e diversificata. In lui c'è tutta l'identità europea: Mosca, Monaco, Berlino, Parigi, dall'Europa di fine Ottocento alla repressione nazista. Oltre alle collezioni private italiane e straniere, i principali depositari dell'eredità artistica di Kandinskij sono i Musei della Federazione Russa – non solo la Galleria Tret'jakov e il Museo Puškin a Mosca, e il Museo Russo di Stato a San Pietroburgo, ma anche musei minori della grande provincia russa –, la Collezione Gabriele Münter presso la Städtische

²³ Ada Masoero, *Kandinskij: lettere con l'Italia*, in Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930 – 1950*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2007, pp. 43-67

²⁴ Giuseppe Marchiori, *Kandinskij en Italie*, in «XX Siecle», 27 (dicembre) 1966. Il testo è stato ripubblicato in Alberto Fiz (a cura di), *Wassily Kandinsky e l'arte astratta tra Italia e Francia*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2012, p. 174

Galerie im Lenbachhaus di Monaco, la collezione che Nina Kandinskij lasciò al Musée National d'Art Moderne di Parigi e il Guggenheim Museum di New York.

Dagli anni Novanta si assiste a un incremento espositivo enorme sulla figura e sul lavoro di Kandinskij, con una conseguente movimentazione delle opere d'arte che porta a uno sviluppo internazionale che favorisce gli scambi tra i musei e le istituzioni e offre occasioni di scoperte e riscoperte al pubblico.

Sia che si sia scelto di presentare uno sguardo completo sul suo itinerario formativo, dagli esordi a Monaco, all'influenza del Bauhaus agli ultimi capolavori parigini – come è il caso, per citare una delle più recenti, della mostra *Wassily Kandinsky: la collezione del Centre Pompidou*, tenutasi al Palazzo Reale di Milano dal 17 dicembre 2013 al 27 aprile 2014 – o si sia preferito focalizzare l'attenzione su un determinato periodo del percorso poetico-artistico di Kandinskij, magari accostando le sue suggestive opere a quelle di altri autori suoi contemporanei o di coloro che per primi seppero cogliere la portata innovativa della sua ricerca, l'intento è sempre quello di aggiungere qualcosa di nuovo, che può essere la presentazione di capolavori finora mai esposti in Italia, o di un aspetto ancora poco conosciuto, come il legame tra il maestro russo e le sue radici culturali, quali le icone e la cultura popolare russa.

Questo progetto di tesi ha lo scopo di analizzare come la figura e l'opera di Vasilij Kandinskij sono state accolte e recepite in Italia, sia a livello espositivo – cercando quindi di capire non solo e non tanto il graduale mutamento di gusto da parte del grande pubblico italiano quanto, piuttosto, come la personalità e la pittura dell'artista russo sono state raccontate –, che editoriale.

Seguendo un percorso cronologicamente ordinato, l'elaborato si apre proprio con la prima personale di Kandinskij in Italia, a cui s'è fatto veloce riferimento poc'anzi, e le recensioni ad essa dedicate.

Alla corrispondenza con Giovanni Antonio Colonna, duca di Cesarò, e alle vicende attorno alla pubblicazione della prima traduzione in italiano di *Über das Geistige in der Kunst* sarà interamente dedicato il secondo capitolo.

Operando un salto temporale, il terzo capitolo vuole documentare l'astrattismo italiano del ventennio tra il 1930 e il 1950, come è stato ripercorso nella grande mostra *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930 – 1950*, tenutasi a Palazzo Reale a Milano dal 10 marzo al 24 giugno 2007: verrà verificato il rapporto di Kandinskij con l'astrattismo degli anni Trenta e Quaranta, attraverso il confronto della pittura del maestro russo e dei suoi presupposti con quella dei maggiori astrattisti italiani dei due decenni, sui quali la presenza di Kandinskij agì da stimolo e, più spesso, come termine dialettico, anche di contrasto.

Nei capitoli successivi, quindi dal quarto in avanti, si parlerà delle retrospettive di Kandinskij organizzate dagli anni Cinquanta ad oggi. Ad una descrizione della mostra trattata seguirà, attraverso l'analisi dei testi di presentazione e di articoli usciti su testate nazionali, un'indagine sulla critica che ne scaturisce, il tutto dando conto del momento storico in cui tali interventi si inseriscono.

In Italia i dipinti di Kandinskij appartenenti alle collezioni russe fecero la loro apparizione nel 1980, in occasione della mostra *Wassily Kandinsky: 43 opere dei musei sovietici*, inaugurata a Roma nei Musei Capitolini e poi presentata a Venezia presso il Museo Correr. Il fatto che ad essere esposte siano opere conservate in musei dell'ex Unione Sovietica, differenzia certe mostre, a partire dagli anni Novanta, dalle altre, come si tiene a sottolineare nelle prefazioni di alcuni cataloghi: prestiti che rappresentano sempre un ulteriore passo in avanti verso una maggiore comprensione reciproca e una cooperazione sempre più intensa tra l'Italia e la Federazione Russa. Ed è così che, man mano, al pubblico italiano vengono presentate opere di eccezionale qualità, conservate oggi nelle città di Kazan', Krasnodar, Odessa, Jaroslav, e altre, dove, all'inizio degli anni Trenta, quando il periodo stalinista era al suo culmine, furono disperse intere collezioni di Kandinskij e d'altri artisti dell'Avanguardia che erano stati fatti oggetto di ostracismo.

Su Vasilij Kandinskij sono stati scritti centinaia di libri e articoli e le sue opere sono state esposte in innumerevoli mostre in tutto il mondo, ma il suo lavoro non cessa di suscitare degli interrogativi: come il concetto di arte astratta prese forma nella sua coscienza?

Propria delle mostre di questi ultimi tre decenni sembra essere l'idea di portare il visitatore a percorrere un itinerario alla scoperta delle fonti di ispirazione dell'immaginario dell'artista, in modo da consentirgli di comprendere l'origine del suo codice simbolico, e quella di accostarlo all'ambiente intellettuale di Mosca e di San Pietroburgo durante la cosiddetta 'età d'argento' della cultura russa. La ricerca di nuove forme e nuovi contenuti nel mondo interiore dei sentimenti e delle emozioni, nella sfera spirituale della vita umana, riflette la filosofia e la letteratura dell'inizio del secolo. Pertanto, alcune di queste mostre dedicate alla figura e all'opera di Kandinskij vengono a collocarsi dentro un più grande ciclo sull'Avanguardia russa e sui suoi rapporti con l'arte europea, il cui scopo è rivedere l'assunto che essa discenda unicamente dall'arte occidentale, proponendone invece una visione nuova, ovvero il legame tra l'arte russa e l'Oriente.

La metodologia utilizzata per questo progetto di tesi si è basata per la maggior parte sulla ricerca di materiale bibliografico inerente alle esposizioni di Kandinskij in Italia, quindi cataloghi e opuscoli, recensioni e articoli su quotidiani e periodici.

Vasilij Vasil'evič Kandinskij – Cenni biografici

Prima di addentrarsi nel tema della tesi, è forse opportuno parlare velocemente della vita di Vasilij Kandinskij e di dare conto di come il suo lavoro creativo si sviluppa nell'arco di circa cinquant'anni, dal 1896, con il trasferimento a Monaco, al 1944, l'anno della morte.

Vasilij Vasil'evič Kandinskij nasce il 4 dicembre 1866 a Mosca. Suo padre, Vasilij Sil'vestrovič, era un mercante di tè siberiano; la madre, Lidija Ticheeva, moscovita, era di ascendenze tedesche.

Nel 1871 il padre si trasferisce con la famiglia a Odessa. Poco tempo dopo i genitori divorziano. Il piccolo Vasilij trascorre molto tempo con la zia materna Elizaveta Ticheeva, che si rivelerà una figura determinante per la sua educazione artistica. A Odessa Kandinskij frequenta il locale Gymnasium e impara a suonare il violoncello e il pianoforte.

Nel 1885 Kandinskij si trasferisce con il padre a Mosca e si iscrive alla facoltà di giurisprudenza. Nel 1889 compie un viaggio di ricerca etnografica nella regione di Vologda, a nord-est di Mosca: tale esperienza segnerà profondamente il suo futuro di artista. Nel 1892 consegue la laurea in diritto e nello stesso anno sposa la cugina Anna Šemjakina; nel 1896 rifiuta una cattedra presso l'università di Dorpat e si trasferisce a Monaco, in quel tempo uno dei più rinomati centri artistici, dove frequenta i corsi di Anton Ažbe, dove incontra Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Igor' Grabar e Dmitrij Kardovskij. Nel 1900 riesce a entrare nell'Accademia di Belle Arti e frequenta i corsi di Franz von Stuck. Dipinge le prime gouache e i primi olii su tela; partecipa alla fondazione dell'associazione artistica Phalanx, a cui parteciperà, come allieva, anche Gabriele Münter, con la quale si fidanzerà.

Con Gabriele Münter compie una serie di viaggi e le sue opere vengono esposte in Germania e in Francia; nel 1905 tiene a Monaco la sua prima mostra personale itinerante. Kandinskij e la Münter soggiornano a Murnau, dove, con Jawlensky e la Weferkin, svolge ricerche pittoriche incentrate sull'uso del colore.

La fase pre-espressionista di Kandinskij si snoda tra due generi completamente differenti tra loro sia per tematica che per tecnica: da una parte abbiamo un assortimento di lavori a tempera su carta nera i cui soggetti spaziano dalle fiabe all'idillio romantico, dall'altra i paesaggi impressionisti della serie dei "piccoli studi a olio". Sono, questi ultimi, come un diario illustrato, su cartone telato, dei luoghi vissuti e visitati dall'artista: Monaco, Kallmünz, Kochel, Odessa, la tenuta di Achtyrka di proprietà dei cugini della moglie, l'Olanda, Tunisi, la Riviera ligure, Parigi.

La serie dei paesaggi di Murnau dimostrano come Kandinskij nel tema del paesaggio stia maturando quella visione astratta che, di pari passo, va formulando in termini teorici: l'elemento figurativo viene risolto con una semplificazione formale e i colori sono sempre più distaccati dalla realtà visiva. Nel contempo egli mette a punto una personale iconografia dove spiccano temi religiosi e biblici

(Ognissanti, il Diluvio, San Giorgio), accanto a rievocazioni della natura e dei viaggi. Questi elementi ricorrenti passano così da una rappresentazione figurativa di stampo Jugendstil e simbolista a una sintetica raffigurazione che li trasforma sempre più in loghi astratti.

Nel 1909 Kandinskij partecipa alla fondazione della Neue Künstlervereinigung München [Nuova Associazione degli Artisti di Monaco] (NKVM), e collabora con il compositore Thomas von Hartmann, realizzando composizioni sceniche (nasce *Il suono giallo*). Inizia quest'anno la serie delle *Improvvisazioni*, e, quello successivo, delle *Composizioni*. Alla Galerie Thannhauser di Monaco, dove si tiene la seconda mostra della NKVM, incontra August Macke e Franz Marc, con i quali inizia a lavorare al progetto dell'almanacco del «Blaue Reiter». Nel 1911 conosce il musicista Arnold Schönberg; l'editore Piper di Monaco pubblica il testo *Über das Geistige in der Kunst*.

Dal febbraio del 1912 il Blaue Reiter espone dapprima a Monaco e poi a Berlino, alla Galerie der Sturm, che l'anno successivo pubblica il suo testo autobiografico *Rückblicke*. Il 1 agosto 1914 scoppia la prima guerra mondiale e Kandinskij, assieme alla Münter, va in Svizzera.

Nel 1916, giunto a Mosca senza la Münter, realizza una serie di acquerelli dal titolo *Bagatelle*. Nel febbraio dell'anno successivo sposa Nina Adreevskaja, conosciuta solo pochi mesi prima.

Nel 1918, nella nuova situazione politica russa Kandinskij entra a far parte del Otdel izobrazitel'nykh iskusstv [Dipartimento delle arti figurative] (IZO) all'interno del Narodnyj komissariat prosveščeniija [Commissariato del popolo per l'istruzione] (NARKOMPROS); negli anni successivi redige programmi pedagogici e partecipa alle mostre delle Avanguardie.

Nel 1922 Walter Gropius gli offre una cattedra d'insegnamento al Bauhaus di Weimar. Pubblica a Berlino la raccolta *Kleine Welten* [Piccoli mondi]. Al Bauhaus di Weimar Kandinskij dirige il laboratorio di pittura murale e come Paul Klee è incaricato di tenere un corso di teoria della forma, il quale fa parte dell'insegnamento propedeutico obbligatorio e sostituiva i corsi di nudo e di copia dal modello del tradizionale insegnamento accademico.

Nell'aprile del 1925 il Bauhaus di Weimar chiude per le insistenze dei partiti conservatori, per poi riaprire a Dessau nell'estate; nel 1926 viene pubblicato *Punkt und Linie zu Fläche* dall'editore Albert Langen di Monaco. Kandinskij acquisisce la cittadinanza tedesca nel 1928; l'anno successivo si tiene a Parigi la prima mostra dei suoi acquerelli e delle sue tempere, e dal 1931 inizia la collaborazione con la rivista mensile «Cahiers d'Art».

Se fino almeno al 1918 la produzione di Kandinskij era stata caratterizzata dall'alternanza tra astratto e figurativo (come le vedute di Mosca dalla finestra del suo atelier), al Bauhaus la sua pittura

si modifica radicalmente: il suo vocabolario è adesso dominato da forme geometriche (sia primarie, come il triangolo, il quadrato e il cerchio, che derivate, come semicerchi e trapezi) affiancate da punti e linee rette, zigzaganti, curve. Gli elementi basilari della sua produzione artistica diventano i valori spaziali come sopra e sotto, verticale e orizzontale, e le immagini di equilibrio e squilibrio, pesante e leggero, il contrasto tra rotondità ed effetto appuntito.

In settembre del 1932 il Bauhaus di Dessau si trasferisce a Berlino; il 20 luglio dell'anno successivo il regime nazista proscrive il Bauhaus. Kandinskij si trasferisce in Francia e va a vivere a Neuilly-sur-Seine. A Parigi conosce Joan Mirò e Piet Mondrian; espone con il gruppo di Abstraction-Création e di «Cahiers d'Art».

Nel 1937 diverse sue opere in Germania vengono confiscate dal regime nazista e Kandinskij viene inserito nella mostra itinerante *Entartete Kunst* [*Arte degenerata*]; nel 1939 ottiene la cittadinanza francese.

Durante il periodo parigino, fin dalle prime opere nella nuova sistemazione, l'artista innova ulteriormente il suo vocabolario di forme, attingendo da un repertorio, derivato da testi scientifici, di immagini biologiche elementari, fossili, embrioni.

Nel marzo del 1944 l'artista si ammala, ma continua a lavorare fino a luglio. Kandinskij muore il 13 dicembre a Neuilly-sur-Seine, all'età di 78 anni.

*Kandinskij presenta 45 acquerelli e 30 disegni dal 1924 al 1933 per la prima volta in Italia.
Milano, Galleria del Milione. 24 aprile – 9 maggio 1934*

Sul «Bollettino n. 27» della Galleria del Milione, intitolato *Kandinsky presenta 45 acquerelli e 30 disegni dal 1924 al 1933 per la prima volta in Italia*, sono riportate, in ordine, una notizia biografica di Kandinskij, l'elenco delle sue opere in mostra commentato, come si legge poco sotto, da due testi²⁵ di Will Grohmann, una notizia bibliografica di e su di lui, alcune righe intitolate *Dichiarazioni di Kandinskij*, un riferimento alle precedenti grandi esposizioni dell'artista assieme a un elenco delle collezioni pubbliche e private in possesso delle sue opere, e alcuni interventi critici e di omaggi a Kandinskij, tra i quali quello di Alberto Sartoris, che della mostra fu promotore.²⁶

Ogni opera d'arte *giusta* (ossia *vera*) è un essere vivente. È per questo che l'opera d'arte è della stessa costituzione di ogni essere vivente nel mondo intero. È cioè *composta* di due parti: la parte esteriore (la *forma*) e la parte interiore (il *contenuto*). La forma ha il solo scopo di dare espressione al contenuto. Ed è per questo che la forma è una cosa secondaria nell'arte.

La forma è il *corpo* dell'opera d'arte. Il contenuto è l'*anima*. L'opera *giusta* è un perfetto equilibrio del contenuto e della forma. Questi *equilibri perfetti* si trovano in tutta la storia dell'arte, di tutte le epoche e di tutte le Nazioni. La grande e dannosissima falla del nostro tempo è di dare troppa importanza alla questione della forma, presa da sola. Ma fortunatamente l'equilibrio perduto incomincia a tornare.²⁷

Torinese di nascita e risiedente in Svizzera, Sartoris accanto all'attività progettuale in ambito architettonico svolge attività teorica e si dedica anche all'organizzazione di mostre e alla promozione dell'arte astratta e futurista. Il carteggio tra questi e Kandinskij era iniziato – stando all'archivio di lettere e documenti conservati a Parigi – il 7 agosto 1933. L'architetto gli scrive a Berlino per ringraziarlo del «Cahier 14 di Selection»²⁸ che Kandinskij gli ha inviato, e gli comunica che probabilmente uscirà un saggio su di lui presso la rivista «Crèer». Sartoris dichiara già in quella prima lettera di essere rimasto profondamente colpito dall'opera dell'artista e che, aggiunge, spera di poter giungere a Berlino per conoscerlo di persona. In risposta Kandinskij scrive del proprio dispiacere per il fatto che l'arte astratta in Germania, presso il nuovo governo, sia male accolta poiché non considerata arte «nazionale», o addirittura segnalata come arte materialista, e che per questo egli

²⁵ Sul «Bollettino» della personale del 1934 sono presenti due estratti dall'articolo *L'art de K.* nel «Cahier d'Art» 14 del «Sélection» del 1933, intitolati *Evoluzione di Kandinsky* e *I disegni di Kandinsky*.

²⁶ Sul sito della Galleria del Milione è disponibile l'elenco completo di ogni mostra promossa e organizzata dalla Galleria dal momento della sua fondazione, a partire dal novembre 1932, ad oggi: <http://www.galleriailmilione.it/archivio.html> (15/02/2019)

²⁷ *Dichiarazioni di Kandinsky*, in *Kandinsky presenta 45 acquerelli e 30 disegni dal 1924 al 1933 per la prima volta in Italia*, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Milione, 1934, p. 3

²⁸ «Cahiers d'Art» è una rivista letteraria e d'arte fondata nel 1926 dall'editore, critico e collezionista francese Christian Zervos (1889 – 1970), con sede a Parigi. Cahiers d'Art è anche l'omonima casa editrice, che pubblicò parecchie monografie di maestri quali Braque, Picasso, Matisse, Léger, Villon.

non abbia occasione di esporre. Segue una lettera di Sartoris in cui annuncia che uscirà su «Ottobre», «rivista della giovane generazione fascista italiana», un suo studio «sull'arte astratta e i doveri dello Stato al suo riguardo», che toccherà, dice, soprattutto l'Italia, la Germania e la Russia. Kandinskij, che vive ancora in Germania e non vuole essere accostato alla Russia sovietica, prega Sartoris affinché non lo definisca un «artista russo» ma sottolinei invece il legame della sua arte astratta – il suo inizio come il suo sviluppo – con la Germania.

Per ricevere una risposta Kandinskij dovrà attendere qualche mese. Il 25 novembre Sartoris gli comunica di essere stato in Italia e di essersi adoperato affinché l'arte di Kandinskij possa essere mostrata anche al pubblico italiano: egli è amico del direttore della Galleria del Milione di Milano, Peppino (Giuseppe) Ghiringhelli, al quale ha proposto una mostra di Kandinskij per l'inverno. La proposta è stata accettata e Sartoris allega già alla lettera il contratto da firmare: a carico di Kandinskij sarà solamente la spedizione delle opere, mentre le altre spese saranno sostenute dalla galleria. Promette che la manifestazione avrà una vasta pubblicità e che egli stesso scriverà un articolo su di lui sul «Quadrante», «organo ufficiale degli artisti italiani d'avanguardia».²⁹

Situata al numero 21 di via Brera, di fronte alla Reale Accademia, la Galleria del Milione era stata aperta nel novembre del 1930. Dai suoi inizi la galleria aveva aspirato a essere quello che oggi si chiamerebbe «centro culturale»: nei locali della libreria si raccoglievano pubblicazioni e riviste europee e si organizzavano esposizioni di grafica, di disegni, di bozzetti teatrali e di libri. Nelle sale adibite a galleria si inaugurano mostre d'arte con frequenza (in genere due al mese), accompagnate da un catalogo con riproduzioni e testi critici, fatto non usuale negli anni Trenta. L'attività espositiva del Milione non fu univoca e non coincise con l'astrattismo, ma dell'astrattismo «definì e difese, in Italia, gli argomenti».³⁰

Da marzo del 1934 Kandinskij tratterà questa esposizione direttamente con Ghiringhelli. Il carteggio, nelle settimane che precedono la personale, aperta il 24 aprile, è fitto. I due discutono sul fatto che Kandinskij voglia inviare solo acquerelli e non tele per ridurre i costi, di come evitare le spese doganali – Ghiringhelli gli suggerisce di portare personalmente i quadri, dichiarandoli come opere non terminate –, sulla possibilità di futuri guadagni con la vendita delle opere, e su aspetti riguardanti la comunicazione: il direttore della Galleria del Milione chiede che gli siano inviati dati e

²⁹ Ada Masoero, *Kandinsky. Lettere con l'Italia*, in Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky e l'astrattismo in Italia. 1930 – 1950*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2007, pp. 47-51

³⁰ Per una ricostruzione degli «anni del Milione» si veda il catalogo: Elena Pontiggia (a cura di), *Il Milione e l'astrattismo 1932-1938: la galleria, Licini, i suoi amici*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1988

testi per il «Bollettino» e le sue precedenti monografie, in modo che possano essere, se non vendute, almeno mostrate ai collezionisti e ai giornalisti.³¹

La prima personale di Vasilij Kandinskij in Italia venne annunciata dalle pagine dell'«Ambrosiano» con poche righe e un sintetico profilo dell'artista.³²

«L'Ambrosiano», pubblicato per la prima volta come quotidiano il 7 dicembre 1922 a Milano, uscì, fino alla chiusura del giornale nel 1944, con sei pagine in tre edizioni. L'estrazione sociale e il tipo di lettore al quale esso si rivolgeva, come risulta dall'appello alla sottoscrizione per gli abbonamenti, rivolto a «industriali, professionisti e artisti che nel giornale troveranno la più larga e pronta informazione specifica», era l'alta e media borghesia. Si differenziava dagli altri quotidiani d'informazione per l'ampio spazio dedicato agli argomenti culturali, al tempo libero e all'attualità varia, rispetto a quello riservato alla politica e alla cronaca.³³

«L'Ambrosiano» si occupava costantemente dell'attività delle gallerie private milanesi e, saltuariamente, di altre città, anche straniere. Il critico d'arte dell'«Ambrosiano», dal 1922 al 1939, fu Carlo Carrà. Egli ne sovrintese sino al '29 tutta la parte artistica e recensì la totalità delle mostre. Dal '30 in poi fu invece affiancato da diversi collaboratori, fissi e non, che allargarono il raggio delle opinioni presentate sul giornale. La Galleria del Milione era la più seguita, di cui, però, Carrà biasimava l'attenzione all'astrattismo «negatore della realtà e delle cose».³⁴

Di solamente alcune righe fu anche il commento di Alberto Sartoris presente sul «Bollettino», peraltro pure l'unico suo sulla mostra dato che il promesso lungo articolo sul «Quadrante» non venne pubblicato, nemmeno nei mesi successivi. «Kandinskij» – scrisse Sartoris – «ha sorpassato gli uomini del suo tempo, la sua arte gli convita oggi a una più grande audacia e rivela una potenza plastica i cui fattori di creazione smarginano nei rigori funzionali dell'architettura moderna».³⁵

³¹ Ada Masoero, *Kandinsky. Lettere...*, pp. 51-52

³² Cristina Casero, *La fortuna critica di Wassily Kandinsky in Italia*, in Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky e l'astrattismo in Italia. 1930 – 1950*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2007, p. 295

³³ *Arte, architettura, urbanistica negli anni Trenta nelle cronache dell'«Ambrosiano»*, in *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1982, p. 58

³⁴ *Ivi*, p. 62-63

³⁵ Alberto Sartoris, *Omaggi a Kandinsky*, in *Kandinsky presenta 45 acquerelli e 30 disegni dal 1924 al 1933 per la prima volta in Italia*, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Milione, 1934, p. 7

L'elenco delle opere di Kandinskij in mostra, quindi tra le prime che apparvero in Italia e che il pubblico italiano poté contemplare dal vivo, per quanto riguarda gli acquerelli – i titoli sono in tedesco –, è il seguente: *Helle Klarheit* [Chiara lucidità] (1924) (fig. 4), *Horizontales, Schweres zwischen Leichtes* [Pesante tra leggero] (1924) (fig. 5), *Gewärmtes Kühl* [Calore freddo], *Dumpfes Grün* [Verde cupo], *Brauner Doppelklang* [Doppio suono marrone] (1924) (fig. 6), *Carriertes* [Scacchiere] (1925) (fig. 7), *Stabiles* [Forme stabili] (1925) (fig. 8), *Aufsteigende Wärme* [Calore ascendente] (1927), *Laute Umgebung* [Ambiente rumoroso], *Grün im Kreis* [Verde nel cerchio], *Lastend* [Opprimente] (1928) (fig. 9), *Geteilt* [Diviso] (1928) (fig. 10), *Drei Sichel* [Tre falci], *Ausweichend* [Evasivo] (1929) (fig. 11), *Versunken* [Immerso] (1929) (fig. 12), *Machtlose Fessel* [Vincolo impotente], *Gelb-Rosa* [Giallo-rosa] (1929) (fig. 13), *Klangvoll* [Sonoro], *Mehr oder weniger* [Più o meno] (1930), *Harte Weisung* [Direttiva severa], *Hinragend* [In crescendo] (1931) (fig. 14), *Jetzt auf!* [Ora su!] (1931) (fig. 15), *Leichter Bau* [Costruzione semplice] (1931), *Stufung* [Gradazione], *Heiss* [Caldo] (1931) (fig. 16), *Quer* [Trasversalmente], *Beruhigt* [Tranquillo] (1931), *Drei Pfeile* [Tre frecce] (1931) (fig. 17), *Blasser Knäuel* [Groviglio pallido], *Schleife* [Nodo], *Grün-Rot* [Verde-Rosso] (1932) *Entwicklung* [Sviluppo], *Lila-Violett*, *Linienwesen* (1931), *Spitzes Schweigen* [Silenzio appuntito] (1933), *Streifgewichte*, *Bruchteile in Rosa* [Frazione in rosa], *Drei-Weiss*, *Drei-Schwarz* [Tre bianchi, tre neri] *Teile* [Parti], *Trübe Lage* [Situazione oscura] (1933) (fig. 18), *Zickzack in Weich* [Zig zag in morbido] (1933), *Kreiskomplex*, *Zunehmen* [Crescendo] (1933), *Teile zu Eins*.³⁶

Non è il Kandinskij lirico ed espressionista di Monaco che la Galleria del Milione espose, ma il Kandinskij geometrico del Bauhaus: un repertorio di piccole geometrie, una declinazione di forme vaganti – «complicate invenzioni», sarebbero state definite in una nota sulla «Gazzetta del Popolo» di Torino³⁷ –, libere nello spazio. E sarà proprio la nozione di spazio, più che la particolare liricità kandinskiana, a essere letta nelle opere dell'artista russo dagli astrattisti italiani.

³⁶ *Kandinsky presenta 45 acquerelli e 30 disegni dal 1924 al 1933 per la prima volta in Italia*, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Milione, 1934, p. 2

Si veda Endicott-Barnett, *Kandinsky Watercolours: catalogue raisonné 1922 – 1944*, Londra, Sotheby Publications, Milano, Electa, 1994, no. 693, 702, 703, 729, 731, 735, 766, 767, 786, 788, 844, 860, 907, 932, 939, 945, 956, 959, 982, 985, 1020, 1027, 1038, 1039, 1043, 1044, 1055, 1057, 1059, 1065, 1073, 1112, 1115, 1120, 1124, 1138, 1139, 1140, 1141.

La maggior parte di questi acquerelli si trova oggi alla Fondazione Guggenheim di New York. Nel 1927 l'artista tedesca Hilla Rebay si trasferì a New York e nell'autunno dello stesso anno conobbe Solomon R. Guggenheim e sua moglie Irene Rothschild e ben presto divenne consulente artistica del ricco uomo d'affari. Nell'estate del 1929 nello studio dell'artista al Bauhaus di Dessau la Rebay presenta Kandinskij a Solomon R. Guggenheim. Questi avrebbe acquistato molti acquerelli e olii di Kandinskij ed altri rappresentanti dell'avanguardia europea e queste opere avrebbero costituito il nucleo di partenza della collezione che Guggenheim affidò alla Fondazione, da lui istituita nel 1937.

Si veda Susan B. Hirschfeld, *Gli acquerelli di Kandinsky*, in *Kandinsky: acquerelli dal museo Guggenheim*, catalogo della mostra, Roma, Carte Segrete, 1991, pp. 48-54

³⁷ Cristina Casero, *La fortuna critica...*, p. 296

Alla fine del suo primo anno a Weimar Kandinskij aveva maturato un suo personale linguaggio artistico di elementi puramente geometrici. Settantasei sono gli acquerelli che l'artista russo dipinge nel 1924, e in essi elabora alcuni aspetti del suo stile. Per esempio, in *Chiara lucidità* le forme e le linee si distribuiscono in una complessa configurazione spaziale, talvolta intersecandosi e creando così figure geometriche più articolate. In *Doppio suono marrone* i colori si limitano essenzialmente ai marroni. La parola «Klang» (suono), del titolo, è uno dei termini principali del dizionario kandinskiano, in quanto esso rimanda a quel fenomeno da lui definito come «vibrazione interiore». Un motivo che Kandinskij introduce in questo acquerello è quello della freccia – motivo già caro all'amico Klee, il quale pure insegna al Bauhaus – ottenuta però dall'unione di triangolo e quadrato. Dell'anno successivo sono elencati solo ventidue acquerelli. Kandinskij sta lavorando a *Punkt und Linie zu Fläche*. Il testo, nel quale l'artista esprime le concezioni che andava sperimentando nei suoi lavori – come quelle intorno ai diversi tipi di linea (zig zag, diagonali, curve, angoli), all'energia e al ritmo, al valore del peso e della gravità – è arricchito, oltre che da riproduzioni tratte da riviste scientifiche, da numerosi disegni illustrativi che Kandinskij fece appositamente per l'opera teorica. In *Forme stabili*, come suggerisce lo stesso titolo, l'autore vuole, sia attraverso l'uso di una gamma cromatica limitata, sia attraverso la scelta degli elementi visivi e la disposizione dei medesimi, comunicare un'idea di calma e di stabilità: sia le forme nella parte inferiore della composizione che l'immagine nel centro che richiama una torre sembrano essere fissate al suolo.

Nelle ultime opere del periodo del Bauhaus Kandinskij ricorre spesso alla tecnica a spruzzo. Profondo conoscitore della teoria dei colori, egli esplora le possibilità espressive del colore: *Evasivo* illustra la gamma di effetti che l'artista riesce ad ottenere mediante esperimenti con sfumature diverse all'interno di uno stesso colore e ombre contrastanti. Nei lavori dei primi anni Trenta Kandinskij da una parte sperimenta nuovi effetti prodotti combinando colori ad acquerello con colori ad olio e adoperando diversi media artistici, dall'altra esegue acquerelli che hanno affinità con i lavori dei colleghi e rappresentano, qualche volta, un'ironica replica dell'artista russo alla dichiarata predilezione del Bauhaus per le rigorose strutture spaziali: ne sono un esempio *Ora su!* con il suo piano piegato e le forme curve dei dardi in *Tre frecce*.

Il 20 luglio 1933, sotto la pressione dei nazisti, era stata decisa la chiusura definitiva del Bauhaus e, durante l'estate di quell'anno, Kandinskij e sua moglie incominciano a capire di non potere rimanere in Germania. L'acquerello *Situazione oscura*, eseguito proprio a luglio, ben trasmette, sia per la scelta del titolo che per l'uso di una tavolozza scura, lo stato d'animo di quel periodo. In esso, inoltre, Kandinskij introduce quelle immagini di figure organiche che costituiranno l'iconografia del suo periodo parigino.

Se poche sono le recensioni dedicate alla mostra milanese e perlopiù stringate, lunga e approfondita è invece quella che Dino Bonardi scrisse su «La Sera», intitolata *Artisti che espongono. Disegni e acquerelli di Kandinskij* (5 maggio 1934).

Lucchese di nascita, Bonardi era redattore teatrale del «Corriere della Sera» e critico d'arte del «Secolo», oltre che di «La Sera», e collaboratore dell'«Italia letteraria» e d'altri periodici. Fino al 1925 era stato anche impegnato in politica con il Partito socialista.³⁸ Egli, introducendo il suo articolo con «una esposizione di Kandinskij era opportuna a Milano» visto che, pure se forse «non sufficienti ad illuminare tutto l'impeto del pittore verso lo spirituale», gli acquerelli e i disegni esposti alla Galleria del Milione di certo gioveranno «come un primo avvicinamento al mondo superiore sognato dal grande pittore russo», riporta, in parte parafrasandole, un'attenta analisi delle idee espresse dall'artista, restituendone una lettura entusiasta:

Ciò che tuttavia rapisce (sia detto per chi possenga una sensibilità abbastanza raffinata ad intendere la sottigliezza e la perfezione di codesti rapporti) è il modo col quale il geometrismo apparente [...] sconfinava in un risonante lirismo. Gli acquerelli di Kandinsky svelano specialmente il sentimento di questo mistero in cui è intrisa tutta la pittura del russo.

[...]. Il suo alto valore consiste tuttavia nel fatto di non essere conclusa in se stessa. Più tardi i riverberi di un simile modo di leggere nel mistero e di parlare per linee ed atmosfere proietterà un nuovo sentimento sull'arte nel suo complesso, e contribuirà alla formazione di quelle nuove espressioni che saranno il linguaggio corrente ed ammesso della grande arte di domani.

È, invece, un attacco diretto quello che venne sferrato dal «Selvaggio», rivista diretta in quel momento da Mino Maccari, in cui, dopo una breve polemica contro i dirigenti del Sindacato degli artisti – i quali sono accusati, invece di «difendere e mettere in valore l'arte italiana», di permettere che «cali in Italia l'ebreo russo bolscevico Kandinskij» – si legge:

Questo signore, autore delle più ridicole baggianate che si siano viste, fu un pezzo grosso dei sovietici in Russia, dove ebbe alte e delicate cariche. Passò in Germania, i nazi lo scacciarono. Invece di tornare nella sua Russia, Kandinsky ci viene a rompere le scatole, getta il solito ponte di testa a Milano, dove c'è un *Milione* pronto a fargli la réclame.

Pubblicata a cominciare dal 1924, fin dal suo primo numero la rivista «Il Selvaggio» aveva riportato la qualifica di *Battagliero fascista* ed era «riconducibile al fascismo-movimento di cui costituisce una delle voci più originali e veementi». Dal 1925 il sottotitolo era cambiato in *Battagliero squadrista* e sopra portava il motto *Marciare e non marciare*. Lo stesso Maccari è tra i primi squadristi di Mussolini e più di una volta si vanta di essersi azzuffato con socialisti e comunisti, anche se il suo

³⁸ <http://www.aib.it/aib/editoria/dbbi20/bonardi.htm> (31/01/2019)

nemico principale non sembrano essere tanto né i socialisti né i comunisti, quanto piuttosto lo Stato liberale – la vecchia classe dirigente giolittiana – accusato di inadeguatezza sia per come era stata condotta la Grande Guerra, sia i trattati di pace di Versailles. Pur presentando contenuti dichiaratamente ortodossi e allineati con il regime, sotto la direzione di Maccari, dal 1926, la rivista – la quale aveva aperto il primo numero con un articolo intitolato significativamente *Addio al passato* – aveva assunto un nuovo indirizzo, affrancandosi dalla politica per dedicarsi all'arte e alla letteratura.³⁹

Kandinskij indirizza allora una lettera a Maccari, in italiano, in cui confuta, ordinatamente, le affermazioni false su di lui riportate nell'articolo. La lettera sarà poi pubblicata in un secondo articolo sul «Selvaggio», seguita però da commenti ulteriormente offensivi – punto per punto, a ogni smentita di Kandinskij segue lo scherno dell'autore (o degli autori, poiché l'articolo, come il precedente, non è firmato) – che si concludono così:

Siamo grati al Kandinsky di questo gratificante autoritratto che egli con le sue smentite ci offre e che ci conferma in pieno dell'opinione che dalle sue baggianate artistiche ci eravamo fatta di lui; e nella persuasione che sia necessario in Italia, nella nostra Italia, chiudere la porta in faccia a simili casi di patologia culturale e di senilità molesta.

I due testi, intitolati *Nuovi arrivi* e *Il coraggio delle proprie opinioni*, rispettivamente del 15 maggio e del 30 giugno 1934 – o come è indicato sulla rivista, anno XI), sono stati riproposti all'interno del catalogo della mostra tenutasi a Milano nel 2007, *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930 – 1950*, assieme alla già accennata recensione di Dino Bonardi.⁴⁰

Nel carteggio tra Kandinskij e Ghiringhelli, che continuerà fino al 1940, viene affrontata la questione degli attacchi lanciati all'artista da «Il Selvaggio», ed è Ghiringhelli stesso che consiglia a Kandinskij di scrivere personalmente a Maccari una lettera di protesta. Al rinnovato attacco da parte della rivista, il direttore della Galleria del Milione tranquillizza Kandinskij sminuendo l'importanza che «Il Selvaggio» e ciò che esso pubblica suscitano presso i lettori italiani. Nel frattempo esprime anche il proprio rammarico circa il silenzio di «Domus» e di «L'Italia letteraria», tra le cui pagine erano attesi interventi a proposito della mostra, che invece non usciranno mai. Tra le altre questioni trattate, ripetuti inviti da parte di Ghiringhelli a inviare dipinti ad olio, in modo da organizzare una

³⁹ <http://www.minomaccaricolle.it/conferenzailselvaggio130209.html> (31/01/2019)

⁴⁰ L'intero testo dei due articoli del «Selvaggio» e quello di Bonardi si trovano in Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2007, rispettivamente alle pp. 304-305 e alle pp. 305-307

seconda personale presso la galleria l'anno successivo – mostra che non si realizzerà⁴¹ –, e trattative sui prezzi di vendita degli acquerelli e dei disegni, i quali resteranno, per la maggior parte, invenduti.⁴²

Importante è, infine, quanto scrisse Carlo Belli su Kandinskij nel suo celebre libro *Kn*, edito nel 1935 per le Edizioni del Milione e considerato il manifesto italiano dell'astrattismo. Nel testo, anch'esso riproposto nella mostra a Palazzo Reale del 2007, si dice dell'opera di Kandinskij che «l'oggetto [...] è finalmente scomparso» e che la sua pittura è «tutta libera da questo peso», ma, al contempo, l'arte del maestro russo è «pur sempre lontana da *Kn*», poiché «egli dipinge lo spirito anziché la pittura»:

In tal modo non può sottrarsi dall'essere un simbolista, sia pure di un ordine supremo, un traduttore quindi che rivela l'assoluto, ma non lo manifesta egli stesso da se stesso. Ecco il carattere negativo della sua opera. Egli è infatti lontano dalla pittura anche più di un naturalista che dipinge bene. Egli ha la forma pura. Ma noi sappiamo bene che la pittura è fatta di forma e di colore, e se la forma in lui è pura, il colore risponde a leggi di un simbolismo arbitrario e contingente.⁴³

Pur restando dunque lontano da *Kn*, Belli non ha tuttavia dubbi circa la grandezza della figura di Kandinskij e la portata del suo lavoro. Poco più avanti si legge infatti che:

Egli ha raggiunto qualche cosa, egli si è impossessato di una porzione di verità, dimostrando che esiste un altro mondo, per esempio, oltre quello naturalistico. Ecco perché non c'è oggi chi non intuisca il valore della sua statura a incominciare dai suoi contraddittori. Intorno ai suoi quadri si raccoglie attonita o perplessa, dubbiosa o entusiasta, ogni categoria di spettatori. [...].
Da trent'anni egli procede diritto, calmo e risoluto, senza nulla concedere ai rovesci della fortuna, intransigente ed eroico nella sua decisione, sempre sullo stesso cammino, muovendo incontro alla paurosa voragine del cosmo con la fredda audacia dell'uomo superiore. In questo modo egli, senza raggiungere la pittura moderna, ha indicato la strada che ad essa conduce. Per questo il suo nome resterà.

Roveretano di nascita, Belli fu teorico dell'astrattismo, critico d'arte, giornalista, scrittore, musicologo e artista. Di lui, figura di spicco nel dibattito artistico degli anni Trenta, e delle sue riflessioni si parlerà più approfonditamente nei capitoli successivi: per il momento basti sapere che egli giunse a postulare un'arte fatta di «opere che non portino titolo, senza firma degli autori, senza data e senza nessun riferimento umano, distinte una dall'altra con semplici indicazioni algebriche K , K_1 , K_2 , ... K_n ». Il solo contenuto possibile della pittura è infatti, parafrasando le sue parole, quello

⁴¹ Opere di Kandinskij furono esposte presso la Galleria del Milione, più tardi, nel 1938, in occasione di una collettiva aperta dal 5 al 17 marzo, a cui parteciparono Hans Arp, Cesar Domela, Alberto Magnelli, Kurt Seligmann, S. H. Täufer-Arp e Paule Vézelay.

⁴² Ada Masoero, *Kandinsky. Lettere...*, pp. 53-55

⁴³ Per l'intero testo di Belli rimando sempre a Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky...*, pp. 307-311

che deriva dalla combinazione del colore con la *forma*, per questo l'equazione – che dà anche il titolo al suo libro – «pittura = Kn, in cui K è la combinazione tra il colore e la forma, mentre *n* esprime il numero indeterminato di aspetti che tale combinazione può assumere».⁴⁴

In ogni caso, Kandinskij non condivise affatto il giudizio di Belli sulla propria arte. Tra la raccolta di lettere conservate a Parigi – tradotte e pubblicate sempre nel catalogo *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950* –, si ritrova anche il carteggio tra l'artista e Belli, che si avvia il 17 aprile 1935 con una lettera indirizzata da Kandinskij all'autore di *Kn* in risposta alla copia del libro regalatagli da Belli stesso. Da Neuilly-sur-Seine, Kandinskij, pur ringraziando il suo interlocutore italiano, gli esprime le proprie riserve circa il commento sulla propria arte: suo intento, infatti, non è mai stato quello di fare della pittura simbolista, o di offrire «ritratti» della propria dimensione interiore, e che, anzi, per lui «una pittura simbolista è una cosa disgustosa», poiché il suo unico sogno è di «fare della pittura che sia un essere vivente... e basta!»⁴⁵

La risposta di Belli è di giugno e in essa, oltre a ribadire la propria ammirazione per l'opera del Maestro russo, dichiara che il giudizio espresso non tocca il significato dell'opera in generale, ma ne concerne un solo aspetto, e adduce tale giudizio al fatto che gli italiani siano forse ancora affezionati a «una pittura intesa nel senso tradizionale della materia», e che perciò «mentre restiamo meravigliati di fronte alle vostre forme, siamo colti dall'impressione che esse non si coniughino con il colore, ma che “traducano”, “rappresentino”, “simbolizzino” uno stato spirituale». Promette poi, per quietare i timori di Kandinskij che i lettori di *Kn* s'intestardiscano nel voler trovare nella sua pittura dei simboli e decifrarli, che in una seconda edizione del saggio pubblicherà – previo consenso – la lettera di Kandinskij con le sue precisazioni.⁴⁶ Il pittore russo, naturalmente, assentì. Il volume, tuttavia, non sarà ripubblicato prima del 1972.

Benché, in occasione della sua mostra milanese, la rivista «Il Selvaggio» gli avesse appioppato la fama di «pezzo grosso dei sovietici in Russia» in seguito scacciato dalla Germania dai «nazi», Kandinskij, negli anni tra il 1931 e il 1933, aveva temuto l'eventualità dell'avvento al potere del Partito comunista tedesco assai più di quello dei nazionalsocialisti, soprattutto dopo l'incendio del Reichstag nella primavera del 1933.⁴⁷

⁴⁴ Ada Masoero, *Kandinsky. Lettere...*, pp. 57-58

⁴⁵ Per l'intero testo della lettera di Kandinskij si veda Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky...*, pp. 68-69

⁴⁶ Per l'intero testo della lettera di Belli si veda Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky...*, p. 69

⁴⁷ In una lettera da Berlino, datata 10 aprile 1933, Kandinskij scrive: «Sono sicuro che i comunisti stavano preparando un'energica sollevazione nell'interno del Reich e che l'incendio all'edificio del Reichstag doveva essere un segnale di inizio della rivolta. Sono altrettanto sicuro che la stampa straniera si inventi molte cose; detto in modo meno cortese: che

Di lì a poco il Bauhaus sarebbe stato definitivamente chiuso. Kandinskij, tuttavia, almeno fino al 1937, avrebbe continuato a restare ottimista, credendo che si trattasse di interpretazioni sbagliate che si sarebbero infine chiarite. In Italia, al contrario, ai suoi occhi Mussolini non solo aveva creato una nazione ordinata e dinamica, ma aveva anche promosso ufficialmente l'arte e l'architettura moderne. Riteneva, in sintesi, che la politica artistica fascista fosse orientata in senso progressista. Già nel luglio del 1932 egli aveva pregato Marinetti di intervenire, facendo leva sulla sua autorità di «futur-fascista», presso i nazionalsocialisti in aiuto al Bauhaus. Negli anni successivi, poi, Kandinskij avrebbe continuato la sua «ricerca di alleanze italiane», sperando forse che il riconoscimento della sua arte nell'Italia «nera» lo riabilitasse agli occhi dei tedeschi. Per questo, in funzione politico-propagandistica, avrebbe chiesto prima a Sartoris di non metterlo in alcun modo in relazione con la Russia e, poi, interessandosi all'effetto pubblicitario che la personale alla Galleria del Milione avrebbe potuto indirettamente avere presso la stampa tedesca, dopo essersi sincerato, da Ghiringhelli, del fatto che la galleria milanese fosse effettivamente una «galleria fascista».⁴⁸

Nel 1935, anche se dell'iniziativa di Marinetti di un'esposizione ufficiale di Kandinskij a Milano e a Roma non se ne sarebbe fatto poi nulla, Kandinskij avrebbe scritto, ancora nella speranza di impressionare le autorità, ai suoi galleristi berlinesi, che a luglio era uscito su «Lavoro Fascista», «non una rivista d'arte ma un importante quotidiano politico», un articolo su di lui «piuttosto lungo» in cui veniva definito «il più celebre pittore astratto di tutti i paesi».⁴⁹

Intanto s'era avviata, già dal 1929, la corrispondenza tra Kandinskij e un altro suo importante – se non il più importante – interlocutore italiano, Giovanni Antonio Colonna, duca di Cesarò: rapporto,

menta. Azioni violente si sono verificate solo sporadicamente [...]. Il governo ha preso decisamente posizione contro tali azioni ed esige una disciplina senza riserve, un'obbedienza assoluta agli ordini [...].»

Si veda Giorgia Illetschko, *L'Italia nera di Kandinsky*, in *Kandinsky. Opere dal Centre Georges Pompidou*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1997, p. 45

⁴⁸ «Certamente voi potrete dire» – scrive Ghiringhelli a Kandinskij – «che la nostra Galleria è una Galleria fascista! Avrete visto, presso “Cahiers d'art” la nostra rivista “Quadrante”, che è veramente fascista-rivoluzionaria. La nostra modernità è assolutamente e tipicamente fascista: non ha importanza che gli ambienti ufficiali, come sempre e in ogni Paese, abbiano tendenze reazionarie. A noi interessa solo la comprensione di Mussolini, che darà ben presto la sua benevolenza alla pittura, come in questi giorni l'ha data – contro la Camera – all'architettura dei giovani (la Stazione di Firenze e la nuova città delle bonifiche, Sabaudia).» Ada Masoero, *Kandinsky. Lettere...*, p. 53

Attraverso il sindaco di Milano Ghiringhelli era riuscito a interessare la Galleria Civica all'acquisto di un acquerello della mostra (lettera del 19 giugno 1934). Kandinskij sperava di ottenere in questo modo qualche risultato, poiché in una lettera del 30 giugno indirizzata a Grohmann scrive: «Poiché il museo della città di Milano intende comprare un acquerello (è solo una questione di soldi), sarebbe bene aspettare questo acquisto (sempre che avvenga!) e rendere noti i risultati della mostra su un buon giornale (o periodico) tedesco. La Galleria del Milione è una galleria autenticamente fascista. Acquisti e articoli vengono da fascisti. In questo caso, caro signor dottore, ho pensato a Lei, chiedendomi se non potesse fare uscire un tale resoconto sulla DAZ». L'acquisto, alla fine, non sarebbe andato in porto. Giorgia Illetschko, *L'Italia nera...*, pp. 46-48

⁴⁹ Giorgia Illetschko, *L'Italia nera...*, p. 48

questo, che se pure si sarebbe rivelato «controproducente dal punto di vista politico-propagandistico»⁵⁰, si trasformò nel corso degli anni in una affettuosa amicizia.

⁵⁰ *Ivi*, p. 47

Della Spiritualità nell'Arte.
Carteggio tra Vasilij Kandinskij e Giovanni A. Colonna, duca di Cesarò

La prima lettera che avvia il carteggio tra Vasilij Kandinskij e Giovanni Antonio Colonna, duca di Cesarò – carteggio conservato, come gli altri, nell'archivio di Parigi – è datata 8 dicembre 1929, ed è del di Cesarò, il quale, in francese, si rivolge a Kandinskij in questo modo: «*Je voudrais traduire et publier en italien votre livre 'Uber das Geistige in der Kunst', mais il me faut savoir si vous [en] autorizes la traduction et si vous vous contentez des contitions, malheureusement très modestes, que les éditeours italiens, en vue de la crise économique, offrent aux auteurs.*

*J'espère que vous donnerez votre consentement et que votre livre puisse paraître en italien.»*⁵¹

Tale carteggio, che proseguirà per undici anni – a concluderlo è una cartolina inviata dal di Cesarò, datata 12 ottobre 1940, soltanto quindici giorni prima della morte del mittente – è stato pubblicato per prima volta, quasi interamente (ne sono rimaste escluse una lettera manoscritta del di Cesarò in tedesco, indecifrata, e una parte di quella datata 2 maggio 1940), nel catalogo della mostra *Kandinsky tra Oriente e Occidente. Capolavori dai musei russi*, tenutasi presso il Palazzo Strozzi di Firenze dal 24 aprile all'11 luglio 1993. Al carteggio, tradotto in italiano, segue un saggio di Marichia Simcik Arese, curatrice della citata mostra assieme a Nicoletta Misler, John E. Bowlt e la vicedirettrice del Museo Russo di Stato di San Pietroburgo, Evgenija Petrova.

Romano, aristocratico, figlio del deputato della sinistra Calogero Gabriele, duca di Cesarò, proprietario di fondi terrieri in Sicilia, terminati gli studi di giurisprudenza Giovanni A. Colonna aveva svolto attività di pubblicista collaborando alla rivista «Rassegna Nazionale», un periodico letterario e culturale edito a Firenze dal 1879 e la cui *Avvertenza programmatica* recitava:

Ci diciamo NAZIONALISTI in ispecie, perché vogliamo essere italiani di cuore e quindi trattare ciò che altamente riguarda gli interessi della Nazione. Intendiamo pure di essere CONSERVATORI, poiché vogliamo conservare ciò che alla Nazione nostra e alla prosperità di lei ed alla sua grandezza si appartiene; ma conservatori amici del progresso e dei perfezionamenti, da che sappiamo non potersi dare conservazione vera senza operosità perfezionatrice, né perfezionamento senza conservazione. CATTOLICI ed ITALIANI, pur rispettando sempre le convinzioni e le credenze altrui, noi cooperiamo, per la nostra parte, a conservare le istituzioni religiose, morali, sociali, civili e politiche dell'Italia.

Eletto membro della direzione centrale del Partito radicale nel 1907, nel gennaio 1908 fonda a Roma la rivista «Rassegna contemporanea», edita fino al maggio 1915, che si professa libera da qualsiasi partito ed ospita scritti di esponenti di diverse tendenze politiche, oltre che di illustri economisti, sociologi, giuristi, storici e letterati. Dopo Caporetto, nel 1917 è tra gli iniziatori del Fascio parlamentare di Difesa nazionale; dal 1922 è dirigente della – nel frattempo strutturatosi in partito –

⁵¹ L'intera corrispondenza tra Kandinskij e G. A. Colonna di Cesarò si trova, in lingue originali, in *Vasilij Kandinskij and Giovanni Antonio Colonna di Cesarò*, in «Experiment. A Journal of Russian Culture», vol. 1, 1995, pp. 85-131

Democrazia sociale. In quello stesso anno entra, all'indomani dei fatti del 27-29 ottobre, nel governo di Benito Mussolini come ministro delle Poste. Tuttavia, attaccato per le sue posizioni democratiche, nel febbraio 1924 di Cesarò rassegna le dimissioni. Dopo l'assassinio Matteotti si pone tra i capi dell'Aventino e, dal 1926, aderisce al movimento antifascista liberal-conservatore Alleanza Nazionale fino al 1930, quando la polizia impedisce al partito di operare. Al di Cesarò viene tolto il passaporto ed egli viene giudicato *persona non grata* dal Fascismo. Da quel momento in poi si dedicherà solamente allo studio delle dottrine esoteriche, in particolare l'antroposofia di Rudolf Steiner, suo maggiore interesse, maturato già nell'ambiente familiare: la madre del di Cesarò, Emmelina De Renzis, era infatti un'appassionata teosofa e il suo salotto romano era uno dei più importanti luoghi di convegno di teosofi, antroposofi ed occultisti dell'epoca.⁵²

Sebbene il dialogo epistolare tra di Cesarò e Kandinskij prenda avvio, secondo i documenti, nel 1929, pare che l'italiano avesse avuto conoscenza dell'opera del Maestro russo già prima, poiché era presente nella biblioteca del di Cesarò una copia del catalogo della personale di Kandinskij tenutasi a Dresda nel 1926.

Nel suo saggio Marichia Simcik Arese analizza i fili conduttori che legano i due intellettuali, in particolare l'interesse del di Cesarò per il testo di Kandinskij sulla spiritualità. Secondo la studiosa, di Cesarò, poliglotta e marito di una russa di seconda generazione, Nina Antonelli, sarebbe stato introdotto proprio dalla moglie alla cerchia artistico-intellettuale che si raccoglieva, nella capitale, attorno al poeta Vj. Ivanov⁵³, da una parte, e a Sergej Djagilev⁵⁴ dall'altra. Non sono tuttavia queste le uniche personalità del mondo russo con cui di Cesarò entrò in contatto: nel carteggio, avverte Simcik Arese, Evsej Šor⁵⁵ – che aveva anch'egli lavorato presso l'Accademia Russa di Scienze artistiche e nel 1922 si trovava con Kandinskij a Berlino – è spesso nominato come amico comune.

⁵² http://www.treccani.it/enciclopedia/colonna-di-cesaro-giovanni-antonio_%28Dizionario-Biografico%29/ (01/02/2019)

⁵³ Vjačeslav Ivanovič Ivanov (Mosca, 1866 – Roma, 1948). Studente di storia antica, formatosi e a lungo fermatosi all'estero, uomo di cultura imponente, poeta e filologo, diede fondamento teorico, organizzandole in una coerente visione estetica e storico-culturale, alle tendenze mistico-esoteriche che stavano germinando sul terreno del simbolismo di fine Ottocento in Russia. Nel 1924 partì per l'Italia, dove si stabilì definitivamente.

⁵⁴ Sergej Pavlovič Djagilev (Selišči, 1872 – Venezia, 1929). Critico d'arte, musicista, organizzatore della rivista «Mir Iskusstva» («Il mondo dell'arte»), una delle più importanti dell'*art nouveau* sul piano internazionale, pubblicata dal 1898 al 1904), desideroso di far conoscere la nuova arte russa al pubblico parigino, nel 1909 aprì a Parigi l'avventura del *Ballets russes*. Le stagioni parigine e le *tournées* per le capitali europee continuarono fino agli anni della prima guerra mondiale. Djagilev riprese poi l'attività nel 1919, fino all'anno della sua scomparsa. Fra il 1911 e il 1912 si trovava a Roma con i suoi *Ballets russes*, e fu grazie a lui che si stabilì una collaborazione creativa tra gli avanguardisti russi e i futuristi italiani.

⁵⁵ Evsej Davidovič Šor (Mosca, 1891 – 1974). Musicista, filosofo, storico dell'arte e del pensiero russo, amico di Vj. Ivanov e traduttore dei libri e degli articoli di N. Berdjaev in lingua tedesca, visse in Germania, Italia, Francia, Svizzera. Kandinskij e Šor si erano conosciuti già nel 1913 a Mosca.

Altro pensatore russo che potrebbe essere stato un tramite fra i due corrispondenti potrebbe essere Nikolaj Berdjaev⁵⁶, anch'egli a Berlino nel 1922, in seguito all'espulsione dall'Unione Sovietica.⁵⁷

Le lettere del di Cesarò sono, per la maggior parte, scritte in francese, mentre le risposte di Kandinskij sono in tedesco. Nell'archivio di Parigi non sono state rintracciate lettere di Kandinskij antecedenti al 19 giugno 1933, pertanto prima di quella data si può fare riferimento solamente a ciò che scrive di Cesarò.

Avuto il consenso di Kandinskij per la traduzione di *Über das Geistige in der Kunst*, di Cesarò mette immediatamente l'artista al corrente della situazione del mercato editoriale italiano, e quindi della cifra che egli potrebbe al massimo ottenere come compenso per la cessione definitiva dei diritti per tutte le traduzioni. Di Cesarò aggiunge, a conclusione della lettera, che sarà sua premura trovare un editore disposto a pubblicare il volume, sempre che Kandinskij non decida di ritirare il proprio consenso all'edizione italiana, dato che il compenso sarebbe minore di quanto richiesto. Dalla lettera del 23 gennaio 1930 sappiamo che la risposta di Kandinskij è affermativa. Di Cesarò si impegnerà quindi a mettersi in contatto con un editore.

Dopo tre anni di silenzio – la lettera successiva è datata 16 gennaio 1933 – di Cesarò informa di aver trovato un editore «di buon livello», ma del quale non indica il nome. Domanda dei cambiamenti che Kandinskij vuole apporre nel testo, delle illustrazioni – se riprodurre quelle che sono nella seconda edizione tedesca di *Über das Geistige in der Kunst*, dell'aprile del 1912, edizione che utilizzerà di Cesarò per la traduzione –, e lo prega inoltre di fargli avere «qualche dato biografico preciso sulla sua vita e sulla sua opera, per poter preparare un'introduzione che la presenti al pubblico dei lettori italiani». Richiesta, osserva Simcik Arese, che è indicativa della scarsa conoscenza dell'artista in Italia nel 1933.

Al di Cesarò Kandinskij spedirà una sua monografia – Simcik Arese crede si tratti di quella di Will Grohmann, *Wassily Kandinsky*, pubblicata nel 1930 dal Cahiers d'Art –, mentre i cambiamenti («in verità piccole integrazioni, poiché *non* ho cancellato nulla») che l'artista vuole introdurre nel testo sono allegati alla sua prima lettera che si conserva del carteggio, quella del 6 giugno. Di Cesarò terrà fedelmente conto nella sua traduzione di queste integrazioni.

⁵⁶ Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev (Kiev, 1874 – Parigi, 1948). Discendente da una nobile famiglia di tradizioni militari, Berdjaev aveva assunto posizioni radicalmente antiautoritarie. Arrestato più volte, escluso dall'Università e confinato, tentò una sintesi tra marxismo e idealismo, approdando a una filosofia della storia di impostazione religiosa. Pur non essendo particolarmente affascinato da Steiner e dalla teosofia, partecipò ad alcune sue conferenze. Dal 1924 alla morte si fissò a Parigi, dove fondò la casa editrice YMCA, una delle più vivaci nell'emigrazione russa.

⁵⁷ Cfr. Marichia Simcik Arese, *Una relazione spirituale*, in Elisabetta Misler (a cura di), *Kandinsky tra Oriente e Occidente. Capolavori dai Musei Russi*, catalogo della mostra, Firenze, Artificio, 1993, pp. 183-187

Nel catalogo della mostra *Kandinsky tra Oriente e Occidente. Capolavori dai musei russi* è stato ripubblicato, sempre per la prima volta, al pari del carteggio, l'intero testo di *Della Spiritualità nell'Arte* – titolo con il quale infine uscirà, nel 1940, il volume –, e queste integrazioni sono evidenziate da parentesi angolari.

Kandinskij si offre anche, nella stessa lettera, di scrivere «qualche riga» per l'edizione italiana – testo che non scriverà mai –, domanda al di Cesarò se è interessato a leggere le recensioni che erano state scritte sulla stampa tedesca alla pubblicazione del volume, e si raccomanda che la copertina, qualora l'editore italiano ritenesse di cambiarla, non sia «troppo bella».

Kandinskij, in una lettera datata 13 novembre 1934 – egli si trova, già dalla fine dell'anno precedente, in Francia – ringrazia di Cesarò per il manoscritto della traduzione speditogli, e ne approfitta per comunicargli alcune aggiunte o modifiche da apportare alla sua prefazione, di cui, comunque, dice essergli «piaciuta in modo straordinario», e di avere raramente letto «parole più calzanti per la mia pittura». È evidente che di Cesarò vuole comprendere appieno i contenuti teorici elaborati da Kandinskij, il suo pensiero e i suoi principi – perché, come dirà in seguito, «capirli mi pare necessario per una buona introduzione del suo libro» –, come pure allo stesso Kandinskij preme, comprensibilmente, di non essere frainteso: «[...] l'ultimo e supremo giudice delle forme, dei colori, nell'uso di una 'formula', resta sempre *il sentire*. [...]. Vorrei dirle ancora di più: nel lavoro – che sia il primo abbozzo, o l'ulteriore elaborazione del dipinto, o l'esecuzione definitiva dello stesso – mi rimetto dall'inizio alla fine soltanto al mio sentire, che mi detta anche la composizione rigorosa ed esatta, o, per dirla con parole più precise, la 'costruzione' del quadro. Glielo dico perché sovente si pensa che io 'faccia dei calcoli' per arrivare a quella costruzione. Lei sa che ho riflettuto molto anche sulle questioni della costruzione e che continuo a farlo, ma durante il mio lavoro diretto a un dipinto non penso affatto.»

Gli domanda poi, a conclusione della lettera, se abbia saputo dell'esposizione di suoi acquerelli e disegni tenutasi a Milano, presso la Galleria del Milione, la primavera di quell'anno, e gli consiglia di rivolgersi allo stesso direttore della galleria, nonché proprietario di una libreria, per un editore.

Di Cesarò non conosce personalmente Peppino Ghiringhelli, sebbene riceva regolarmente il «Bollettino» del Milione. Kandinskij sa molto poco del proprio traduttore, tant'è che a lungo crede che egli sia di professione un architetto. Nel primo dei riferimenti personali nel carteggio, di Cesarò si affretta a chiarire l'equivoco: «sono molto peggio» – scrive – «ho studiato diritto e sono un politico passato di moda e messo in disparte per i suoi principi». È citando queste righe, e, soprattutto, le successive («Mi consolo pensando che potrei essere qualcosa di ancor peggio: per esempio un politico ancora in attività di servizio per la sua mancanza di scrupoli») che Simcik Arese si sofferma su un ulteriore elemento che lega i due interlocutori: quello di una sofferta, anche se non attiva,

dissidenza verso gli avvenimenti politici del momento. Secondo la studiosa, la scelta del di Cesarò di impegnarsi nella traduzione e, conseguentemente, nella pubblicazione del libro, sarebbe proprio indicativa della sua voluta presa di distanza dalla cultura ufficiale di quegli anni – tema, quest’ultimo, di cui si parlerà nel capitolo successivo.

Finalmente, nella lettera datata 5 dicembre 1934, di Cesarò comunica che il manoscritto è in lettura presso un possibile editore, Laterza, e quindi sollecita Kandinskij di inviargli le fotografie di quelle che desidera siano riprodotte come illustrazioni al volume.⁵⁸ Poi, il 6 gennaio 1935 lo informa che – probabilmente in seguito del rifiuto della casa editrice Laterza – il manoscritto è passato a Ghiringhelli e si trova presso la Galleria del Milione, «unico centro», aggiunge, «intorno al quale si raggruppano ancora, per così dire, gli astrattisti», mentre l’interesse per l’arte astratta in Italia sembra in generale diminuire. Da Ghiringhelli il manoscritto passa poi alla casa editrice Hoepli, la quale, però, non prende nemmeno in considerazione il libro (lettera del di Cesarò del 31 ottobre 1936). Tuttavia, fa sapere di Cesarò, informato dallo stesso Ghiringhelli, pure la Galleria del Milione pare si dedicherà ad un’attività editoriale, e che, in tal caso, procederebbe con la pubblicazione. Gli inoltra infine la preghiera del direttore di spedire alla galleria «4 o 5 dipinti ad olio veramente importanti» per una collettiva «di pittori astrattisti molto selezionati»⁵⁹.

Nel frattempo di Cesarò e Kandinskij hanno avuto occasione di incontrarsi di persona, approfittando del soggiorno, nell’estate del 1936, dell’artista a Forte dei Marmi, presso l’Hotel Franceschi, assieme alla moglie Nina. Incontro che, seppur nella sua brevità, sarà spesso, nostalgicamente, ricordato da entrambi nel corso della corrispondenza, i cui toni – pur essa vertendo soprattutto sugli sforzi di trovare un editore disposto a pubblicare il libro – cominceranno a farsi sempre più affettuosi: più volte Kandinskij si mostrerà infatti preoccupato per le condizioni di salute dell’italiano, e i due si scambieranno liberamente impressioni circa gli avvenimenti politici e culturali del momento, oltre che mettersi vicendevolmente al corrente delle rispettive occupazioni.

In una lettera del 23 dicembre 1939, di Cesarò scrive di aver trovato un editore, ma anche di non essere più in possesso del manoscritto, che «è rimasto a Ghiringhelli, che l’ha dato a qualcun altro e

⁵⁸ Nel testo tedesco le illustrazioni, oltre alle xilografie all’inizio dei capitoli, sono le seguenti: 1. Mosaico di San Vitale, Ravenna; 2. Dünwegge, *Crocifissione*; 3. Dürer, *Compianto su Cristo morto* (1500); 4. Raffaello, *Sacra famiglia*; 5. Cézanne, *Le bagnanti* (1898-1905); 6. Kandinskij, *Composizione n. 2* (1910); 7. Kandinskij, *Improvvisazione n. 18* (1911); 8. Kandinskij, *Impressione n. 5* (1911). Kandinskij propone di sostituire le tre illustrazione di opere da lui eseguite con quelle di quattro suoi dipinti di più recente produzione. Le illustrazioni al testo italiano saranno quindi: 1. Mosaico di San Vitale, Ravenna; 2. Dünwegge, *Crocifissione*; 3. Dürer, *Compianto su Cristo morto* (1500); 4. Raffaello, *Sacra famiglia*; 5. Cézanne, *Le bagnanti* (1898-1905); 6. Kandinskij, *Lirica* (1911); 7. Kandinskij, *Quadro dai margini bianchi* (1913); 8. Kandinskij, *Cerchi in cerchio* (1923); 9. Kandinskij, *Composizione IX* (1936).

⁵⁹ Si tratta della la mostra che si sarebbe tenuta nel 1938, a cui parteciparono Hans Arp, Cesar Domela, Alberto Magnelli, Kurt Seligmann, S. H. Täuber-Arp e Paul Vézelay.

non può riaverlo indietro»». Segue la risposta di Kandinskij, del 29 dicembre, molto lunga, in cui, dopo aver riflettuto, nel caso il manoscritto fosse andato perduto, sull'eventualità di chiedere un risarcimento, esprime il suo rammarico circa quanto è capitato: «[...] il suo lavoro di traduzione e la sua bella introduzione sarebbero perduti anch'essi, senza alcuna possibilità di sostituirli. Sarebbe veramente un danno enorme! E... nello stesso tempo è un caso tipico della nostra vita attuale. Vi è sempre stata una 'forza' segreta che si divertiva a distruggere, ma oggi essa ha acquisito una potenza eccezionale e non fa altro che sbizzarrirsi in tutti i campi della vita. Sono convinto che è proprio adesso che il 100% degli sforzi giunge a un risultato uguale a zero. Ho avuto l'occasione di osservare questa 'formula matematica' soprattutto in Russia, durante la rivoluzione bolscevica. Una forza misteriosa, forse mistica. [...]. Lei ha lavorato alla traduzione (un grosso lavoro!), all'introduzione, un certo numero di persone ha cercato un editore, e quanto a me, io ho riletto il libro, che non avevo più in mente in tutti i suoi dettagli, per fare le correzioni. Tutto ciò è durato in tutto qualche anno. Alla fine, trovato l'editore, si è perduto il manoscritto.»

Fortunatamente, come di Cesarò avvisa prontamente Kandinskij, nella lettera del 13 febbraio 1940, il manoscritto è ritrovato e si trova presso di Cesarò stesso, il quale, alla proposta di Ghiringhelli di far avere il libro a un editore di sua conoscenza, prende tempo: preferirebbe seguire la stampa del volume presso l'editore di Roma a cui già aveva fatto accenno, sebbene le condizioni praticategli da questi siano «pessime». Kandinskij si dice non solo d'accordo, ma anche che ripone piena fiducia nelle valutazioni del suo traduttore. Si tratta della casa editrice Religio, come farà sapere poco più avanti di Cesarò, nella lettera del 16 aprile, fondata e diretta dal filosofo «dissenziante sia col fascismo sia con il cattolicesimo ufficiale»⁶⁰ Ernesto Bonaiuti, con cui egli ha appena firmato il contratto.

Scomunicato dalla Chiesa già dal 1926 per le sue posizioni, nel 1931 Bonaiuti, che insegnava Storia del Cristianesimo all'Università La Sapienza di Roma, aveva dovuto lasciare la cattedra per non aver prestato il giuramento di fedeltà al regime fascista.⁶¹ La casa editrice Religio, il cui programma editoriale era ricco di testi mistici e filosofici, aveva già pubblicato degli scritti del di Cesarò.

Il 12 ottobre, finalmente, quest'ultimo scriverà a Kandinskij:

Lo sa che è uscito il libro *Spiritualità nell'arte*?

⁶⁰ Nicoletta Misler, *Wassily Kandinsky. Il caos e l'ordine*, in Nicoletta Misler (a cura di), *Kandinsky tra Oriente e Occidente...*, p. 155

⁶¹ <http://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-buonaiuti/> (01/02/2019)

Nell'introduzione alla traduzione del testo kandinskiano, di Cesarò, dopo averne definito l'autore «non un semplice teorico», ma piuttosto un «filosofo della pittura», ne tratteggia il formarsi del pensiero esposto nel libro, del cui contenuto avverte:

Se anche l'arte di Kandinsky ha dovuto ancora attendere a lungo per raggiungere il suo pieno sviluppo e trovare le sue perfette espressioni, il suo pensiero, la sua concezione dell'arte in questo volume appaiono già compiuti e completi; tanto è vero che egli, avendo egli voluto adesso rivedere il suo scritto in occasione di questa versione italiana, nulla di sostanziale ha trovato da modificare, e si è limitato a introdurre pochissime aggiunte di secondaria importanza.⁶²

Il lettore italiano viene quindi introdotto all'evoluzione della pittura dell'artista russo, il cui libro *Della Spiritualità nell'Arte* avrebbe costituito, nelle parole del di Cesarò, «la tavola di fondazione di un movimento artistico nuovo», dal momento che «tutta l'attività dell'artista e dello scrittore si protese oramai verso l'attuazione dei canoni stabiliti in quell'opera». Per illustrare la creatività artistica di Kandinskij, di Cesarò si rifà a quanto aveva scritto Grohmann nel suo *Wassily Kandinsky*, inserendo però anche i propri commenti e dilungandosi così «in considerazioni di ordine molto generale sull'arte nuovissima», ma valide per «formare la cornice in cui inquadrare lo studio della dottrina» del Maestro russo. Nel suo discorso quindi riepiloga i principali accadimenti della vita di Kandinskij – la decisione di lasciare le discipline giuridiche e sociali per la pittura, i viaggi «per ricevere nuove impressioni», il ritorno a Monaco e la presidenza della «nuova Associazione di Artisti», lo scoppio della guerra mondiale, che lo «costringe ad abbandonare la Germania e a ritornare in Russia», ecc. –, insistendo sulla «duplice lotta» che egli aveva dovuto combattere per arrivare, nel 1910, alla formulazione precisa della sua teoria:

Da un canto, marciava con i ribelli, con gli innovatori, alla conquista di riconoscimenti da parte del pubblico e della critica; [...]. Ma nel medesimo tempo, Kandinsky sosteneva una lotta corpo a corpo con se stesso, per riuscire a esprimere la propria individualità, per arrivare anzi a definirla a sé medesimo, a enunciarla chiaramente, prima ancora di esprimerla. [...], lo dominava lo sforzo di distinguersi, pur nella solidarietà sentita con la corrente nuova nel combattere i vecchi, dagli altri innovatori, che seguivano altri ideali e sognavano principi diversi da quelli suoi. Essi si ribellavano alla tradizione, ma in fondo non cercavano che di trovare un corso nuovo alla vecchia corrente.⁶³

Quest'ultimo, in particolare, è un punto che di Cesarò riprende più volte nel corso della sua trattazione, ovvero la diversità tra la concezione dell'arte che va maturando Kandinskij e quella degli «altri», i quali soltanto «cercano di raggiungere il mondo della loro fantasia mediante la

⁶² Giovanni A. Colonna, *Introduzione del traduttore*, in Vasilij Kandinskij, *Della spiritualità nell'arte particolarmente nella pittura*, in Nicoletta Misler (a cura di), *Kandinsky tra Oriente e Occidente...*, p. 197

⁶³ *Ibidem*

deformazione del mondo naturale, aderendo quindi a quella tecnica della deformazione che ha caratterizzato gran parte dell'arte moderna di questo primo terzo del secolo XX»⁶⁴.

Un secondo punto che di Cesarò tiene a precisare, riguardo alla concezione artistica di Kandinskij, è il fatto che essa «s'innesta nella corrente delle dottrine irrazionalistiche del pensiero filosofico moderno» e che, pertanto, sussiste una certa affinità tra quest'ultime e il pensiero kandinskiano circa il concetto di realtà come «manifestazione cristallizzata di una vita spirituale più vera»:

Per Kandinsky, infatti, la sfera spirituale è un mondo, di una realtà diversa da quella del mondo materiale, ma altrettanto reale: spiritualità, per lui, non è un'espressione astratta che comprende nell'ambito della propria definizione le facoltà e attività più elevate, alle quali è giunto l'uomo, ma è, esiste, di per sé e in sé [...].⁶⁵

Di Cesarò dunque nega, come già prima di lui aveva confutato Grohmann, il carattere intellettualistico, o razionalistico, dell'opera dell'artista russo:

Un processo di astrazione, infatti, è un'operazione prettamente cerebrale, che sugge dalla vita e dalla realtà la trama normativa su cui esse si intessono, per ricomporle in formule [...] rispondenti esclusivamente a esigenze della mente umana. Ora questo è un processo di essiccamento della vita; proprio il contrario di quanto Kandinsky vuole. Il quale infatti, in questo stesso suo libro "sulla spiritualità nell'arte", insiste che la legge dell'interiore necessità, unica che possa e debba informare l'attività creatrice dell'artista, è legge eminentemente psichica; che essa si alimenta di sentimento; [...]. Kandinsky stesso, che si rivela un pensatore tanto sottile e acuto quando cerca di scoprire e di definire i canoni dell'arte, nel momento in cui comincia a creare, si abbandona completamente, sino all'ultimo colpo di pennello, al suo sentimento, dal quale si fa rigorosamente dettare la composizione, o, per essere più precisi, la costruzione del quadro.⁶⁶

Dalla chiave di lettura che aveva fornito il critico d'arte tedesco dell'opera di Kandinskij, di Cesarò prende al contrario le distanze quando questi parla di «affinità con la pittura dell'estremo oriente», riconducibili all'origine siberiana della famiglia del pittore russo. Per il traduttore italiano, infatti, si tratterebbe di una «similarità meramente superficiale», dato che esse «mirano a finalità diametralmente opposte»: l'una «ritrae la natura, sia pure attraverso la peculiare emotività dell'anima orientale», mentre l'altra «volge i suoi sforzi a esprimere realtà spirituali, che non trovano forme nel mondo obbiettivo».⁶⁷

⁶⁴ *Ivi*, p. 198

⁶⁵ *Ivi*, p. 200

⁶⁶ *Ibidem*

⁶⁷ *Ivi*, p. 199

Alla sua pubblicazione il libro *Della Spiritualità nell'Arte* non suscitò clamore, sebbene gli stessi Kandinskij e di Cesarò si fossero spesi, su richiesta dello stesso editore, per raccogliere gli indirizzi di un discreto numero di persone interessate ad acquistarlo.⁶⁸

Intanto, però, l'attività artistica di Kandinskij non era passata inosservata dagli artisti che, in quegli anni, avevano gravitato attorno alla Galleria del Milione.

⁶⁸ Kandinskij, in una lettera datata 30 marzo 1940, scrive al di Cesarò: «Caro signore, [...] il giorno 11 ho scritto a Ghiringhelli con la preghiera di mandarmi gli indirizzi delle persone che potrebbero sottoscrivere. [...] A Roma conosco il signor Carlo Belli, [...]. Le sarebbe possibile dargli un colpo di telefono e pregarlo di venire a trovarla? Per telefono potrebbe spiegargli i motivi dell'invito e dirgli che è stata una *mia* idea chiedere il suo intervento. [...]. Io qui ho parlato con il signor di San Lazzaro (direttore di "Chroniques du Jour" e dell'importante rivista d'arte "XX-ème siècle"), mio amico personale, chiedendo il suo consiglio. Mi ha assicurato che potrebbe fare una buona pubblicità al libro sulla stampa italiana dopo la sua uscita.» E aggiunge, il 2 aprile: «Al momento di far imbucare la mia lettera, mi ha telefonato San Lazzaro dicendo che aveva appena ricevuto una lista del suo amico Belli [...] al quale si era rivolto a proposito dei nomi di persone che potrebbero interessarsi seriamente al mio libro. Belli è del tutto certo che queste persone sottoscriveranno. Come vede, anche San Lazzaro ha aggiunto da parte sua qualche nome del quale è sicuro. Speriamo che l'editore sia soddisfatto.»

Di Cesarò risponderà così (lettera del 10 aprile 1940): «Caro amico, grazie mille per gli indirizzi; a mia volta, ne ho raccolti un discreto numero. Speriamo che molti sottoscrivano e acquistino; non amo i pessimisti, ma ho paura che il signor Belli [...] si faccia qualche illusione.» Timore, questo, giustificato, poiché nella lettera del 2 maggio – di Cesarò ha già firmato il contratto con l'editore – si legge: [...] benché le sottoscrizioni finora non siano arrivate neanche a un quarto del necessario, correremo lo stesso il rischio di lanciare il suo libro. Coprirò personalmente la differenza tra il frutto delle sottoscrizioni e la somma prevista [...].»

Kandinskij e l'astrattismo in Italia negli anni '30 e '40

Tra l'11 febbraio 1929 e il 10 giugno 1940 – date, queste, con cui normalmente si usa indicare, rispettivamente, l'inizio e la fine degli anni Trenta in Italia – il Belpaese «invase due nazioni inermi, partecipò a una guerra civile altrui, scatenò terremoti legislativi e sociali, ma soprattutto tentò freneticamente di *trasformare* in pochi anni il popolo italiano».⁶⁹

Nel 1982 si tenne a Milano la rassegna *Anni Trenta: arte e cultura in Italia*, divisa in diciannove sezioni e allestita in quattro luoghi: la Galleria Vittorio Emanuele, Palazzo Reale, la Galleria del Sagrato e l'Arengario. Scopo della mostra era ricostruire il clima dell'epoca, dare una visione d'insieme degli «anni del consenso».

Non è oggetto di questa tesi ripercorrere la cronologia degli avvenimenti nel periodo del Fascismo italiano. Quello che qui ci interessa è ricordare quelle caratteristiche che gli furono proprie, quali la tendenza al protezionismo e al dirigismo economico, l'esterofobia, l'autocelebrazione, il culto del duce e della romanità. Tra il '29 e il '31 la propaganda del regime si era formata in un'organizzazione statale – che di lì a poco si sarebbe trasformata nel ministero della Stampa e Propaganda e, successivamente, Cultura popolare –, mentre attraverso l'ONP (Opera nazionale dopolavoro, struttura creata già nel 1925 con il compito di unificare tutte le associazioni culturali e sportive sorte prima dell'affermazione del regime fascista) la radio e il cinema avevano raggiunto una diffusione capillare.⁷⁰ Coinvolgendo dentro un complesso schema organizzativo i lavoratori dei grandi centri industriali, i contadini dei borghi più sperduti, la popolazione femminile nelle condizioni di lavoro più disagiate, essa aveva non solo permesso la circolazione di informazioni, messaggi propagandistici e di nuovi stili di vita, ma aveva nel contempo sollecitato l'«affermazione di una cultura folclorica come componente essenziale di una cultura nazionale».⁷¹

Le pretese autarchiche nel settore della cultura avevano sì portato la produzione libraria a raggiungere una vetta mai toccata prima, ma l'organo della censura aveva esercitato pesantemente il suo controllo sia nella possibilità di espressione sia scoraggiando le traduzioni straniere.

Tuttavia, gli anni Trenta furono anche un periodo di intenso dibattito critico, durante il quale ampio è lo spazio che i giornali dedicano all'arte, alle grandi esposizioni nazionali, alle mostre sindacali e alle iniziative private: a differenza di quanto avviene in Germania negli stessi anni, infatti, a nessun pittore viene proibito di dipingere. Risulta utile, piuttosto, tenere conto dell'attività svolta dal Sindacato degli artisti, simmetrica alla configurazione dello Stato fascista come organizzatore

⁶⁹ Giordano Bruno Guerri, Maria Luisa Galliani, *Vita politica e sociale*, in *Anni Trenta: arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1982, p.19

⁷⁰ *Ivi*, pp. 20-21

⁷¹ Vittorio Fagone, *Arte, politica e propaganda*, in *Anni Trenta: arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1982, p. 50

culturale e grande committente. Negli anni Trenta la politica di rafforzamento delle grandi istituzioni espositive già esistenti (la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano) si integra con la creazione di nuove istituzioni – quindi alle attività della Biennale di Venezia e della Triennale di Milano si affianca quella della Quadriennale di Roma –, ed è frequente il ricorso a grandi mostre celebrative che stimolano l'incontro tra il grande pubblico di massa e il lavoro degli artisti entro termini e contenuti politici funzionali alla «cultura di propaganda» del regime. Negli «anni del consenso», in breve, la preoccupazione più importante risulta essere quella di stabilire un rapporto tra artista e Stato. Tale atteggiamento porterà all'emanazione, nel 1942, della legge del due per cento: «Esigendo la collaborazione dell'artista nelle opere da tramandare al futuro [...], lo Stato, invece di promulgare i canoni astratti di un'arte ufficiale, riconosce legittima sul proprio piano storico e sulla propria linea d'azione l'arte che si fa oggi in Italia dagli artisti italiani.»⁷²

Di conseguenza, gli anni Trenta sono segnati dalla presenza di movimenti e linee di ricerca che si contrappongono con specificità diverse: ogni gruppo si crede interprete del tempo nuovo e, almeno inizialmente, futuristi, astrattisti e razionalisti non si oppongono al Fascismo ma, al contrario, rivendicano l'aspetto innovativo del proprio lavoro come esito derivante dalla «rivoluzione».⁷³ Operanti sono tutti gli artisti del Novecento, i nuovi accademici che cercano di celebrare i fasti delle imprese del nuovo Stato fascista, e pure il futurismo non tralascia di proclamare una propria attiva presenza. Attivi sono, alla metà degli anni Trenta, i due nuclei di pittori astratti di Milano e di Como.

Alla fine degli anni Dieci era nato il movimento, assieme all'omonima rivista, di «Valori plastici». Mentre il movimento ebbe un ruolo antimodernista, in un richiamo alla tradizione italiana e quindi alla cultura figurativa di matrice classica, la rivista, fondata a Roma dal pittore e collezionista Mario Broglio ed edita dal 1918 al 1921, era al contrario – benché impostata su un programma antibolscevico – densa di informazioni per quanto avveniva fuori d'Italia. Sul numero di gennaio-febbraio 1920 della rivista venne pubblicato il testo teorico di Kandinskij *Pittura come arte pura*⁷⁴. Si tratta del primo scritto del maestro russo presentato in Italia, preceduto da una breve introduzione:

Per chi, date le attuali contingenze storiche, desiderasse ascoltare anche il verbo estetico bolscevico, offriamo in dono un saggio di Kandinsky. Kandinsky, come tutti sanno, era il capo della scuola cosiddetta “espressionista” o, più precisamente, l'esponente di quel principio il quale vuole in pittura il colore concepito a sé, al di fuori di ogni relazione e dipendenza formalistica derivante dal soggetto propriamente detto, abbia potere decisivo per la creazione artistica.

⁷² *Ivi*, pp. 43-44

⁷³ *Ivi*, p. 50

⁷⁴ Il testo era apparso per la prima volta nel settembre 1913 sul numero 178 di «Der Sturm»

Ora che il bolscevismo, a quanto pare, pensa anche all'arte, Kandinsky, insieme a Chagall e ad altri molti artisti, si trova alla testa del movimento artistico e... comunista russo.

Considerazioni queste, utilizzando le parole di Luciano Caramel, che costituiscono «un precedente illuminante per meglio valutare, e comprendere, le resistenze concettuali suscitate negli anni Trenta dalla pittura del Maestro».⁷⁵ Il testo di Kandinskij è stato ripubblicato nel catalogo della mostra *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930 – 1950*, tenutasi al Palazzo Reale di Milano nel 2007 e curata, per l'appunto, da Caramel, in occasione della quale, come si legge nella presentazione, per la prima volta i capolavori dell'artista russo sono stati messi in relazione con l'arte astratta italiana.⁷⁶

Il primo astrattismo italiano non fu mai un movimento organizzato, né è dato trovare una comunione di intenti a livello di dichiarazioni programmatiche. Ci furono, piuttosto, luoghi di aggregazione, come il Milione di Milano e la città di Como, anche se sono rintracciabili generiche costanti – in accordo, nell'Italia del ventennio tra le due guerre, alla diffusa aspirazione a una misura e un ordine di matrice classica e idealistica – quali l'esigenza di geometria, e quindi la difesa di una regola formale contro il naturalismo e l'espressionismo.

Protagonisti della prima mostra d'arte astratta in Italia – tenutasi, tra l'altro, nello stesso anno della prima personale di Kandinskij – furono Gino (Virginio) Ghiringhelli⁷⁷ (fratello di Peppino e, insieme a lui, direttore della Galleria del Milione), Oreste Bogliardi⁷⁸ e Mauro Reggiani⁷⁹. In quell'occasione i tre pittori firmarono una *Dichiarazione degli espositori* (principalmente redatta da Ghiringhelli sotto

⁷⁵ Luciano Caramel, *Una presenza forte e discussa. Kandinsky e l'astrattismo italiano degli anni Trenta e Quaranta del Novecento*, in Luciano Caramel (a cura di) *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2007, p. 14

⁷⁶ Per l'intero testo uscito in «Valori plastici» si veda Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky...*, pp. 301-303

⁷⁷ Virginio Ghiringhelli (Milano, 1898 – San Vito di Bellagio, 1968). La sua formazione si compie nelle aule dell'Accademia di Brera; nei primi tempi la sua pittura è figurativa, con inflessioni tipiche dello «stile novecento». Si accosta poi all'astrattismo. Nel febbraio del 1935 sarà presente alla II Quadriennale a Roma, e a marzo parteciperà alla I Mostra collettiva di arte astratta, allestita a Torino. Nel 1936 abbandonerà l'attività pittorica per dedicarsi alla Galleria del Milione.

⁷⁸ Oreste Bogliardi (Pavia, 1900 – Rapallo, 1968). Studia all'Accademia di Brera, terminando gli studi nel 1924. Compie un viaggio a Parigi, per poi stabilirsi nuovamente a Milano, dove entra a far parte del gruppo di artisti che si raccolgono attorno alla Galleria del Milione. Nel 1935 aderirà al movimento Abstraction-Création di Parigi. Esporrà alla Biennale di Venezia del 1966.

⁷⁹ Mauro Reggiani (Modena, 1897 – Milano, 1980). Frequenta il Regio Istituto di Belle Arti di Modena. Nel 1917 è chiamato alle armi; nel 1920 rientra a Modena e, dedicandosi alla pittura, in linea con il realismo di fine Ottocento, decide di concludere gli studi artistici all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Si trasferisce nel 1924 a Milano, dove partecipa al clima artistico del gruppo Novecento. Compie viaggi a Parigi nel 1926, restando colpito da Paul Cézanne e Juan Gris, e nel 1930, venendo a conoscenza delle opere di Jean Arp, Max Ernst e Vasilij Kandinskij. Si avvicina quindi alla pittura astratta. Nel 1935, quando la sua pittura assumerà forme più concrete, parteciperà ad alcune importanti esposizioni, come la II Quadriennale di Roma e la I Mostra collettiva di arte astratta. Nel 1936 parteciperà alla Biennale di Venezia (in cui aveva già esposto opere figurative), e sarà invitato a tutte le edizioni dal 1948 al 1956, nel 1962, 1966, 1976 e 1986.

l'influenza di Carlo Belli e del suo *Kn*), in cui, dopo aver premesso che le loro novità artistiche sono connesse alla «necessità di una vita moderna, di una vita rivoluzionariamente nuova», si legge:

Le vere rivoluzioni sono le più profonde aspirazioni all'ordine, costi quel che costi. [...]. Così noi oggi crediamo a un certo clima mediterraneo che è fatto di ordine e di equilibrio, di intelligenza chiara e di passione serena. [...]. Nessuno più di noi è innamorato della realtà, della bellezza della materia, della positività della vita; ed è appunto nell'immersione in queste forze positive che sappiamo trarre la certezza delle possibilità della nostra epoca di trovare il fattore poetico, esaltativo, nella liberazione della realtà di tutti i giorni in un corrispondente trascendentale. Tutto sta nel sapere sognare a occhi aperti, sognare lavorando alla realizzazione di un fatto. Questo fatto è la necessità di agire in direzione nettamente chiarificatrice della nuova civiltà, che noi abbiamo la grande avventura di vivere al suo primordio [...].⁸⁰

Dichiarazioni, queste, in cui non si può non cogliere il raccordo con il Fascismo, e che per questo sono illuminanti per comprendere il contesto culturale in cui prese avvio l'astrattismo italiano. In breve, si può quindi dire che per gli «astratti» italiani ordine uguale a Fascismo. Stando così le cose, non sorprendono le considerazioni che Belli espose in *Kn* circa l'arte nuova, la quale viene peraltro definita «naturalmente fascista» ed «espressione della nuova età»:

Il Fascismo è il segnale di una nuova età. [...]. Nell'economia l'età nuova si palesa attraverso le corporazioni; nella scienza con la radio, con i voli stratosferici, con il bombardamento dell'atomo e con la cellula fotoelettrica. Nell'arte, attraverso una scultura-pittura-musica-cinematografia *Kn*, predominio di fantasia anonima, antiindividualista, cosmica.⁸¹

Per Belli, ancora, il Fascismo è una «forma di disciplina», un «classicismo dello spirito», e «la civiltà moderna, quella che si vitalizza attorno alle dittature, incanala i popoli nel solco dell'ordine». Ordine che è anche uguale a Italia, poiché altrove, nel libro, si legge che:

Nell'arte, nella politica, nei costumi occidentali, chi mette ordine quando tutto si sfalda, chi costruisce quando tutto crolla, è sempre l'Italia: un regola, questa, costante nella storia, che fa pensare che ancora sussista davvero uno spirito mediterraneo fatto di luce e di geometria.⁸²

La diversità di caratteri tra la pittura degli astrattisti italiani e quella dei loro colleghi stranieri sarebbe quindi da ricondurre al «clima mediterraneo» e alla «simpatia per il ciclo classico» propria dei primi. In ogni caso, se di scarso rilievo furono le recensioni sulla prima personale di Kandinskij in Italia, sicuramente la visione diretta delle sue opere fu di primaria importanza per gli astrattisti italiani. Egli era, certamente, già noto in Italia, grazie alla diffusione di riviste straniere quali, oltre ai «Cahiers d'Art», «Cercle et Carré» e «Abstraction-Création», in cui era possibile trovare

⁸⁰ Luciano Caramel, *Gli astratti*, in *Anni Trenta: arte e cultura in Italia*, Milano, Mazzotta, 1982, pp. 151-152

⁸¹ *Ivi*, p. 153

⁸² *Ivi*, p. 154

riproduzioni e scritti di Kandinskij e di molti dei protagonisti delle nuove esperienze: Mondrian, Pevsner, Arp, Moholy-Nagy, Vantongerloo, e molti altri.⁸³

Alla mostra di Ghiringhelli, Bogliardi e Reggiani seguirono quella di Bogliardi, Ghiringhelli, Osvaldo Licini, Fausto Melotti, Lucio Fontana, Reggiani, Atanasio Soldati, Luigi Veronesi, nel 1935 a Torino, e la presenza, nello stesso anno, in una sala comune alla II Quadriennale di Roma, di Bogliardi, Ghiringhelli, Reggiani, Alberto Magnelli, Licini e Soldati. Nel 1939 Licini, Soldati, Mario Radice e Manlio Rho parteciparono alla III Quadriennale; infine, alla IV Quadriennale del 1943, i comaschi Radice e Rho esposero assieme a Carla Badiali e Carla Prina.⁸⁴ Con i comaschi aveva avuto a che fare anche Magnelli, nel 1936, quando aveva partecipato alla *Mostra di pittura moderna italiana*, realizzata dalla Galleria del Milione. Le relazioni di quest'ultimo con l'Italia furono, però, soltanto occasionali, date le divergenze di pensiero con gli astrattisti milanesi – per i quali, comunque, la Galleria del Milione andava già in quel momento perdendo interesse –, e più in generale con la realtà italiana del tempo.

Avevano intanto fatto la loro comparsa figure nuove, che «contribuiranno a determinare il raccordo con l'astrattismo del secondo dopoguerra».⁸⁵

Tra l'11 gennaio e il 9 febbraio 1947 nelle sale del Palazzo Ex-Reale di Milano venne allestita la rassegna *Arte astratta e concreta*, su iniziativa dell'architetto (nonché pittore e incisore) Lanfranco Bombelli Tiravanti con la collaborazione del designer grafico svizzero, ma attivo a Milano, Max Huber. La mostra, «la prima di arte astratta e concreta di carattere internazionale tenuta in Europa dopo la recente guerra e la prima in senso assoluto in Italia», aveva lo scopo di «indicare all'attenzione degli artisti, dei critici e del pubblico, in particolare dei giovani», questo tipo di atteggiamento artistico, nel momento ancora poco conosciuto nella penisola.⁸⁶ Erano presenti, tra le altre, opere degli stessi Tiravanti e Huber, di Arp, Täuber-Arp e Klee, del belga Vantongerloo, dello svizzero Max Bill, di Kandinskij – del quale erano presenti quattro lavori: *Von-zu [Da-in]* (1930)⁸⁷ (fig. 19), *Streifen [Strisce]* (1930) (fig. 20), *Quer [Diagonale]* (1931) e *Die eigenwillige Linie [La linea spontanea]* (1936) –, degli italiani Licini, Rho, Veronesi ed Ettore Sottsass jr. Nelle prime

⁸³ *Ivi*, p. 156

⁸⁴ *Ivi*, p. 151

⁸⁵ Luciano Caramel, *Una presenza forte...*, p. 24

⁸⁶ *Arte astratta e concreta: esposizione organizzata da l'Altana, Milano, 11 gennaio-9 febbraio 1947*, Milano, Tipografia Alfieri e Lacroix, 1947, p. 3

⁸⁷ Nel 1930 Kandinskij intitolò *Von-zu* due lavori: si tratta di un piccolo acquerello e gouache su carta (18,8x51,1, Endicott-Barnett: 968) e di un dipinto ad olio (35x49, Roethel and Benjamin: 954). Dato che Roethel e Benjamin indicano il dipinto ad olio come facente parte, assieme all'olio *Strisce*, della collezione Max Bill, ritengo che ad essere esposto in occasione della mostra *Arte astratta e concreta* sia stato quest'ultimo.

pagine del *Catalogo* di questa «mostra internazionale collettiva» si avvertiva che con le opere esposte, seppure numerose, non si pensava certo di restituire un quadro esauriente di «tutti gli aspetti assunti fino a oggi dall'arte concreta»: erano infatti assenti parecchi nomi celebri, quali quelli di Mondrian, Van Doesburg, Moholy-Nagy, Pevsner. Più importante sembra piuttosto chiarire l'equivoco circa i concetti di «arte astratta» e «arte concreta», che non vogliono dire la stessa cosa sebbene in Italia si fosse «sempre detto arte astratta, e si comprendeva anche la concreta».⁸⁸ Seguono quindi, in *Catalogo*, i testi *Arte concreta* di Kandinskij, *Dall'arte astratta all'arte concreta* di Max Bill, *Per qualcuno può essere lo spazio* di Sottsass e una brevissima riflessione di Vantongerloo. In *Arte concreta* – testo che era stato pubblicato nel marzo 1938 sulla rivista «XX Siècle» – Kandinskij esprime convinzioni ripetutamente elaborate e riprese, a cominciare dall'idea, esaurientemente spiegata in *Über das Geistige in der Kunst*, di una parentela di tutte le arti e in particolare tra la pittura e la musica, poiché in essa «si manifesta ancora più in profondità». Per quanto riguarda il problema del soggetto, riferito alla pittura «chiamata astratta, o non figurativa e che io preferisco chiamare concreta», Kandinskij usa l'espressione «troppo vitale»:

Non esiste più il problema né dell'impressionismo né dell'espressionismo (i fauves), né del cubismo. Tutti questi «ismi» sono distribuiti negli scomparti diversi della storia dell'arte. [...]. È il passato.

E non si vede ancora la fine di queste polemiche attorno all'«arte concreta». Bene! L'«arte concreta» è in pieno sviluppo soprattutto nei paesi liberi e il numero dei giovani artisti seguaci di questo movimento aumenta in questi paesi. L'avvenire!⁸⁹

Proprio allora andava aggregandosi quello che sarà il gruppo Forma, composto da artisti romani, quali Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Antonio Sanfilippo, Achille Perilli e Giulio Turcato. Altri artisti furono invece tra i protagonisti del MAC, il Movimento d'Arte Concreta, nato nel 1948 a Milano: tra gli altri, Regina Cassolo Bracchi e Galliano Mazzon, già attivi negli anni Trenta, e i più giovani Gianni Monnet e Gillo Dorfles.⁹⁰

Facciamo adesso un passo indietro, tornando al 1920. Nel testo *Pittura come arte pura* Kandinskij, dopo avere velocemente ripercorso le tre fasi d'evoluzione della «pittura odierna», dichiara che la terza di queste fasi, quella della «pittura di composizione», si può considerare come «definitiva»,

⁸⁸ *Ivi*, p. 4

⁸⁹ *Ivi*, pp. 5-7

⁹⁰ Luciano Caramel, *Una presenza forte...*, p. 24-25

dal momento che essa ha percorso la strada «che conduce dal razionale-pratico al razionale-spirituale, dal naturalismo alla creazione costruttiva»:

[...] possiamo riconoscere *il grado più elevato cui può giungere l'arte pura*, ove ogni ricordo del desiderio pratico è sparito completamente, parlando essa un linguaggio puramente artistico da spirito a spirito [...]. È perciò evidente verità che un quadro fatto in tal guisa vivrà in forza della sua sostanza *costruttiva*, lungi da ogni risorsa pratica, realistica e naturalistica.⁹¹

Le idee e le convinzioni espresse in questo testo erano e sarebbero state riprese ripetutamente da Kandinskij nei suoi scritti, e non a caso si ritrovano anche nelle *Dichiarazioni* dell'artista che compaiono nel «Bollettino» della personale al Milione del 1934.

Luciano Caramel si serve delle parole stesse di Kandinskij per sostenere come sia proprio in esse che si deve cercare il senso dell'astrazione del Maestro russo, «che non è quello di Belli e in genere degli astrattisti italiani»⁹²: da qui la decisione di aprire la mostra di Milano *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930 – 1950* con la *Composizione VII* – conservata oggi presso la Galleria Tret'jakov di Mosca –, capolavoro realizzato nel 1913 ma che sarebbe stato mostrato al grande pubblico italiano solo parecchi anni più tardi. Se si fa eccezione delle poche opere esposte a inizio secolo e in occasione della XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 1930, è infatti con il Kandinskij «più rigorosamente astratto» degli anni venti-quaranta che il pubblico italiano fece per primo conoscenza, visivamente parlando. Ciò nonostante – continua Caramel –, e benché condividendone «il rifiuto del naturalismo e del realismo legati a “finalità pratiche”», Belli non poté non considerare le *Dichiarazioni* dell'artista «assai rischiose» e divergenti rispetto all'impostazione teorica da lui espressa in *Kn*.⁹³

La rassegna tenutasi a Milano del 2007 era pensata, di conseguenza, sì per documentare la relazione tra Kandinskij e l'astrattismo italiano tra il ventennio 1930 – 1950, ma non certo limitandosi alla «diretta correlazione, e tanto meno, alla dipendenza del secondo termine dal primo»: accanto ad una significativa quantità di opere del maestro russo – 42 lavori tra acquerelli, oli, pastelli e tecniche miste, realizzate negli anni del suo insegnamento al Bauhaus e successivamente durante il periodo parigino – erano quelle degli altri 52 autori, ripartiti nelle due sezioni «Anni Trenta/prima metà anni Quaranta» e «Seconda metà anni Quaranta/primi anni Cinquanta».

Ciò tuttavia non toglie che si possa provare a rintracciare una qualche parentela tra Kandinskij e le opere degli italiani. Caramel confronta, per esempio, il primo lavoro astratto del comasco Radice – il

⁹¹ Si veda nota 8

⁹² Luciano Caramel, *Una presenza forte...*, p. 17

⁹³ *Ivi*, pp.17-18

quale visitava regolarmente le esposizioni della Galleria del Milione – „*Composizione S*, realizzato nel 1934, con l’acquerello *Lila-Violetto* di Kandinskij, esposto quell’anno a Milano. Ugualmente, accostando le opere *Composizione n. 33* (1937) (fig. 21) di Carla Badiali e *Composizione 43* (1936) (fig. 23) di Rho, rispettivamente a *Deux tensions [Due tensioni]* (1933) (fig. 22) e a *Grün über Rosa [Verde su rosa]* (1928) (fig. 24), Caramel individua una certa somiglianza per quanto riguarda l’articolazione strutturale.⁹⁴

È, ancora, importante ricordare che alcuni esponenti dell’astrattismo (e concretismo) sopra nominati avevano avuto occasione di conoscere personalmente Kandinskij. È il caso, per esempio, di Licini, che già dagli anni Venti aveva risieduto a Parigi, dove era entrato in contatto con i principali protagonisti della scena artistica francese, quali Picasso e Modigliani, aveva esposto a mostre organizzate nei Salons d’Automne e nei Salons des Indépendants e s’era avvicinato al gruppo di Abstraction-Création. Uguale percorso aveva seguito Magnelli: al 1914 risale il suo primo viaggio a Parigi, mentre dal 1932 vi si stabilisce definitivamente. Egli fu uno dei primi artisti incontrati da Kandinskij al suo arrivo a Parigi da Berlino, e da allora tra i due iniziò un rapporto di amicizia.

Frequenti viaggi nella capitale francese, negli anni Trenta, furono compiuti anche da Veronesi e da Soldati, i quali poterono così conoscere meglio le ricerche portate avanti dall’artista russo, oltre che intrattenere rapporti con gli animatori della vita culturale parigina.

Rilevante è, infine, che un’opera (fig. 25) di Soldati realizzata nel 1948 porti lo stesso titolo di una di Kandinskij del 1937, *Trenta* (fig. 26).

Fino a qua s’è parlato solamente della pittura astratta, ma sarebbe errato pensare che in Italia fosse l’astrattismo a dominare. Esso infatti rimaneva, come avrebbe ricordato Gillo Dorfles in un’intervista riportata nel *Catalogo* della mostra *Wassily Kandinsky e l’arte astratta tra Italia e Francia*, tenutasi ad Aosta dal 26 maggio al 21 ottobre 2012, «un linguaggio di nicchia»⁹⁵, mentre era la figurazione a prevalere.

Ancora in occasione della mostra di Ghiringhelli, Bogliardi e Reggiani alla Galleria del Milione nel 1934 era uscito un articolo sul quotidiano torinese «La Stampa», firmato dal critico e storico dell’arte Marziano Bernardi, in cui l’autore si poneva in polemica con quei «giovani che lavorano e combattono per l’arte astratta». Rifacendosi alle «parole stesse dei citati pittori», Bernardi – il quale, pur avendo attentamente seguito quelle correnti e quei movimenti operanti per un rinnovamento delle arti figurative fin dal loro nascere, ha sempre mantenuto verso di esse un atteggiamento di perplessità

⁹⁴ *Ivi*, pp. 22-23

⁹⁵ Alberto Fiz, Nicoletta Ossanna Cavadini, Gillo Dorfles, *Kandinsky ha ispirato anche de Kooning*, in Alberto Fiz (a cura di), *Wassily Kandinsky e l’arte astratta tra Italia e Francia*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2012, p. 28

se non di aperta critica, per via della sua predilezione, mai venuta meno, per una pittura la cui funzione fosse «rappresentare l'uomo e, attraverso l'uomo, le cose» e il cui linguaggio, quindi, fa riferimento alla vita contingente – illustra al lettore il «modo che hanno gli astrattisti di concepire l'arte e la storia dell'arte» e, punto per punto, controbatte alle loro affermazioni. Chiamando in causa una recensione che fece Dino Bonardi in occasione di una mostra del tedesco Vordemberge-Gildewart tenutasi alla Galleria del Milione, nella quale il critico milanese scrisse che il linguaggio della pittura astratta è «complicatissimo» e «in qualche modo musicale», Bernardi liquida questa idea che «possa stabilirsi un'identità tra pittura e musica» come un «abbaglio gigantesco» e una «perdurante confusione tra i mezzi espressivi (diremmo persino tecnici) delle varie arti». ⁹⁶

La voce del critico torinese si sarebbe levata ancora spesso negli anni successivi, in occasione di varie mostre e avvenimenti circa l'arte astratta (o, più precisamente, come si andava discutendo a partire dagli anni Quaranta, concreta), senza mai risparmiare né a essa né ai suoi difensori la sua verve polemica. Di questo, però, si parlerà più avanti: prima di chiudere il capitolo vorrei un momento tornare a quanto ricordò Dorfles nelle sopracitata intervista riportata in *Wassily Kandinsky e l'arte astratta tra Italia e Francia* riguardo al periodo del MAC, di cui il pittore triestino era stato uno dei fondatori nonché maggiori ispiratori sul piano teorico, e all'influenza esercitata da Kandinskij sui giovani artisti. Anche se la personale del 1934 organizzata alla Galleria del Milione era stata accolta «con una certa freddezza» – dovuta, forse, proprio al fatto che fosse ancora la figurazione a dominare – e il MAC, come movimento – ma più in generale l'astrattismo italiano – aveva un «orientamento prevalentemente geometrico», fu proprio per la «componente eterodossa» dell'opera di Kandinskij, per la sua «intenzione di andare oltre il geometrismo» e per il fatto di non essere rimasto «chiuso in un rigido schematismo» che gli artisti italiani, Dorfles incluso, riconobbero la «grandezza» del Maestro russo. ⁹⁷ Se l'astrattismo fu un «movimento di liberazione» che permise di rompere con il realismo e di allargare gli «spazi della creatività», il merito del MAC, utilizzando le parole di Dorfles, è stato quello, nel secondo dopoguerra, di avere «liberato l'avanguardia artistica italiana» dalle «retroguardie postimpressioniste» quali erano le correnti futuriste, il gruppo di Corrente e quello novecentista di Margherita Sarfatti «che appoggiava l'arte figurativa» e che era per questo «totalmente da affossare». ⁹⁸

Sempre in quel periodo si erano avviati dei contatti, che si riveleranno importantissimi, tra Milano e Zurigo: più precisamente, per mezzo di Monnet, anch'egli tra i fondatori del MAC, teorico dell'arte

⁹⁶ Marziano Bernardi, *Arte astratta*, «La Stampa», 31/12/1934, p. 3

⁹⁷ Alberto Fiz, Nicoletta Ossanna Cavadini, Gillo Dorfles, *Kandinsky ha ispirato...*, pp. 27-28

⁹⁸ *Ivi*, pp. 29, 31

concreta e che allora risiedeva a Lugano, il movimento poté beneficiare di un rapporto di amicizia e di collaborazione con Max Bill, in quel momento capofila della Konkrete Kunst zurighese, e con Max Huber, anch'egli svizzero ma che lavorava a Milano.⁹⁹ Proprio per iniziativa di quest'ultimo era stata realizzata, nel 1947, la mostra *Arte astratta e concreta* di cui s'è già parlato.

A proposito di quella esposizione – che non vide, ma della quale studiò approfonditamente il catalogo¹⁰⁰ – Perilli, artista romano di cui s'era accennato precedentemente come uno dei firmatari, in quello stesso anno, del gruppo Forma, aveva scritto un articolo, intitolato *Astrattisti a Milano*, che era stato pubblicato nella rivista del suddetto gruppo, «Forma 1». In esso l'autore, definisce l'astrattismo come un movimento dai caratteri «tipicamente orientali» («l'orientale, per natura, tende al puro segno, al puro colore inespressivo»), ma che ha saputo anche prestarsi alla «civiltà fortemente meccanizzata» degli occidentali.¹⁰¹ Della selezione di opere esposte in occasione della mostra milanese evidenzia, ancora una volta, la specificità dell'astrattismo di Kandinskij, che, a differenza di quello degli altri artisti presenti nei quali assume «aspetti geometrici e razionali», è «fantasia, musica, libertà di sentimento». Nelle ultime righe Perilli abbozza quel «problema della forma» che, se per gli astrattisti esso si risolveva «estraendola da ogni problema spaziale e luministico», per gli autori di Forma questa, proprio in virtù della sua «appartenenza alla realtà», doveva essere considerata «nel suo ambiente». Gli artisti firmatari del gruppo Forma andavano infatti eseguendo, in quel periodo, opere «ancora memori di un soggetto di partenza, da cui si procede per progressive semplificazioni astratteggianti»¹⁰², e il loro manifesto esprime una certa vicinanza con quanto affermò Kandinskij già nel suo testo *Pittura come arte pura*.

Di questa vicinanza avrebbe detto esplicitamente Dorazio, un altro dei firmatari del gruppo Forma, del cui nome pure s'era fatta in precedenza menzione, in un suo saggio del 1950, ma di ciò si parlerà un poco più avanti dato che si è nel frattempo aperta una fase storica diversa: il regime fascista è crollato e la fine della seconda guerra mondiale ha imposto un cambiamento di scenari sul piano internazionale. Dopo la scomparsa di Kandinskij, avvenuta nel dicembre del 1944, interlocutrice degli italiani era diventata – e lo sarebbe stata per quasi più di un trentennio – Nina Kandinskij

⁹⁹ *Ivi*, p. 30

¹⁰⁰ Luciano Caramel, *Una presenza forte...*, p. 25

¹⁰¹ Nel testo Perilli parla del «passaggio da uno stato d'animo come quello russo, portato per fantasia, [...] per misticismo all'astrattismo, ad una mentalità completamente opposta per civiltà, concezione di vita, meccanizzazione dei mezzi come quella svizzera o americana». L'intero testo di Perilli è stato ripubblicato in Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky e l'astrattismo...*, pp. 311-312.

Alla mostra milanese la mole più consistente di lavori era stata inviata dalla Svizzera, come si sottolinea nello stesso *Catalogo* e al cui proposito si dice anche essere il Paese dove questa «tendenza artistica [l'arte astratta e concreta] non è stata interrotta da nessun'altra influenza». *Arte astratta e concreta: esposizione...*, p. 4

¹⁰² Luciano Caramel, *Una presenza forte...*, p. 26

*Anni '50 – '70: «articoli su articoli, mostre a più riprese». La consacrazione di Kandinskij
nell'Italia postbellica*

A Nina Kandinskij l'artista romano Piero Dorazio, all'epoca appena trentenne, aveva scritto già nel 1948, in occasione della XXIV Biennale di Venezia, tenutasi quell'anno, la prima del dopoguerra.

Dopo una interruzione di sei anni la Biennale di Venezia aveva riaperto i battenti «in un nuovo clima di libertà». Come si legge nelle pagine di *Introduzione*, la XXIV Biennale si assumeva il compito «culturale» – programma che sarebbe stato ripreso anche nelle successive edizioni – di far conoscere, per mezzo di mostre personali, retrospettive e collettive con interi padiglioni riservati solo ad essi, artisti e movimenti italiani e stranieri ancora poco o frammentariamente noti al pubblico. Vennero quindi presentate, per quanto riguarda il rinnovamento della cultura artistica italiana, mostre di pittura metafisica e di artisti scomparsi negli anni tra le due Biennali; vennero esposte, nel padiglione degli impressionisti, un centinaio di opere di Monet, Manet, Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Seurat, Van Gogh, ecc.; furono organizzate personali di Chagall, Picasso, Kokoschka e una retrospettiva di Klee. Per «completare il quadro dei movimenti artistici contemporanei» le sale della Biennale ospitarono la collezione di Peggy Guggenheim, la quale, con opere di Dalì, Kandinskij, Ernst, Mondrian, Léger, Brancusi, Mirò, Pollock, Pevsner, ecc. offriva un campionario completo di tutte le tendenze e di quanto era stato creato dai maggiori artisti dell'età moderna.¹⁰³ Le tre opere di Kandinskij che furono esposte nelle sale del Padiglione greco, utilizzato quell'anno per accogliere la collezione di Peggy Guggenheim, sono riportate, nel *Catalogo*, con il titolo e l'anno di esecuzione: *Landschaft mit roten Flecken* [*Paesaggio con macchie rosse*] (1913) (fig. 27), una *Composizione*¹⁰⁴ del 1922 (fig. 28) e *Nach Oben* [*All'insù*] (1929) (fig. 29).

Oltre a commentare la sala della collezione di Peggy Guggenheim con i tre «bellissimi» Kandinskij, Dorazio comunica alla vedova dell'artista che è sua intenzione organizzare una di lui mostra alla Galleria dell'Obelisco di Roma, con «dodici gouaches o disegni e dieci dipinti ad olio», di cui si offre di scrivere la presentazione.¹⁰⁵ Tuttavia di questa mostra non si sarebbe più parlato per un po', mentre, nel frattempo, una vasta retrospettiva di Kandinskij veniva preparata in occasione della XXV Biennale di Venezia.

In quell'edizione del 1950 la Biennale si impegnò, fundamentalmente, come si legge nelle pagine di *Introduzione*, a continuare il compito culturale che gli organizzatori avevano fissato come presupposto della medesima, ovvero quello di «informare, sia pure succintamente, il pubblico italiano

¹⁰³ 24. *Biennale di Venezia: catalogo*, Venezia, Serenissima, 1948

¹⁰⁴ Si tratta dell'olio su tela *Weißes Kreuz* [*Croce bianca*].

¹⁰⁵ Il carteggio tra Nina Kandinskij e Dorazio, conservato anch'esso presso l'archivio Kandinskij al Centre Georges Pompidou di Parigi, è commentato da Ada Masoero nel suo saggio *Kandinskij: lettere con l'Italia*, in Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky...*, pp. 59-61. La prima lettera è datata 27 agosto 1948.

degli sviluppi dell'arte contemporanea». Si optò quindi per allestire contemporaneamente mostre dedicate al Futurismo, ai Fauves e al Cubismo, allo scopo di «cogliere il processo storico dello svolgimento di quei movimenti». A cura della Germania venne preparata una mostra del Blaue Reiter, movimento che rappresenta «il superamento del fauvismo e del cubismo in una sintesi astratta».¹⁰⁶

Nel padiglione tedesco figurarono dunque, accanto a una selezione di tele e disegni di Klee, Kubin, Jawlensky, Macke, Marc e Gabriele Münter, nove opere di Kandinskij dei primi anni dieci: *Improvisation III* [*Improvvisazione (Cavaliere sul ponte)*] (1909) (fig. 30), *Case di Murnau fra la neve*, *Berglandschaft mit Kirche* [*Paesaggio prealpino con cappella*] (1910), *Veduta di Murnau con legnaia* (1910), *Improvisation 12 (Reiter)* [*Cavaliere*] (1910), *Paesaggio con neve* (1911), *Studio per il "Quadro chiaro"* (1913), *Bozzetto per la decorazione murale di Campbell* (1914)¹⁰⁷ (fig. 31), *Improvvisazioni* (1914).

Per quanto riguarda l'ampia retrospettiva dell'«apostolo dell'arte astratta» Kandinskij – basata essenzialmente sulla collezione di Nina Kandinskij –, le sale dedicate a lui ospitavano trenta sue opere realizzate dal 1908 al 1942 ed offrivano quindi un panorama sufficientemente completo, anche se sintetico, sul suo percorso artistico. L'elenco dei lavori che furono esposti è il seguente: *Murnau. Landschaft mit Turm* [*Paesaggio con torre*] (1908) (fig. 32), *Elefant* [*Quadro con elefante*] (1908), *Strandzene* [*Sulla spiaggia*] (1909), *Improvvisazione 14* (1910) (fig. 33), *Ohne Titel (Abstraktes Aquarell)* [*Acquerello astratto*] (1910), *Composizione IV* (1911), *Bild mit schwarzem Bogen* [*Arco nero*] (1912) (fig. 34), *Gemälde mit rotem Fleck* [*Macchia rossa I*] (1914) (fig. 35), *Im grauen* [*In grigio*] (1919) (fig. 36), *Weißer Linie* [*Curva bianca*] (1920), *Roten Fleck II* [*Macchia rossa II*] (1921), *Weißer Zickzack* [*Zig-zag bianco*] (1922) (fig. 37), *Linea traversante* (1923), *Schwarze Beziehung* [*Accompagnamento nero*] (1924) *Kontrastreiche Klänge* [*Controsuoni*] (1924), *Contatto* (1924), *Gelb, Rot, Blau* [*Giallo, rosso, blu*] (1925) (fig. 38), *Braunes Schweigen* [*Silenzio in bruno*] (1925), *Akzent in Rosa* [*Accento in rosa*] (1926) (fig. 39), *An den Punkten* [*Sulle punte*] (1928) (fig. 40), *Su fondo azzurro* (1930), *Evasione* (1931), *Entwicklung der braunen* [*Sviluppo in bruno*] (1933) (fig. 41), *Deux points verts* [*Due punti verdi*] (1935) (fig. 42), *Movimento* (1935), *Trenta* (1937) (fig. 26), *Ensemble multicolore* [*Insieme multicolore*] (1938) (fig. 43), *Composizione X* (1939) (fig. 44), *Ambiguità* (1939), *Accord réciproque* [*Accordo reciproco*] (1942) (fig. 45).

¹⁰⁶ 25. *Biennale di Venezia: catalogo*, Venezia, Alfieri Editore, 1950

¹⁰⁷ Si tratta del *Grosse Studie zum Wandbild für Edwin R. Campbell no. 3 (Grosse Studie zu Sommer)* (Roethel, Benjamin 1982: 493). Edwin R. Campbell, fondatore della Chevrolet Motor Company, commissionò a Kandinskij quattro pannelli che sarebbero stati collocati nell'atrio del suo stabile al n. 632 di Park Avenue (NY). Stando a una serie di fotografie scattate da Gabriele Münter, Kandinskij avrebbe dipinto i pannelli a maggio e ciascuno di essi richiamerebbe una delle quattro stagioni.

Un visitatore di allora, che per la prima volta veniva a conoscere la figura e l'opera del maestro russo, poteva così apprendere le principali tappe della sua carriera artistica.

A partire dal 1908 – nell'estate di quell'anno l'artista russo e la compagna Gabriele Münter erano stati invitati dalla coppia di artisti Aleksej Javlenskij e Marianne von Werefkin a raggiungerli a Murnau – Kandinskij aveva impresso una svolta radicale alla sua opera. Egli aveva infatti iniziato a dipingere ad olio paesaggi su cartoni dalle dimensioni più grandi rispetto alla serie dei piccoli studi eseguiti nel periodo precedente, ed aveva anche introdotto alcune innovazioni stilistiche, come i contorni neri delle forme e una composizione cromatica che aveva perso i toni naturalistici per accostarsi alla stesura fauve caratterizzata da colori puri: innovazioni, queste, ben visibili in *Paesaggio con torre*. Se nel 1909 erano apparse le prime *Improvvisazioni*, Kandinskij, nella sua prima fase di pittura astratta, aveva cercato, oltre ai toni dei colori percepiti in modo sinestetico, di inventare forme che dovessero il proprio effetto sull'osservatore al ricordo di modelli concreti. Il tema di *Arco nero* – opera della fase espressionista dell'artista russo – è quello della lotta e del contrasto, della rappresentazione dei conflitti (pittorici e non solo). La composizione di questo dipinto ad olio, d'effetto drammatico, si compone di tre campi di forme che si spingono l'uno verso l'altro: dall'angolo in basso a destra una macchia rossa punta verso il centro del quadro, mentre da quello in basso a sinistra procede una sagoma azzurro. Sopra di esse si libra una forma viola. Tra le varie grosse linee nere e tocchi di colore bianco-giallastri e rosso-arancioni, è rilevante l'arco nero che dà il titolo all'opera e il quale, come movimento che trova origine nella forma rossa, si piega nella forma viola e si dirige verso quella azzurra, agganciandole così tutte e tre. *Nel grigio* si pone invece come il momento conclusivo del periodo drammatico di Kandinskij e, di conseguenza, rappresenta una svolta nel suo linguaggio pittorico poiché egli, d'ora in poi, si sarebbe dedicato maggiormente alle forme geometriche, come si incomincia a individuare già in *Macchia rossa II*, realizzato al termine del suo soggiorno in Russia. In esso, posta trasversalmente e tesa nel rettangolo, una grande superficie chiara ricorda il simbolo suprematistico di Malevič. Proprio su questa superficie si trova la composizione del quadro: intorno alla macchia rossa, che dà il titolo all'opera, si raggruppano gli altri elementi, forme curve e a lancia di diversi colori che si sovrappongono le une alle altre. Compare l'elemento figurativo del cerchio, che nel periodo del Bauhaus diverrà un motivo ricorrente nell'opera dell'artista. Il quadro più importante del periodo trascorso da Kandinskij al Bauhaus è *Giallo, rosso, blu*. Già il titolo enuncia la tematica di questo dipinto ad olio, ovvero l'analisi dei tre colori primari giallo, rosso e blu, e la loro corrispondenza con le forme basilari del triangolo, del quadrato e del cerchio. Queste forme principali sono accompagnate da una moltitudine di altri elementi, come piccole scacchiere e linee nere. Ad integrare i colori primari sono i rispettivi secondari, ovvero il verde, l'arancione e il viola. Nell'agosto del 1933, quasi contemporaneamente all'annuncio della

chiusura del Bauhaus – che, dopo la chiusura a Dessau, era stata riaperta a Berlino – Kandinskij crea l'ultimo dipinto di questo periodo, *Sviluppo in bruno*. Il quadro, a dispetto del titolo¹⁰⁸, non è che, ancora una volta, una variazione sulle riflessioni costruttivo-spaziali elaborate dall'artista in quegli anni. Libero dagli impegni legati all'insegnamento, Kandinskij nel suo appartamento a Neuilly-sur-Seine può infine dedicarsi totalmente alla sua opera artistica. Egli inventa un nuovo vocabolario di forme, le quali da geometriche si dissolvono in conformazioni multiformi tra cui silhouette biomorfiche prevalgono accanto ad altre di tipo più rigidamente geometrico. I quadri di Kandinskij di questo periodo sono primitivi e ribollenti, come *Insieme multicolore* con le sue molteplici protuberanze colorate. Kandinskij dipinge *Accordo reciproco* sotto l'occupazione nazista della Francia. La composizione del quadro si basa sull'equilibrio tra due forme appollaiate e oscillanti sulle loro basi puntute. La forma a sinistra sembra rappresentare una figura maschile con in mano un giornale, quella di destra una figura femminile dalla capigliatura ondulata. Una moltitudine di piccoli oggetti sospesi – alcuni geometrici, altri biomorfici – si avvolgono tutt'attorno, creando bolle di discorso che uniscono i due personaggi.¹⁰⁹

Nel *Catalogo* l'elenco delle opere è accompagnato da una breve presentazione del critico d'arte e scrittore francese Charles Estienne, il quale definì l'esperienza pittorica di Kandinskij «uno dei fatti capitali della cultura di questo secolo [...] per quanto di fondamentalmente umano ha sempre conservato, anche nel mezzo di un'avventura artistica tra le più stilisticamente rigorose».¹¹⁰

Dorazio, scrivendo a Nina, avrebbe salutato l'esposizione di opere di Kandinskij come «indispensabile» «per educare il gusto», e nei mesi successivi ribadirà quanto la sala Kandinskij si sia confermata come una «vera rivelazione» per i visitatori che – assicura –, dopo avere visto dal vivo le opere dell'artista russo, escono dalle sale riservate a lui «completamente storditi dalla sua pittura». A Biennale chiusa, in ottobre, si sarebbe infine rallegrato con la vedova del pittore per l'acquisto del quadro *Zig-zag bianchi* da parte della Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Il quadro appartiene tutt'ora alla collezione permanente del Museo Civico veneziano ma, come si legge nel

¹⁰⁸ Le SA (abbreviazione di Sturmabteilung), primo gruppo paramilitare del Partito nazionalsocialista, erano conosciute come camicie brune per via del colore della loro divisa.

¹⁰⁹ La maggior parte di queste opere si trova oggi al Centre Georges Pompidou.

A partire dal 1960 Nina Kandinskij, in qualità di erede dell'artista, decide di affidare, come prestito permanente al Musée d'Art Moderne – situato allora al Palais de Tokyo, mentre i locali del Centre Pompidou avrebbero aperto i battenti nel 1977 –, i principali quadri della sua collezione, che era in grado di competere con quella ceduta, a partire dal 1957, alla Städtische Galerie im Lembachhaus di Monaco da Gabriele Münter, e con la collezione costituita presso il Solomon R. Guggenheim Museum di New York mentre l'artista era ancora in vita.

Si vedano: *Kandinsky: opere dal Centre Georges Pompidou*, catalogo della mostra tenuta a Milano nel 1997-1998, Milano, Mazzotta, 1997; Angela Lampe (a cura di), *Vassily Kandinsky: la collezione del Centre Pompidou*, catalogo della mostra tenuta a Milano nel 2013-2014, Milano, 24 Ore Cultura, 2013.

¹¹⁰ 25. *Biennale di Venezia...*, pp. 400-402

saggio di Ada Masoero *Lettere con l'Italia*, che esamina anche il carteggio tra Nina Kandinskij e i responsabili della Biennale, l'iter per l'acquisto del quadro sarebbe stato tutt'altro che semplice e, soprattutto, la cifra inizialmente richiesta sarebbe stata più volte ricontratta.¹¹¹

Sempre nel 1950, nel maggio, erano inoltre stati pubblicati, nel primo numero di «Forma 2. Quaderni tecnico informativi di arte contemporanea», edito dalla galleria-libreria Age d'Or di Roma, due scritti di Dorazio e Perilli, dedicati a Kandinskij. L'Age d'Or era stata fondata quello stesso anno dai due artisti romani e l'almanacco sarebbe dovuto essere pubblicato, nel loro proposito, mensilmente; ne uscì invece un solo numero, questo appunto, con i saggi dedicati all'artista russo riuniti sotto l'intestazione *Omaggio a V. Kandinsky*.

Se il fatto del quadro rovesciato nello studio di Monaco sta cominciando a diventare un episodio da citare di prassi in qualsiasi testo circa la vita e l'evoluzione dell'opera di Kandinskij – l'aveva scritto anche Estienne nella sua breve presentazione della retrospettiva dell'artista alla Biennale – Dorazio precisa:

Anekdoto questo assai diffuso e spesso sufficiente a pregiudicare la presenza di un'immagine fisica come conditio sine qua non alla pittura e a giustificare, di conseguenza, il gusto per la forma libera, l'automatismo espressivo e gli atteggiamenti più assurdi e romantici animati esaurientemente da una "libido" grafo-cromatica.

Dall'opera stessa di Kandinsky appare invece come l'eliminazione graduale delle immagini fisiche avvenga compensandosi simultaneamente con l'acquisizione di nuovi elementi formali nella composizione, nel disegno e nel colore [...].¹¹²

Dorazio inizia il proprio intervento tornando proprio a quel primo testo del pittore russo apparso in Italia, *La pittura come arte pura*, per poi ripercorrerne l'evoluzione artistica in nesso a quanto era già stato introdotto e diffuso dalle a lui parallele esperienze (impressionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, neoplasticismo, ecc.) per quanto concerne il problema della forma:

Kandinsky non è un innovatore perché per primo prescinde da una qualsiasi iconografia fisica e apre le porte all'estro, all'arbitrio della fantasia [...], ma perché attraverso un rigore stilistico individua all'origine un punto dialettico dell'arte contemporanea, ne vive la crisi della forma e la conclude presentando una sintesi plastica storicamente valida e una soluzione criticamente completa.¹¹³

¹¹¹ Ada Masoero, *Kandinskij: lettere...*, pp. 61-62

¹¹² Piero Dorazio, *Kandinsky secondo la forma*, in *Antologia critica*, in Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky e l'astrattismo in Italia...*, p. 314

¹¹³ *Ivi*, p. 315

La ragione d'essere della vicinanza tra la «poetica plastica» di Kandinskij e la «concezione formalista della pittura» condivisa dal gruppo Forma sta, dice Dorazio, nell'affermazione di Kandinskij circa la distinzione della forma nei «due aspetti essenziali» della «forma disegnata» e della «forma dipinta». Nel «terzo momento» dell'evoluzione della sua personalità e della sua opera, quello della «pittura astratta», Kandinskij avrebbe raggiunto, in virtù della sua conquistata padronanza dei «mezzi plastici» come «elementi essenziali da organizzare e comporre nell'opera in ragione esclusivamente plastica», la sua «pienezza espressiva» e, per il merito di essere arrivato a questo punto di «frattura fra due cicli storici» prima di altri contemporanei, l'importanza della sua figura nella storia dell'arte sarebbe paragonabile a quella di Giotto. In questa fase, prosegue Dorazio, «ogni linea e ogni colore assume una funzione precisa e particolare ai fini della complessa orchestrazione poliritmica che risulta nella composizione generale», ma «la fantasia dell'artista procede oltre» e si aprono così successivi momenti dell'evoluzione del suo lavoro, fino all'ultimo periodo, quello dell'«arte concreta». Ed ecco quindi l'«eredità» di Kandinskij: una «forma pittorica nuova», una «nuova unità formale» prodotta da «sintesi espressive», attraverso la pittura come «testimonianza» delle esperienze e delle conclusioni «sulla natura dell'uomo moderno e sulla storia». ¹¹⁴

Più breve è il testo di Perilli, ma non meno di Dorazio egli riconosce il peso dell'avventura pionieristica di Kandinskij, che per primo operò in quella direzione che, scomposto il paesaggio nei suoi elementi coloristici in modo che man mano iniziassero a muoversi e a sistemarsi «non più in base a leggi naturali [...] ma per ragioni compositive e cromatiche», portò l'artista al «rinneamento della tematica basata sull'uomo e sulla natura». Perilli indica quindi *Composizione 4* (1911) come riferimento fondamentale per la comprensione dell'arte del maestro russo: «quadro-ponte tra due momenti spirituali», in esso il colore, che «urge oltre il margine del naturale [...] per divenire su due piani macchia invano trattenuta dal nero inciso segno del disegno», è «rivoluzione dell'inconscio» e «di poesia». Se il «messaggio rivoluzionario» di Kandinskij è in quegli anni legato alla *Spiritualità nell'arte*, il libro *Punto e linea nello spazio* corrisponderà invece a forme «concrete» e il «quadro-ponte» tra questi due altri momenti è *Kleiner Traum in rot* [*Piccolo sogno in rosso*] del 1925, il quale reca in sé nel contempo «il segno espressionista e l'avviso e l'influenza dell'epoca dei cerchi e [...] forma della “grande sintesi”». ¹¹⁵

Mentre, nel corso dell'estate di quell'anno, commenta la Biennale, Dorazio sconsiglia Nina, la quale gli aveva chiesto il suo parere e benché fosse stato lui stesso a proporglielo due anni prima, di

¹¹⁴ Ivi, pp. 314-317

¹¹⁵ Achille Perilli, *Grafia di Kandinsky*, in *Antologia critica*, in Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky...*, pp. 317-319

organizzare una mostra di Kandinskij alla Galleria dell'Obelisco. Della galleria romana disapprova la linea espositiva o, meglio, l'assenza di una linea espositiva, definendola, insieme, «realista, surrealista, laica, cattolica, d'avanguardia», ma riconosce che, commercialmente parlando, potrebbe essere una buona occasione.¹¹⁶

La personale romana di Kandinskij sarebbe stata realizzata nel 1951, per trasferirsi poi a Milano alla Galleria del Naviglio. A questo punto, però, è forse il caso di spostare qualche momento lo sguardo dalla cronistoria delle esposizioni di Kandinskij in Italia e allargarlo per cercare di cogliere, anche se assai sommariamente, il clima di quegli anni e, soprattutto, di conoscere alcuni dei principali animatori della vita culturale italiana che hanno contribuito ad aumentare la notorietà dell'artista russo nella Penisola.

Da quando era stata fondata nel '46 – la prima aperta a Roma subito dopo la guerra – da Gaspero del Corso, ex maggiore dell'esercito, e da Irene Brin (nome d'arte di Maria Vittoria Rossi), cronista mondana, la Galleria dell'Obelisco era diventata un punto di riferimento per l'arte del secondo dopoguerra e sarebbe stata, durante gli anni Cinquanta e Sessanta, uno dei poli più attivi della capitale assieme alla Galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis e in un contesto in cui restavano fondamentali l'attività della Galleria Nazionale d'Arte Moderna diretta da Palma Bucarelli e la prospettiva di confronto con l'arte d'oltreoceano rappresentata dalla Rome-New York Art Foundation.¹¹⁷

A Roma avrebbe operato, a partire dal '55, anche la Galleria Selecta, la terza degli spazi espositivi fondati dal gallerista veneziano Carlo Cardazzo, il quale, già titolare della Galleria del Cavallino a Venezia e della Galleria del Naviglio a Milano, era in quel momento impegnato nel massimo di espansione della sua rete di gallerie anche se, delle tre, proprio la Selecta sarebbe stata la meno fortunata.¹¹⁸

Mentre lanciavano (e rilanciavano) in Italia e all'estero quell'immagine sfaccetta che era quel momento laboratoriale dell'arte italiana, in cui autori che sono espressione di diverse generazioni, poetiche e linguaggi stanno lavorando, essi hanno concorso in maniera decisiva a divulgare nella penisola il lavoro di artisti europei e americani di prima grandezza, dai protagonisti delle avanguardie storiche a quelli della nuova arte, da Kandinskij a Klee, da Picasso a Matisse, Mirò, Dalì, Arp,

¹¹⁶ Ada Masoero, *Kandinskij: lettere...*, pp. 60-61

¹¹⁷ Luca Massimo Barbero, *Il Dopoguerra come nuovo Risorgimento*, in Luca Massimo Barbero (a cura di), *Nascita di una nazione: tra Guttuso, Fontana e Schifano*, Venezia, Marsilio, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 2018, p. 50

¹¹⁸ Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 139

Chagall, Magritte, Moore, Rothko, Cy Twombly, De Kooning e molti altri, in una attività di promozione e valorizzazione dell'arte moderna assolutamente mirabile.

Non solo intellettuali e artisti, ma l'intero Paese, tra le difficoltà e i drammi di una società che si rialzava faticosamente dalla catastrofe bellica, si riprometteva di superare il periodo buio del ventennio e della guerra per ricostruire il futuro, tra molte speranze e altrettante contraddizioni. La realtà che i filmati dell'epoca documentano, ancora nella metà degli anni Cinquanta, è una perdurante arretratezza nel Mezzogiorno, arcaicità nei paesini di montagna e povertà nelle periferie delle città che pure vedono crescere rapidamente la propria popolazione fino a cambiare dimensioni. Se la produttività industriale, nell'intrecciarsi di iniziativa privata e impresa pubblica, è aumentata esponenzialmente, inserendosi nel positivo trend internazionale, con i settori delle automobili, degli elettrodomestici, della siderurgia e della petrolchimica a fare da traino, per i lavoratori impiegati in quel «luogo-motore» che era la fabbrica permanevano salari bassissimi e orari pesanti oltre al fatto che, se riconosciuti militanti comunisti, rischiavano il posto.

A seguito dell'attentato al segretario del PCI Togliatti erano scoppiate numerose rivolte nelle città e in alcuni casi si era arrivati a scontri aperti tra le forze dell'ordine e i comunisti. Tra il 1948 e il 1953 tali fatti avevano portato a una pratica della democrazia che divideva i cittadini tra coloro ai quali potevano applicarsi in pieno tutte le libertà costituzionali e quelli che, legati ai comunisti e ai socialisti, subivano discriminazioni negli uffici e nelle fabbriche. I comunisti e l'ala estrema del movimento sindacale erano accusati di fomentare la ribellione contro il governo e le leggi – molte delle quali sopravvissute allo Stato fascista –, la Chiesa cattolica continuava a condurre una dura battaglia, fatta di discorsi e scomuniche, contro quanti professassero la «dottrina del comunismo» e, a livello internazionale, l'Italia di De Gasperi aveva aderito, a fianco delle democrazie occidentali e degli Stati Uniti, al Patto Atlantico, il blocco politico e militare contrapposto all'Unione Sovietica e alle democrazie popolari dell'Europa orientale. Nel frattempo scioperi e manifestazioni di protesta – soprattutto da parte dei giovani operai per i quali le iniquità nelle fabbriche erano diventate sempre più intollerabili – seguitavano e ugualmente alta era la tensione nelle campagne. Tuttavia, pure nella generale impressione di una possibile guerra civile, riflessa anche dai giornali – la polemica tra «L'Avanti» del PSI, «L'Unità» del PCI e testate che facevano capo ai grandi industriali quali «La Stampa» e il «Corriere della Sera» era assai dura – e nelle disuguaglianze di opportunità, qualcosa si andava trasformando, sia nei costumi e nelle abitudini – come conseguenza dell'entrata nelle case di frigoriferi, lavatrici, televisori e telefoni – sia sul piano culturale e della mentalità: avanzavano la

secolarizzazione e la scolarizzazione e si faceva strada sui mezzi di comunicazione di massa il mito americano di una società ricca ed evoluta.¹¹⁹

All'inizio degli anni Sessanta, tra i primissimi a rendersi conto dei cambiamenti intervenuti nella società italiana oltre che convinto della necessità, resa ancora più palese dopo la grande manifestazione che si era svolta in risposta all'alleanza della DC con il Movimento sociale italiano, Partito neofascista, il segretario democristiano Moro avrebbe cercato una mediazione con i socialisti, nel frattempo staccatisi dal PCI. Dal 1962 fino alla metà degli anni Settanta il Paese sarebbe stato guidato da un governo di centrosinistra.¹²⁰

Carlo Cardazzo, figlio di un impresario edile e a sua volta imprenditore di successo dopo essere subentrato al padre nella gestione dell'azienda familiare, era diventato, fin dalla seconda metà degli anni Trenta, a Venezia – in un ambiente culturale ancora elitario – un personaggio di spicco, in quanto titolare di una consistente ed eterogenea collezione d'arte contemporanea italiana: senza limitarsi a una scuola o a una tendenza, aveva incluso nella sua raccolta di opere – scelte, a suo giudizio, tra le più rappresentative di un artista – anche quelle di giovani ancora poco, se non per nulla, conosciuti. Benché a quel tempo pochi, a Venezia, condividessero la passione di Cardazzo per l'arte moderna e, anzi, generalmente, Cubismo, Futurismo, Astrattismo e Surrealismo fossero considerate estranee al gusto corrente della classe borghese, la sua collezione agli inizi degli anni Quaranta era considerata una delle più importanti in Italia e alla sua casa – dove egli aveva messo insieme una grande biblioteca costituita non solo da libri d'arte moderna ma anche da rari testi antichi e riviste poco diffuse – affluivano studiosi e intellettuali sia locali sia di passaggio.

I contributi di Cardazzo allo sviluppo delle attività culturali della città furono dapprima l'istituzione di una casa editrice – per la quale furono pubblicati, in alcuni casi per la prima volta in Italia, testi di Proust, Joyce, Mallarmé, Eluard, ecc. – e poi, nel '42, l'apertura, a pochi passi da Piazza San Marco, di una galleria d'arte. All'incirca negli stessi anni in cui le attività del collezionista e gallerista veneziano si espandevano – nel '46 veniva aperta a Milano la Galleria del Naviglio –, altre grandi collezioni moderne si andavano costruendo, importantissima tra tutte quella di Peggy Guggenheim la quale, se nel '42 aveva inaugurato il suo museo-galleria a New York, fin dal suo arrivo a Venezia, nel '48, avrebbe potuto contrarre sul sostegno di Cardazzo per l'esposizione della sua collezione alla Biennale di quell'anno e, successivamente, sulla sua amicizia e su una vicendevole e ininterrotta

¹¹⁹ Francesco Tuccari... [et al.] (a cura di), *La Storia. Dalla Guerra Fredda alla dissoluzione dell'URSS*, vol. XIV, Roma, La biblioteca di Repubblica, 2004, pp. 282-297

¹²⁰ *Ivi*, pp. 305-309

cooperazione nell'organizzazione di mostre sulle più svariate tendenze dell'arte internazionale, dall'*action painting* americana ai maestri italiani della prima metà del Novecento, dall'*Informel* francese allo Spazialismo.¹²¹

Un altro fondamentale sodalizio che Cardazzo strinse, nei primissimi anni Cinquanta, fu quello con Gualtieri di San Lazzaro (pseudonimo del catanese Giuseppe Antonio Leandro Papa) il quale, in quel momento, costituiva a Parigi un punto di riferimento per molti artisti e scrittori italiani che vi giungevano. San Lazzaro, che nella capitale francese si muoveva già dal '24, fu un'altra di quelle figure centrali per quanto riguarda la promozione dell'arte moderna, nel suo specifico tramite l'editoria dapprima, tra la metà degli anni Venti e gli anni Trenta, con la rivista «Chroniques du jour» e poi, dal '38, con «XX Siècle». La particolarità di quest'ultima era che, assieme agli interventi di vari autori sui problemi dell'arte contemporanea e alle riproduzioni di opere, in essa venivano inserite anche degli originali degli artisti: in tal modo questa pubblicazione periodica, oltre che strumento di informazione, divenne un oggetto destinato al collezionismo d'arte. Nel primo numero era uscito l'articolo *L'art Concret* di Kandinskij e poi, nel terzo, sei sue silografie, scelte dal pittore stesso dal libro *Klänge* edito nel '13, che testimoniavano il passaggio dal figurativo all'astratto e precedute da un suo testo illustrativo. Il Maestro russo, che San Lazzaro aveva conosciuto nel '30 a Parigi, era stato anche uno dei primi ad essere messo al corrente del progetto.¹²²

Nel '39 all'edizione francese se ne affiancò una inglese. A breve tuttavia la pubblicazione della rivista si sarebbe interrotta bruscamente, e non sarebbe ripresa prima del '51.

Dal '43 al '49 San Lazzaro si trasferì, assieme alla prima moglie, a Roma dove, oltre all'attività giornalistica per il quotidiano romano «Il Tempo», scrisse *Cinquant'anni di pittura moderna in Francia*. Dato alle stampe nel '45, esso è il racconto, suddiviso in capitoli tematici, del testimone diretto – che restituisce l'ambiente in cui le cose sono nate – dello sviluppo dell'arte moderna, senza porsi a difesa di un particolare movimento d'avanguardia ma mantenendo una posizione trasversale.¹²³

Del '47 è la pubblicazione di *Parigi era morta* (libro che si basa essenzialmente sulla raccolta degli articoli – che mantengono ciascuno il proprio titolo e data di scrittura – che San Lazzaro aveva inviato in Italia da Parigi durante la guerra, con l'aggiunta di due testi – questi ultimi non datati – in apertura

¹²¹ Toni Toniato, *Carlo Cardazzo a Venezia tra gli anni trenta e cinquanta*, in Luca Massimo Barbero (a cura di), *Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra, Milano, Electa, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 2008, pp. 395-407

¹²² Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro...*, pp. 64-73

¹²³ *Ivi*, pp. 81-90

e in chiusura)¹²⁴, e, dell'anno successivo, *Parigi era viva*. Quest'ultimo è la lunga autobiografia, narrata però in terza persona nelle vesti di un personaggio di nome Silvio, della sua vita parigina. Quasi vent'anni dopo la prima edizione San Lazzaro avrebbe deciso di ripubblicare il romanzo, non privo di alcune notevoli modifiche volte soprattutto ad attualizzarlo: se nel '48 esso era impostato sulla caduta di Parigi – luogo a cui sono ricondotte tutte le posizioni più avanzate della sperimentazione visiva moderna – nella seconda edizione l'autore porta avanti il punto di cesura alla metà degli anni Sessanta, durante i quali New York, al posto di Parigi, si va affermando come nuovo centro propositivo dell'arte.¹²⁵ *Parigi era viva* è, comunque e prima di tutto, la testimonianza, con tanto di aneddoti e descrizioni degli artisti nel loro contesto, del clima culturale della capitale francese nella prima metà del XX secolo e dei suoi protagonisti: Zborowsky, Soutine, Picasso, Matisse, De Chirico, e molti altri tra i quali – filo conduttore di questo progetto di tesi – Kandinskij¹²⁶.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 90-97

¹²⁵ Nell'edizione del '66 la materia iniziale del romanzo è divisa in due parti, ciascuna con un titolo esplicativo e una citazione a corollario: *Parigi era viva* è il titolo della parte prima, *Il cammino della vergogna* quello della parte seconda. La terza parte, aggiunta interamente *ex novo*, è intitolata *Ma non un giorno di più*. Con essa il senso complessivo del romanzo va a modificarsi, di pari passo con il cambiamento radicale che stava avvenendo nel mondo artistico. Anche i capitoli non sono esenti da revisioni: alcuni, dedicati al ritratto umano degli artisti, vengono ampliati e, laddove prima del tutto assenti, vengono aggiunti.

¹²⁶ «[...] Kandinsky, informato da Magnelli della nuova iniziativa di Silvio, manifestò il desiderio di rivederlo. E una sera, nella topolino di Suzy, si avventuraron tutti e quattro sino a Neuilly, dove Kandinsky abitava da qualche anno con la moglie.

“Sono contento di rivedervi proprio oggi”, gli disse, stringendogli affettuosamente le mani. “Oggi è un giorno importante. La nostra amicizia nasce sotto il segno del 13 dicembre, una data che segna nella mia vita dei grandi eventi. Pensate: un 13 dicembre ci siamo sposati, un altro 13 dicembre siamo partiti dalla Russia, e un 13 dicembre ci siamo finalmente trasferiti in Francia.”

La signora, intanto, col suo forte accento russo, diceva mille cose affettuose a Celia, che aveva fatto sedere accanto a sé, sul divano. Ma non trascurava di ammirare le scarpette di Suzy e di rammaricarsi del rigore veramente eccessivo della temperatura. Pareva tormentata dal timore che il marito potesse prender freddo.

Silvio sapeva che essa era di una trentina d'anni più giovane marito. S'erano conosciuti e sposati in Russia durante la rivoluzione. Kandinsky aveva ora oltrepassato la settantina, e tuttavia solo l'aridità della pelle tradiva in lui l'età avanzata. Il suo brio non era quello petulante dei vecchi, ma miracolosamente giovanile. Silvio, che aveva da poco compiuto trentatré anni, si sentiva, anche fisicamente, più stanco. Il volto del pittore era giallognolo e macchiato di lentiggini, ma gli anni, pur disseccandolo, non l'avevano solcato neanche d'una ruga.

[...] Dalla sala da pranzo passarono nell'atelier del pittore, dove l'ordine era anche più perfetto. Le tele erano collocate in speciali armadi e i colori che l'artista fabbricava da sé erano raccolti in alcuni vasetti disposti su una mensolina, come vasetti di marmellata. Sui muri bianchissimi le mosche non s'erano mai posate.

Silvio pensò ai tre atelier di Soutine – giudice spelonche – e anche a quello di Picasso, con i mucchi di cicche negli angoli – in cui nessun essere umano era mai entrato munito di una scopa, e comprese perché una macchiolina di inchiostro fosse diventata per Kandinsky una cosa viva, un'illuminazione: il punto. Solo quell'ordine esemplare del suo spirito, del suo organismo e dell'ambiente in cui viveva, gli aveva potuto consentire di chinarsi con tanto amore sul più piccolo dei segni formali: il punto. [...] Quel punto, evidentemente, Silvio sentiva di amarlo, soprattutto perché gli ricordava Vivaldi. Solo Vivaldi avrebbe potuto dipingere i quadri di Kandinsky del periodo parigino. Kandinsky, però, non era solo il musico del punto magico, che un flauto inseguiva per le vie lattee del cosmo. Ch'egli avesse inventato l'arte astratta in Germania, non c'era da stupirsi. L'episodio del quadro rovesciato sul cavalletto era forse un pochino ridicolo, come quello della mela di Newton. All'autore della *Spiritualità nell'arte* erano bastate, forse, due righe di Hegel: “Ciò che manca alle opere nate dall'imitazione, non è qualcosa di secondario, ma l'essenziale, e cioè la spiritualità.” In Francia, chi aveva mai letto Hegel? [...].

Kandinsky ora parlava dell'Italia, dove aveva trascorso l'estate, della sua scuola in Germania, del Guggenheim che aveva ordinato in America un museo delle sue opere; e quelle sue parole riconciliavano Silvio con la vita. Era come quando,

Se nella capitale francese si recavano spesso, oltre agli artisti, anche i mercanti e i collezionisti, per San Lazzaro Carlo Cardazzo fu un interlocutore privilegiato: mentre, tra il '51 e il '52 la Galleria del Cavallino era il distributore italiano di «XX Siècle», il gallerista veneziano poté a sua volta, con l'intervento dell'altro come intermediario con Nina Kandinskij, ospitare – seguendo, tra l'altro, una logica espositiva che fosse specchio delle proposte delle rassegne internazionali –, al Naviglio nel '51 e al Cavallino nel '52, le prime retrospettive italiane di Kandinskij.¹²⁷ Ma procediamo con ordine.

Come s'era lui stesso impegnato di fare, Dorazio scrisse il testo di presentazione *Kandinsky nella culla dell'arte* per la mostra di Kandinskij all'Obelisco, che, inaugurate a gennaio, si trasferì poi, dal 22 febbraio al 9 marzo, alla Galleria del Naviglio.

Dopo avere premesso che «una selezione così ragguardevole di opere di Wassily Kandinsky non era mai stata presentata, prima d'ora, qui a Roma» – lo stesso avrebbe detto della personale di Milano –, e che esse sono l'avvio e il prodotto di un nuovo periodo dell'arte figurativa, «quello della civiltà a noi contemporanea», l'autore invita, se si vuole comprendere l'arte moderna, a liberarsi di quell'abitudine «di porre nel bacino mediterraneo la sua culla permanente»:

Questa è l'epoca della civiltà extraeuropee; la nostra stampa e la nostra industria cominciano a vivere di quello che succede negli altri continenti, e il conto dei continenti non torna più come quello che facevamo separando le dita sulla geografia elementare. Così oggi l'arte moderna non è più quella spagnola, quella inglese o francese, dirette conseguenze tradizionali delle nostre memorie, ma anche quella russa o quella brasiliana, che inseriscono nella nostra tradizione classica altri fatti più universali, dalle origini lontanissime eppure costantemente vicine alla natura della sensibilità umana.

[...]; ciò vale a dire che le grandi opere d'arte possono venire da qualsiasi parte del mondo e che non è giusto misurarle tutte col metro della nostra tradizione celebratissima.

tredici anni prima, il pittore polacco gli aveva rivelato l'esistenza di Montparnasse. Quei tredici anni molta amarezza avevano versato anche nell'animo di Kandinsky, ma senza corromperne la felicità. [...].

“Volete fare una rivista aperta a tutte le tendenze?”, chiese alla fine Kandinsky.

“Voglio fare una rivista aperta agli artisti di tutte le tendenze”, precisò Silvio “purché siano degli artisti autentici, ma più precisamente vorrei raccogliere i sacrificati, i giovani astrattisti soffocati da una schiacciante eredità. Non sarà una rivista lussuosa come *Verve*, né una pietra tombale, come i *Cahiers d'Arts*. Picasso mi diceva che certe tavole della rivista *Verve* vengono a costare più degli originali riprodotti. Io inserirò nella rivista degli originali: incisioni di Matisse, Arp, Mirò, Magnelli, Laurens, Marino Marini, ecc., Picasso, purtroppo, per il momento, mi ha rifiutato il suo concorso. Spero che mi darete qualcosa.”

“Potrei darvi delle incisioni su legno e qualche articolo, che ho scritto direttamente in francese. E potrò aiutarvi a diffondere la rivista in America: domani stesso scriverò a Karl Nierendorf, il mio mercante di New York, grande amico anche di Klee.”»

(Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era viva. La capitale dell'arte nel ventesimo secolo* [1966], Firenze, Pagliai, a cura di Luca Pietro Nicoletti, 2011, pp. 184-189)

¹²⁷ Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro...*, pp. 140-141

In questo senso, afferma Dorazio, l'arte di Kandinskij si pone in continuità con le forme di espressione del passato, dal momento che essa «ne rinnova alle fonti e la forma e il colore».¹²⁸

Le opere esposte – ventiquattro lavori – erano di vari periodi dell'attività non figurativa del pittore russo, dagli anni Dieci al 1940: *Circoscritto* (1911), *Rosa e blu* (1913), *Semplice* (1916), *Acquerello* (1916), *In piedi* (1924) (fig. 46), *Movimento in altezza* (1925), *Rosa-Ro [Rosa-rosso]* (1927) (fig. 47), *Vier Flecken [Quattro macchie]* (1929) (fig. 48), *I rossi* (1931), *Coincidenza* (1937), *Contrasti* (1937), *Pointes noires [Punti neri]* (1937) (fig. 49), *Montée et descente [Su e giù]* (1938), *Trois triangles [Tre triangoli]* (1938) (fig. 50), *L'arc bleu [L'arco blu]* (1938), *Elan tranquille [Momento tranquillo]* (1939) (fig. 51), *Autor du centre [Intorno al centro]* (1939), *En Hauteur [In altezza]* (1939), *Horizontales [Orizzontali]* (1939) (fig. 52), *Acquerello* (1939), *Gouache n. 671* (1940), *Gouache n. 684* (1940), *Acquerello n. 686* (1940).

Per l'occasione era accorso, stando a quanto riportano i giornali dell'epoca – per esempio, su «L'Avanti», nelle cui pagine si può leggere una recensione per quanto riguarda l'esposizione a Milano – «un pubblico numeroso». L'autore dell'articolo, che riporta solamente la firma G.B., riconduce lo specifico linguaggio di Kandinskij all'arte popolare russa e alle icone per poi interrogarsi se la definizione di «pittore astratto», per quanto riguarda la figura e l'opera del maestro russo – la cui parabola, tra l'altro, «si apre e si conclude con lui stesso» –, sia giustificata. Dato che il procedimento di «alterare il dialogo con gli oggetti esterni» era già stato operato dai fauves, il fatto che nei suoi quadri sia assente la rappresentazione della natura non sarebbe infatti sufficiente a definirlo tale. Kandinskij, nella sua pittura, «esprime un suo mondo interiore» e i suoi colori sono «la proiezione del suo temperamento»: per questo l'artista russo avrebbe una «formazione romantica», «carica di soggettivismo», evidente soprattutto negli anni del Blaue Reiter – meno in quelli del Bauhaus, durante i quali l'artista è invece orientato verso «ritmi più geometrici».¹²⁹

Tutt'altre parole, poco se non per nulla entusiaste, si leggono invece sulla recensione che era uscita nelle pagine di «L'Opinione», settimanale edito a Roma e sotto l'influenza del Partito liberale italiano. L'autore dell'articolo, che s'intitola *Kandinsky all'Obelisco*, dopo aver in poche righe riassunto il pensiero e l'opera del pittore russo, per il quale «è necessario sopprimere ogni concetto e immagine di forma negando l'oggetto medesimo e costruire un nuovo ordine pittorico sulla base di elementi astratti, lineari e coloristici», esprime un giudizio assai negativo sul suo lavoro:

¹²⁸ *Kandinski*, Roma, Galleria dell'Obelisco, 1951.

Wassily Kandinsky. 99° mostra del Naviglio, Milano, Galleria del Naviglio, 1951

¹²⁹ G. B., *Kandinsky al Naviglio*, «L'Avanti», 2/03/1951, p. 4

Nel tentativo di attuare questa teoria intellettualistica, che giammai può risolversi sul piano dell'arte, Kandinsky trasferisce in quadri grotteschi i prodotti del suo temperamento cerebrale, i sogni della sua arida fantasia. Visualizzando i suoi fantasmi geometrici e le sue larve, egli si allontana dai regni dell'umanità, dal mondo dei valori e della forma. I segmenti, le proiezioni, le zone di piatto colore e altrettanto oscure pittografie si dispongono senza ragione di essere, vuote di significato espressivo. La sterile opera di Wassily Kandinsky non crea l'immagine e lo spazio, non suscita una emozione ma si perde fuori dell'arte, entro le torbide piaghe ove la vita non può fiorire in luce di bellezza.¹³⁰

Lo stesso giorno, il 30 gennaio, sul quotidiano socialdemocratico «La Giustizia» era uscito un altro articolo circa la personale di Kandinskij all'Obelisco, e, ancora qualche giorno prima, anche il giornalista e cronista d'arte Antonio Fornari dalle pagine di «La Voce Repubblicana», organo di stampa del PRI, aveva detto la sua sull'iniziativa della galleria romana. In entrambi i casi gli autori delle due recensioni prendono le mosse da quanto aveva scritto Dorazio nel suo testo di presentazione della mostra, in parte citandolo direttamente e in parte parafrasandolo, per replicare con toni più o meno canzonatori.

Nel primo, intitolato *Il mondo in coriandoli*, al maestro «d'innate prerogative ornamentali», che pretende di «far parlare i colori in sé e per sé, come veicoli musicali di stati d'animo» e le cui «policromie da caleidoscopio» hanno coperto le pareti dell'Obelisco, viene riconosciuto il merito di avere creato opere – «esercizi geometrici e di tonalità, su fondi piatti, neri, azzurri, avana» che si riconducono a «giochi di rapporti piacevoli» – che non passeranno di moda neppure «tra un secolo o due», giacché i «buongustai della tavolozza non si rifiuteranno di apprezzarne le intrinseche, se pure soltanto sensorie, qualità».¹³¹

Dopo avere invitato, se interessati, a continuare la lettura del testo di Dorazio incluso nel piccolo catalogo-opuscolo della mostra e reperibile presso la Galleria dell'Obelisco, l'autore dell'articolo pubblicato su «La Voce Repubblicana» e intitolato *Wassily il grande Wassily e la storia di Cappuccetto Rosso* riassume la favola della ragazzina che, avvedutasi che dentro il letto non vi è la nonna ma il lupo, «presa nel cestino della colazione la sua automatica uccise il lupo»:

Piero Dorazio da questa breve storia può forse imparar qualche cosa. Diventare, ad esempio, un Cappuccetto Rosso moderno capace di non farsi abbindolare dai lupi della critica che, sotto le mentite spoglie di Amministratori delle Antichità e Belle Arti o di dotti dell'Università, cercano fargli vedere lucciole per lanterne. Vale a dire scambiare amene trovate per opere di vera poesia, illustrandogliele con frasi sonore prive di senso. [...].

Rifletta, rifletta, con i pugni stretti alle tempie, il docile Piero Dorazio sulla favola del Cappuccetto Rosso moderno sopra citata. *L'age d'or* è senz'altro una età superba ma, purtroppo, finisce assai presto, e ciò che prima appariva metallo prezioso diventa ottone volgare. Ormai, nel 1951, non è

¹³⁰ Franco Bocci, *Kandinsky all'Obelisco*, «L'Opinione», 30/01/1951

¹³¹ S. A., *Il mondo in coriandoli*, «La Giustizia», 30/01/1951

più possibile essere astrattista indipendente da solidi appoggi. Lo si può fare soltanto a spese dello Stato che, qualunque cosa accada, qualunque cosa si dica o si faccia, seguita a pagare con gli occhi bendati stipendi e trasferte il ventisette del mese.¹³²

Dalle pagine di «La Stampa» si dà notizia, nel marzo del '51, dell'apertura di una terza personale di Kandinskij, questa volta alla Galleria La Bussola di Torino, dove era stata preceduta da una dedicata a Klee e giudicata «opportuna» per dare modo a chi non aveva potuto visitare l'ultima Biennale di Venezia di ammirare «di prima mano» una selezione di opere del «patriarca dell'astrattismo». In apertura dell'articolo si parla genericamente di un «manipolo di acquerelli e tempere», mentre verso la fine la descrizione si fa un poco più precisa, segnalando «qualche acquerello del periodo in cui Kandinskij astratto ancora si cercava» e «parecchie tempere dell'ultimo dal '35 al '40 eseguite su carta nera o di colore scuro» e lamentando la mancanza di lavori ad olio.

Circa un giudizio sulla pittura del Maestro russo, e più in generale sulla pittura «non figurativa o astratta», l'autore dell'articolo – che si firma solamente A. R. – sembra prendere le distanze sia da coloro che «la negano aprioristicamente, vedendola come fatto meramente decorativo», sia dagli altri che «vorrebbero vedere in essa la sola arte contemporanea propriamente valida e attuale», giacché, se i primi errano nel credere che «non si possa dare espressione senza una rappresentazione di fatti e di oggetti chiaramente riconoscibili», i secondi commettono l'errore di «concepire gli sviluppi storici dell'arte entro una ferrea unicità di forme espressive».¹³³

L'anno seguente, il '52, fu la volta di Venezia, presso la Galleria del Cavallino, dal 6 al 19 settembre di ospitare un'altra personale di Kandinskij. Il pieghevole riporta: *243° mostra del Cavallino dedicata all'opera grafica di Wassily Kandinsky*. Il testo che accompagna, scritto da Gualtieri di San Lazzaro stesso, si avvia così:

Per la prima volta in Italia ha luogo l'esposizione retrospettiva dell'opera grafica di Kandinsky, così importante nelle sue diverse espressioni e nella teoria perfetta. [...].

Nelle incisioni in legno, su linoleum, su cuoio e nelle litografie che ora sono esposte alla Galleria del Cavallino di Venezia, si trovano le tracce di quella evoluzione che portò Kandinsky dal figurativo al concreto.¹³⁴

¹³² Antonio Fornari, *Wassily il grande Wassily e la storia di Cappuccetto Rosso*, «La Voce Repubblicana», 25/01/1951

¹³³ A. R., *Kandinsky alla Bussola*, «La Stampa», 17/03/1951

¹³⁴ *243. Mostra del Cavallino, dedicata all'opera grafica di Wassily Kandinsky*, Venezia, Galleria del Cavallino, 1952

All'inaugurazione in laguna, oltre a pittori ed illustri figure dell'ambiente intellettuale italiano quali Fernanda Wittgens, era presente la stessa Nina Kandinskij, che la stampa non mancò di immortalare assieme al gallerista Cardazzo. La mostra documentava con ampiezza il percorso di Kandinskij, attraverso una cinquantina di opere grafiche realizzate in diversi momenti dell'itinerario artistico del pittore russo.

Purtroppo nel catalogo-invito non è presente un elenco delle opere che furono esposte in quell'occasione. In un articolo uscito sulle pagine del «Gazzettino» si parla di «xilografie su legno e linoleum, in bianco e nero e a colori, e litografie ed acqueforti», di cui una dozzina, realizzate tra il 1902 e il 1907, mostrano un Kandinskij «ancora con i piedi per terra, in pieno figurativismo», mentre la restante quarantina risalirebbe invece al periodo in cui l'artista insegnava al Bauhaus di Weimar.¹³⁵

San Lazzaro, nella sua breve introduzione alla mostra, che tira le fila di tutto l'itinerario creativo del maestro russo, accenna inoltre alla serie di dodici xilografie intitolata *Piccoli mondi* (1922) per infine concludere che l'evoluzione del Maestro russo è andata «dal materiale allo spirituale» piuttosto che, come invece si è soliti dire, «dal figurativo al concreto», poiché «questi termini non hanno che un significato polemico, mentre l'opera di Kandinsky si situa completamente ben al di là della polemica, nel puro clima spirituale che raggiungono solo i più grandi».¹³⁶

Nel '51 era stato organizzato un altro evento degno di nota: a febbraio si era tenuta la quinta edizione della mostra annuale dell'Art Club, dal titolo *Arte astratta e concreta in Italia*. Ad essa avevano esposto una settantina di artisti, alcuni dei quali – tra di essi, i sempre presenti Perilli e Dorazio – scrissero anche dei testi di presentazione che sarebbero stati inseriti nel catalogo, interposti a quelli dei critici.

L'Art Club (precedentemente Associazione Artistica Internazionale Indipendente) era stata costituita nel '45 e fin dalla sua nascita è interessata all'arte astratta: nel '47 presentò, infatti, la prima mostra del gruppo Forma, nel '48 un'altra collettiva di giovani astrattisti e, nel '49, organizzò la prima esposizione di opere di Picasso in Italia. Da quell'anno in poi le mostre annuali dell'Art Club sarebbero state ospitate stabilmente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, e avrebbero fatto parte degli organi direttivi dell'organizzazione la direttrice della stessa, Palma Bucarelli, e lo storico e critico d'arte Giulio Carlo Argan, il quale aveva affiancato, assieme a Lionello Venturi – che nel frattempo era rientrato in Italia dopo il suo esilio prima parigino e poi americano per

¹³⁵ f. cast., *Forme vecchie e nuove di Wassily Kandinsky*, «Il Gazzettino», 18/09/1952

¹³⁶ 243. *Mostra del Cavallino...*

riprendere immediatamente l'insegnamento di storia dell'arte all'università La Sapienza –, la Bucarelli nel suo compito di «rifondatrice» del museo.¹³⁷

Al vertice dell'amministrazione della GNAM da metà degli anni Quaranta, Palma Bucarelli aveva compreso fin da subito l'urgenza, in Italia, di un aggiornamento della politica dell'arte contemporanea: attraverso l'attività espositiva e incrementando le collezioni del museo, aprendolo nel contempo al contesto internazionale, ella mirava a portare l'arte moderna straniera in Italia e quella italiana nel mondo. La direttrice della GNAM avrebbe inoltre proposto, per un aggiornamento culturale diretto agli italiani, un programma di mostre temporanee e un «servizio per informazione del pubblico e dei giovani delle scuole». L'esigenza di un'attività didattica derivava dal fatto che un nuovo pubblico, assai più numeroso e meno culturalmente preparato, aveva cominciato, in un clima che risentiva del fervore della ricostruzione postbellica, a visitare il museo: si trattava di educare i nuovi visitatori, attraverso la divulgazione di quella che era stata l'esperienza dell'avanguardia dell'arte europea. Il piano delle attività didattiche – a cui era riservato un salone con sedie, schermo, proiettore e amplificatori – sarebbe stato, dal '52, a carattere continuo. Esse consistevano soprattutto in mostre di riproduzioni a colori dei maggiori movimenti e artisti moderni e in cicli di conferenze con proiezioni di documentari d'arte (i filmati erano prestati dalla cineteca francese).¹³⁸

Se il '56 era stato «l'anno di Mondrian», il 5 dicembre del '57 era stata inaugurata – preceduta da un fitto programma di conferenze, con Lionello Venturi come primo relatore, dedicato interamente all'arte astratta – la mostra *Capolavori del museo Guggenheim di New York*. In occasione dell'esposizione, aperta fino all'8 gennaio, era stata presentata una grossa selezione di opere realizzate dai grandi maestri, ancora in parte figurativi: Cézanne, Seurat, Bonnard, Chagall, Modigliani; i cubisti Braque, Picasso, Gris, Delaunay; gli astrattisti Malevič, Mondrian e il «fondatore» Kandinskij; i rappresentanti dell'espressionismo astratto Pollock e Hartung.¹³⁹

In quello stesso anno, dopo quella di Pollock tenutasi a marzo, fu organizzata, nel maggio-giugno, una retrospettiva di Kandinskij.

In occasione della rassegna delle opere di Kandinskij, intitolata *Kandinskij: 45 dipinti dal Museo della Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York*, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna furono esposti quaranta lavori ad olio e cinque acquerelli, realizzati durante l'intera carriera artistica del pittore russo. In *Catalogo*, a cura di Giovanni Caradente – storico, critico d'arte e in quegli anni

¹³⁷ Patrizia Rosazza-Ferraris, «La dittatura dell'arte astratta» (*Guttuso, 1957*), in Mariastella Margozzi, *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2009, pp. 223-225

¹³⁸ Rita Camerlingo, «Non ho mai lavorato per gli artisti o per i critici, ma solo per il pubblico». *Storia della Didattica in Galleria (1945 – 1975)*, in *Palma Bucarelli...*, pp. 64-67

¹³⁹ Linda Sorrenti, *La Galleria nazionale nella polemica sull'astrattismo 1957 – 1958*, in *Palma Bucarelli...*, pp. 243-244

ispettore del settore mostre della GNAM – sono riprodotte le opere: *Veduta di Amsterdam* (1903), *Veduta di Kallmünz (Alto Palatinato)* (1903), *Veduta di Rapallo* (1906), *Studio per il “Paesaggio con una torre”* (1908), *Der Blaue Berg [Montagna azzurra]* (1908) (fig. 53), *Gruppe in Krinolinen [Crinoline]* (1909), *Landschaft [Paesaggio]* (1910), *Pastorale* (1911), *Studio di paesaggio invernale con chiesa* (1911), *Improvvisazione* (1913), *Pittura chiara* (1913), *Kleine Freuden [Piccoli piaceri]* (1913), *Bild mit Weißem Rand [Composizione con bordo bianco]* (1913) (fig. 54), *Composizione* (1914), *Composizione* (1914), *Rotes Oval [Ovale rosso]* (1920), *Blau Segment [Segmento azzurro]* (1921), *Kreise auf schwarzem [Cerchio sul nero]* (1921), *Blauer Kreis [Cerchio azzurro]* (1922), *Angoli accentuati* (1923), *Im schwarzen Viereck [Nel quadrato nero]* (1923) (fig. 55), *Gelb Accompaniment [Accompagnamento giallo]* (1924), *Forma appuntita e forma rotonda* (1925), *Esteso* (1926), *Accenti acuti* (1926), *Drei Klänge [Tre suoni]* (1926) (fig. 56), *Rosso da due lati* (1928), *Etagen [Piani]* (1929), *Ostinato* (1929), *Un po' di rosso* (1929), *Entscheidendes Rosa [Rosa accentuato]* (1932) (fig. 57), *Sviluppo verso l'alto* (1934), *Mondo azzurro* (1934), *Viola-arancione* (1935) (fig. 58), *Curva dominante* (1936), *Composizione in giallo* (1938) (fig. 59), *Senza titolo* (1940), *Frammento* (1943) (fig. 60), *Crepuscolo* (1943), *Nastro quadrettato* (1944), *Composizione* (1910), *Senza titolo* (1914), *Studio per la composizione ovale in grigio* (1917), *Composizione* (1922), *Composizione* (1923).

Il testo di presentazione è di Palma Bucarelli, che introduce il visitatore alla figura di Kandinskij, «uomo eccezionalmente intelligente, molto colto, curioso di molte cose ma desideroso sempre di approfondirle», dalla personalità il cui fascino «sta in questa rara mescolanza di intellettuale e di istintivo che si rivela in tutta la sua opera, come dalla sua vita e dal suo carattere»:

Temperamento poetico d'artista e al tempo stesso natura speculativa di pensatore: emozionato e trepido da un lato, perciò, e dall'altro coraggioso e risoluto quando si trovò di fronte all'incognita intuita, o intravista (si pensi che si era ai primi anni del secolo), dell'arte nuova, destinata a mutare la visione del mondo, ad aprire orizzonti e possibilità allo spirito dell'uomo, e dunque anche di fronte alla tremenda responsabilità di sostituire la visione tradizionale, la rappresentazione del visibile che fino allora era stata il solo aspetto dell'arte.

È un commento che la Bucarelli riprende più volte nel suo discorso: ancora, oltre a questo «straordinario insieme di cose che sembrano contraddittorie e che si uniscono invece in mirabile equilibrio», della personalità di Kandinskij ella ammira «la sincerità che si rivela nei suoi scritti, [...] che sembrano fatti, piuttosto che per spiegare agli altri le sue idee, per chiarire alle esigenze della sua ragione le intuizioni della sua sensibilità di artista». Di conseguenza, come ella stessa afferma, «allo storico non resta che registrare i fatti esterni della sua vita [...], descrivere l'ambiente, gli incontri, le

amicizie, le influenze; catalogare le opere, classificare i vari periodi», dato che, per quanto riguarda l'arte del pittore russo, «nessuno meglio di lui stesso può rivelarne il profondo significato».¹⁴⁰

L'*Itinerario* nell'opera di Kandinskij riprende i fatti principali della sua biografia – quelli che è diventato ormai di prassi citare – assieme a un commento sulla sua evoluzione stilistica, corredato di volta in volta da gruppi di opere, presenti nella rassegna, che esemplificano le varie fasi della sua creatività.

Dopo avere ripercorso velocemente le varie tappe della formazione di Kandinskij – prima al liceo di Odessa, poi all'università di Mosca e quindi i corsi di Ažbe e di Franz Stück a Monaco – Caradente suddivide le opere realizzate nel primo decennio del Novecento in quelle in cui è ben riconoscibile l'influenza dell'impressionismo – e che erano state a loro volta precedute da un periodo realista – nelle quali è di particolare importanza lo studio della luce; i paesaggi caratterizzati da colori forti e pennellate larghe e in cui si avverte chiaramente il contatto con i Fauves; le serie di incisioni e xilografie e, finalmente, quelle di un «quarto periodo» che preannunciano la ricerca astratta.

Le opere dal '10 al '19 – in questi anni il pittore russo incontra quegli artisti con cui lavorerà all'almanacco e alle esposizioni del Blaue Reiter, fino allo scoppio della guerra nel '14, quando sarà costretto a fuggire in Svizzera e successivamente fare ritorno in Russia – rappresenterebbero quindi il «periodo drammatico» di questa ricerca, dapprima attraverso un uso impetuoso dei colori e poi, in un secondo tempo, più sostenuto mentre le forme cominciano ad accentuarsi.

Lasciata la Russia alla fine del '21, dall'anno successivo inizia per Kandinskij un'intensa attività didattica al Bauhaus. Le opere realizzate in quel decennio vengono ordinate in diversi gruppi: vi sono quelle realizzate tra il '20 e il '24 in cui «le forme hanno un'organizzazione plastica più definita nello spazio della tela»; quelle del «periodo dei cerchi»; e così via.

Gli anni parigini, densi anch'essi di lavoro nonostante Kandinskij abbia superato la settantina, aprono un nuovo momento della sua ricerca, in cui i colori si fanno più chiari e le forme più libere.¹⁴¹

Nelle pagine del *Catalogo*, sebbene si parli di uno viaggio compiuto in Italia da Kandinskij ad inizio degli anni '30, della personale dell'artista che si tenne a Milano nel '34 non viene fatto accenno alcuno mentre, al contrario, si dice della traduzione italiana del *Über das Geistige in der Kunst*:

¹⁴⁰ Palma Bucarelli, *Presenza di Kandinskij*, in *Kandinskij: 45 dipinti dal Museo della Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York*, catalogo della mostra, Roma, Editalia, 1958, pp. 7-14

¹⁴¹ Giovanni Caradente, *Itinerario per Kandinskij*, in *Kandinskij: 45 dipinti...*, pp. 17-26

Allo scoppio della guerra [Kandinskij] si rifugiò negli alti Pirenei, e nel frattempo vedeva la luce a Roma per i tipi Religio, la traduzione italiana del *Ueber das Geistige in der Kunst*, con il titolo *Della spiritualità nell'arte*, fatta da Giovanni A. Colonna, duca di Cesarò.¹⁴²

In occasione della rassegna, si pensò pure di aggiungere nel *Catalogo* alcuni estratti di *Della spiritualità nell'arte*: si tratta della *Introduzione* e dei capitoli 5 e 6 (*Azione del colore e Linguaggio delle forme e dei colori*).

Se Palma Bucarelli era riuscita ad ottenere la fiducia di un interlocutore come il Guggenheim, portando in tal modo la GNAM all'interno di un circuito internazionale, la mostra della collezione Guggenheim del '57 e soprattutto il ciclo di conferenze che era stato avviato in attesa di essa aveva riacceso, all'interno delle maggiori testate dell'epoca, la polemica – del resto mai sopita – sull'astrattismo. I sostenitori dell'arte figurativa accusavano la Bucarelli di servirsi della Galleria statale come «piattaforma di lancio» per quelle tendenze che più le stavano a cuore. Chiarito che nell'ambito di tale polemica il termine astrattismo – declassato ad un tipo di arte minore dal momento che «rinunciando ad ogni specie di rappresentazione non si fa pittura» e in contrapposizione al quale si invocava un ritorno ad un'arte che comunicasse messaggi decifrabili per il pubblico – si riferiva genericamente a tutte quelle manifestazioni artistiche non figurative senza tenere conto di classificazioni cronologiche, geografiche o stilistiche, essa, disputandosi in prevalenza sulle pagine del quotidiano «La Giustizia», assumeva presto e principalmente una connotazione politica.

Se, da una parte, il pittore Guttuso, capofila della schiera neorealista, aveva addirittura parlato, in un articolo uscito su «Rinascita», di una «dittatura dell'arte astratta» – dacché, mentre al principio se n'erano occupati solo la Galleria del Milione e un gruppo di artisti milanesi e comaschi, ora essa disponeva di «gangli fondamentali» quali erano la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e la Biennale di Venezia –, dall'altra la Bucarelli stessa avrebbe presa la parola per illustrare come le attività del museo dimostrassero, in ogni loro aspetto – dalle esposizioni alle attività didattiche, agli acquisti – la sua imparzialità e fossero volte alla divulgazione di ogni movimento artistico.

Interventi in difesa delle correnti astratte vennero anche da Venturi e da Argan, l'uno affermando che, se l'arte italiana aveva recuperato credito a livello internazionale, era proprio grazie al lavoro di quegli artisti screditati in Italia, il secondo rivendicando l'origine ideologica socialdemocratica dell'astrattismo, che nacque non da uno spirito di «certezza e contemplazione» ma da quello di «dubbio e critica». A tale dichiarazione Guttuso avrebbe replicato sostenendo che quella fase storica dell'astrattismo era stata ormai superata da un'arte astratta che altro non era che un prodotto del romanticismo e dell'irrazionale.¹⁴³

¹⁴² *Ivi*, p. 25

¹⁴³ Linda Sorrenti, *La Galleria nazionale nella polemica...*, pp. 244-248

È a questo punto necessario fare un passo indietro, per tornare all'immediato dopoguerra, quando erano stati in molti ad accostarsi al verbo neocubista: soprattutto in un primo momento è infatti possibile individuare, nei diversi movimenti artistici che si stavano costituendo e si sarebbero costituiti in quegli anni in Italia, una matrice comune in una diffusa ammirazione nei confronti del Picasso di *Guernica* «civilmente e politicamente impegnato e al contempo formalmente innovatore».

In quegli anni importante era l'esperienza del Fronte Nuovo delle Arti, un gruppo di artisti costituitosi nel '46, mentre dell'anno successivo fu la firma del manifesto del gruppo Forma, i cui aderenti si erano definiti «formalisti e marxisti».

Se inizialmente non vi erano implicazioni espressamente sociali nel praticare una pittura che si desse come forma di conoscenza della realtà, sul finire degli anni Quaranta l'esigenza di definire esplicitamente il ruolo dell'artista nella società divenne una priorità per il PCI.

Intervenendo con un discorso in occasione della mostra *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea*, tenutasi nel '48 a Bologna, Togliatti, sostenendo che l'arte dovesse parlare al popolo – quindi essere ad esso comprensibile occupandosi di temi che lo interessassero –, si pronunciò per la messa al bando di tutte le questioni formali o linguistiche. Attraverso il Partito e i legami diretti con la cultura dell'Unione Sovietica erano diffuse le teorie ždanoviste anche se, nella loro versione italiana, non rimasero che un aspetto «collaterale» della politica culturale del PCI. Inoltre, data la realtà tragica «con cui sentono il dovere di fare i conti», i toni di quegli artisti praticanti il realismo sociale non erano né esaltanti né rasserenanti: sono anni di accese rivendicazioni che sfociano spesso in rivolte e scioperi, che vengono seguiti con attenzione dai quotidiani nazionali, soprattutto da «L'Unità».

Gli artisti sentono l'esigenza di recarsi nelle campagne, per poter documentare la vita dei braccianti e il susseguirsi di accadimenti del periodo delle lotte contadine: se al centro dell'attenzione delle espressioni artistiche ascrivibili al realismo sociale vi è la figura del lavoratore, almeno in un primo momento i soggetti principali delle opere e degli studi erano stati il contadino e il mondo agricolo.¹⁴⁴

Alle accuse di disinteresse per il sociale e l'umano, mosse alla pittura astratta da una parte della critica e degli artisti, già nel '55 Emilio Vedova, partecipando al convegno *Arte figurativa e arte astratta* organizzato a Venezia, replicava difendendone invece l'impegno. E se ancora sul finire degli

¹⁴⁴ Cristina Casero, *Realismo, realismi. Alcune osservazioni sulla breve stagione del realismo sociale in Italia*, in Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Ilaria Bignotti (a cura di), *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2105, pp. 41-46

anni Cinquanta in Italia ad essere percepiti come rappresentativi della cultura nazionale erano modelli più tradizionalmente figurativi – basti il nome di Guttuso, con le sue grandi pitture dal tono espressionista-folclorico –, in quegli stessi anni i musei americani accoglievano invece le opere degli esponenti della corrente informale come altissimi raggiungimenti dell'arte europea: significativo è il caso di Alberto Burri, la cui opera *Grande sacco*, esposta alla GNAM nel '59, provocò dapprima scandalo e successivamente un'interrogazione parlamentare diretta a Palma Bucarelli.¹⁴⁵

Nel '58, oltre che a Roma, opere di Kandinskij si erano potute ammirare anche in occasione della rassegna veneziana. Alla «Biennale di transizione», come venne definita per via di alcuni rinnovamenti di cui premeva l'esigenza – la revisione dello Statuto del '38 e la costruzione di un nuovo edificio al posto del Padiglione centrale –, mentre il padiglione dell'URSS offriva un panorama informativo della sua produzione presentando l'opera di diciannove esponenti del realismo socialista, la Germania aveva impostato il proprio sull'eredità di Kandinskij nell'arte contemporanea, curando quindi la presentazione di un cospicuo gruppo di dipinti del primo periodo di attività dell'artista e facenti parte del legato Münter alla Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco.

L'elenco delle opere di Kandinskij – ventotto lavori, per lo più a olio, realizzati tra il 1903 e il 1914, di cui in *Catalogo* è riportato, accanto al titolo, l'anno e, per alcuni, la tecnica utilizzata: *Alte Stadt* [Vecchia cittadina] (1903, tempera), *Strandkörbe in Holland* [Cestoni da spiaggia in Olanda] (1904) (fig. 61), *Reitendes Paar* [Cavallerizzi] (1905/1907) (fig. 62), *Nacht* [La notte] (1906/1907, tempera), *Studio di natura III: Murnau* (1909), *Studio per l'Improvvisazione n. 2: Marcia funebre* (1909), *Improvisation 6 (Afrikanisches)* [Motivo africano] (1909), *Berg* [Monte] (1909), *Studio di natura VI: Murnau* (1909/1910, carta), *Berglandschaft mit Kirche* [Paesaggio montano con chiesa] (1910, carta) (fig. 63), *Interno: soggiorno nella strada Ainmiller 36 a Monaco* (1910, carta), *Murnau. Garten* [Giardino] (1910), *Romantische Landschaft* [Paesaggio romantico] (1911), *Improvvisazione n. 19* (1911), *Improvvisazione n. 19A* (1911), *Improvvisazione n. 21: Concerto* (1911) (fig. 64), *Improvvisazione n. 21A* (1911), *Studio preparatorio per la copertina dell'almanacco «Der Blaue Reiter»* (1911, acquerello su carta), *Improvvisazione n. 26* (1912), *Improvisation: Flut* [Improvvisazione: Diluvio] (1913) (fig. 65), *Improvvisazione: Notturmo* (1913/1914), *Studio per la Composizione n. 7* (1913), *Grande studio per un affresco di Campbell* (1914), *Piccolo studio per un affresco di Campbell I* (1914, carta), *Piccolo studio per un affresco di Campbell II* (1914, carta), *Schlucht* [Impressione: Burrone] (1914) (fig. 66), *Improvvisazione: Senza titolo* (1914) – è preceduto da un breve testo di presentazione dell'allora direttore della Städtische Galerie, Hans K. Roethel. In esso viene sottolineato che, se la «personalità d'artista» di Kandinskij può essere rivendicata da più

¹⁴⁵ Luca Massimo Barbero, *Il Dopoguerra come nuovo Risorgimento...*, pp. 49-69

nazioni, è con la Germania che egli, come artista, ha un legame speciale: per avere trascorso in territorio tedesco «i decenni decisivi della sua attività» – a Monaco, dove giunse nel 1897, e successivamente negli anni di docenza al Bauhaus – essa «può considerarlo suo figlio».¹⁴⁶

Per quanto riguarda la partecipazione italiana, alcune sale della Biennale del '58 furono riservate ad antologiche di artisti scomparsi nel corso dell'ultimo biennio – quali il comasco Rho ed Enrico Prampolini – mentre le restanti vennero organizzate in modo che alcuni sviluppi dell'attività artistica italiana contemporanea fossero nel contempo documentati e messi in raffronto con quelle di giovani artisti di altri Paesi.

Presente in quella edizione fu, tra gli altri, Lucio Fontana, del quale furono esposte le numerose serie di opere dal titolo *Concetto spaziale*, realizzate nel corso degli anni a cominciare dal '46. Già nel '49 Fontana aveva allestito alla Galleria del Naviglio *Ambiente spaziale a luce nera*: le sale delle gallerie di Carlo Cardazzo – del Naviglio come del Cavallino (nella quale il giovane Renato Cardazzo aveva iniziato a svolgere il compito di assistente del fratello) – erano infatti stati, negli ultimi anni Quaranta, i luoghi espositivi e propulsivi di quel gruppo di artisti che si riconoscevano nello Spazialismo, fenomeno sorto parallelamente a quegli altri movimenti e raggruppamenti costituiti e che si stavano costituendo per affini propositi estetici quali Forma e il MAC, i Nucleari e il già precedentemente menzionato Fronte Nuovo delle Arti.

Il ciclo dei «tagli» di Fontana – lavori, eseguiti a partire dal '58, che portano tutti il titolo di *Concetto spaziale. Attese* – rispondono all'esigenza di trovare una nuova spazialità anche nell'arte, dopo che la scienza aveva indicato nuovi confini e nuovi concetti di spazio. La nozione einsteiniana di materia-energia, le leggi della fisica quantistica, il principio di indeterminazione erano infatti state alcune delle problematiche che più avevano animato a Venezia i quasi quotidiani incontri tra coloro che avrebbero in seguito aderito al movimento spazialista, nella condivisa esigenza di pensare altre relazioni con la natura e ricercare quindi una nuova sintesi, puntando verso nuove strade senza doversi rifare a grammatiche ormai consolidate ma sperimentando e configurando immagini di una nuova estetica dei processi fondamentali.¹⁴⁷

Mentre il «miracolo economico» prosegue, alla soglia degli anni Sessanta una delle città che più riveste un ruolo finanziariamente egemone nel contesto nazionale è Milano, che vive un momento di grande trasformazione architettonica e urbanistica e diventa un laboratorio emblematico di ricerca e

¹⁴⁶ *La Biennale di Venezia. 29° Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1958, pp. 254-255

¹⁴⁷ Toni Toniato, *Carlo Cardazzo a Venezia...*, pp. 407-409

sperimentazione nel campo delle arti visive, le quali nel frattempo vanno maturando un dialogo anche con il design e la moda.¹⁴⁸

Tra le prime mostre che la Galleria del Naviglio fissa nella propria agenda dell'attività espositiva riguardo l'anno 1960 vi è una nuova personale di Kandinskij, aperta il 19 febbraio e in occasione della quale vennero presentate sedici opere realizzate negli anni dal '28 al '41. Il catalogo-opuscolo della mostra contiene una sintetica biografia dell'artista, l'elenco delle opere esposte – sono quasi tutti degli acquerelli dei quali esso riporta i titoli in tedesco e in francese ed è accompagnato da riproduzioni in piccolissimo formato: *Rosa delicato* (1928), *Gouache, Giallo-rosa* (1929) (fig. 13), *Durchsicht [Trasparenza]* (1930) (fig. 67), *Annäherung [Avvicinamento]* (1931) (fig. 68), *Gradazione, Quattro* (1934) (fig. 69), *Rampant [Strisciante]* (1934) (fig. 68), *Ovale animé [Ovale animato]* (1935) (fig. 70), *Trois alliés [Tre alleati]* (1936), *Bagatelle, Moderazione, Variazione, Sur le noir [Sul nero], Sans titre [Senza titolo]* (1940) (fig. 72), *Senza titolo* (1941) – e un estratto dal testo di Kandinskij *Sguardi sul passato* di cui si avvisa della prossima pubblicazione nelle Edizioni del Cavallino. Chiude il tutto un commento del Grohmann, del quale, già da due anni, era stato pubblicato in italiano il volume *Wassily Kandinsky. Vita e opere*:

L'influenza di Kandinsky sui giovani artisti è oggi maggiore che non ai suoi tempi. Prescindendo dagli imitatori che si attengono alla forma, gli effetti di questo influsso si sono manifestati in due direzioni: verso l'astrazione espressiva da una parte, e verso il ragionamento matematico dall'altra.¹⁴⁹

Alla fine degli anni Cinquanta, mentre è già stato pubblicato un certo numero di traduzioni degli scritti di Kandinskij in inglese¹⁵⁰ e in francese¹⁵¹, l'unico libro tradotto in italiano del pittore russo rimaneva *Della spiritualità nell'arte*. Si dovette infatti aspettare il '62: in quell'anno uscì finalmente il volumetto *Sguardi sul passato*, edito per le Edizioni del Cavallino e riprodotto in mille esemplari. La traduzione, a cura della scrittrice – nonché compagna di Carlo Cardazzo – Milena Milani, non era d'altra parte stata eseguita dall'originale in tedesco né dalla sua variante russa, rimaneggiata e corretta

¹⁴⁸ Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, *Il monocromo come spazio di libertà*, in Luca Massimo Barbero (a cura di), *Nascita di una nazione...*, p. 66

¹⁴⁹ *Wassily Kandinsky. 307° Mostra del Naviglio*, Milano, Galleria del Naviglio, 1960

¹⁵⁰ Si vedano: *The Art of Spiritual Harmonie*, a cura di J.H. Sadler, ed. Constable and Co. Londra e Boston, 1914; *On the spiritual in Art*, a cura di Hilla Rebay, New York, ed. Museum of non-objective Painting, 1946; *Concerning the Spiritual in Art and Painting in particular*, a cura di Harrison e Destertag, New York, ed. Witteborn-Schulz, 1947; *Point and line to plane*, da Hilla Rebay, New York, ed. Museum of non-objective Painting, 1926

¹⁵¹ Si vedano: *Du spirituel dans l'Art*, a cura di De Man, Parigi, ed. René Drouin, 1949; *Du spirituel dans l'Art*, a cura di Charles Estienne, edizioni di Beaune; *Regard sur le passé*, da G. Buffet-Picabia, Parigi, ed. René Drouin, 1946

dallo stesso autore –, bensì dalla versione in francese del '46 *Regard sur le passé*¹⁵², la quale era stata condotta a sua volta dal testo tedesco. Il volumetto contiene anche dodici riproduzioni di fotografie che ritraggono Kandinskij in diversi momenti della sua vita: scatti che saranno poi riproposti in parecchie rassegne – e nei rispettivi *Cataloghi* – degli anni successivi.¹⁵³

Nel '61 si tenne, inaugurata nei primi di marzo, presso la Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino la mostra – patrocinata, tra gli altri, da Gianni Agnelli – *La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane*. Attraverso la presentazione di circa duecentoquaranta opere, messe a disposizione dai singoli collezionisti, era possibile tracciare un panorama – sia pure sommario – della pittura straniera moderna considerata nei suoi protagonisti maggiori.

Scorrendo l'indice del *Catalogo* figurano i nomi di oltre cento autori: Arp, Braque, Cézanne, Chagall, Courbet, Degas, Dubuffet, Ernst, Fautrier, Hartung, Klee, Javlenskij, Léger, Macke, Manet, Matisse, Mirò, Mondrian, Picasso, Pollock, Renoir, Rothko, Tanguy, Tobey, Toulouse-Lautrec, Utrillo, Vlaminck, e molti altri. Di Kandinskij erano esposti sei lavori, di cui due risalenti circa agli anni 1908/1909 – *Villaggio a Murnau* e *Paradiso* – e i restanti quattro realizzati negli anni Trenta: *Silenzio appuntito* (1933), che aveva fatto la sua apparizione in Italia già nel '34, in occasione della prima personale di Kandinskij organizzata nella penisola, e di cui nel *Catalogo*¹⁵⁴ viene indicato solo facente parte di una collezione privata a Bergamo; *Quattro* (1934) (fig. 69), proveniente dalla collezione Antonio Mazzotta; *Punti neri* (1937) (fig. 49) e *L'arco blu* (1938), prestati, rispettivamente, dalla collezione Jucker e da quella di Emilio Jesi.

Dall'antologia risulta inoltre, come viene sottolineato nel testo di presentazione nelle prime pagine del *Catalogo*, nel quale vengono spese alcune parole circa la figura del collezionista e il significato

¹⁵² Vasilij Kandinskij, *Regard sur le passé*, [1913], Parigi, Galerie René Drouin, trad. fr. a cura di Gabriell Buffet-Picabia, 1946.

Il volumetto era stato pubblicato in occasione di una mostra di pitture di Kandinskij tenuta presso la Galerie René Drouin nel '46.

¹⁵³ Le dodici fotografie riprodotte in Vasilij Kandinskij, *Sguardi sul passato* [1913], Venezia, Edizioni del Cavallino, trad. it. a cura di Milena Milani, 1962 sono: 1. *Kandinsky a tre anni con sua madre*; 2. *Kandinsky a dieci anni con la sorella e il fratello*; 3. *Kandinsky studente in vacanza vicino a Mosca*; 4. *Kandinsky nel 1910 a Monaco*; 5. *Kandinsky nel 1912 a Monaco davanti alla sua scrivania*; 6. *Kandinsky nel 1921 a Berlino, appena rientrato da Mosca*; 7. *Kandinsky, Gropius e l'architetto olandese Oud nel luglio 1923 a Weimar*; 8. *Kandinsky e Klee nel 1929 nel giardino della casa di Klee a Dessau*; 9. *Kandinsky con la moglie Nina nel giardino della loro casa a Dessau*; 10. *Nina Kandinsky nel 1930 a Dessau*; 11. *Kandinsky nel 1938 nel suo studio di Neuilly (1)*; 12. *Kandinsky nel suo studio a Neuilly (2)*.

¹⁵⁴ *La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane*, catalogo della mostra, Torino, Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., Poligrafiche Riunite, 1961.

Precedente di questa mostra era stato il volume, corredato da un testo di Giuseppe Marchiori, *La pittura straniera nelle collezioni italiane* (Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1960).

della sua iniziativa – quindi il contributo che i collezionisti hanno offerto sia nei confronti dell'attività degli artisti sia verso il pubblico –, e il carattere del collezionismo italiano.

Lo stesso anno la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ultimò le trattative, che erano iniziate già nel '58 dopo la mostra di Kandinskij, per l'acquisto del dipinto ad olio *Krumme Linie* [*Linea angolare*] (1930) (fig. 73).

Nel novembre del '63 Carlo Cardazzo muore, lasciando attonita buona parte dell'ambiente artistico e intellettuale italiano. Tuttavia la sua scomparsa non interromperà le relazioni di Gualtieri di San Lazzaro con la Galleria del Naviglio: esse infatti continueranno per tramite di Renato Cardazzo, il quale sostituì il fratello nella gestione della galleria milanese. Frattanto, le collaborazioni di San Lazzaro con l'Italia si infittiscono, sempre nella logica di promuovere gli artisti parigini che più gli sono prossimi.

I corrispondenti italiani tornano ad essere coinvolti quando l'editore ha in mente di dedicare un intero numero della rivista «XX Siècle» – che aveva cominciato a stampare non più in Francia, ma in Lombardia – al centenario della nascita di Kandinskij: San Lazzaro voleva infatti riunire le testimonianze di persone che avevano conosciuto il Maestro russo.

Tra coloro che erano stati invitati a scrivere per questo numero monografico, egli tentò di coinvolgere il pittore, scrittore e sceneggiatore originario di Luzzara Cesare Zavattini.¹⁵⁵ Quest'ultimo, come collezionista di quadri di piccolissimo formato, si era rivolto verso la fine del '49 a San Lazzaro per ottenere, per la sua raccolta, lavori di pittori stranieri residenti in Francia. Egli aveva avuto però anche un ruolo di intermediario per l'arricchimento della collezione del regista Vittorio de Sica, i cui gusti collezionistici erano rivolti, al contrario, verso nomi già consacrati delle avanguardie, come si evince dall'elenco delle opere esposte in occasione della mostra della sua collezione – intitolata, appunto, *La collezione De Sica*¹⁵⁶ – tenutasi nel marzo-aprile del '54 presso la Galleria L'Aureliana di Roma.¹⁵⁷ San Lazzaro aveva invitato Zavattini a scrivere un *témoignage*, a cui suggerì il titolo di *Vorrei fare con De Sica un film su Kandinsky*. Se la proposta – della quale San Lazzaro aveva informato anche Nina Kandinskij, che l'aveva accolta entusiasticamente – era stata inizialmente accettata, lo scrittore si sarebbe poi tirato indietro.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro...*, pp. 205-206

¹⁵⁶ Il piccolo catalogo elenca, tra le numerose opere presenti, anche una *Composizione* di Kandinskij (1943, 47x65 cm).

¹⁵⁷ Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro...*, pp. 108-111

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 208

Nel numero ventisette di «XX Siècle», uscito nel dicembre del '66 e dedicato a Kandinskij – del quale, sul frontespizio, su fondo grigio, compare una fotografia riquadrata da una cornicetta bianca e sotto la quale si leggono, su due righe, nome e cognome del maestro russo e gli estremi anagrafici (fig. 74) – sono quindi presenti, tra gli altri, un testo di Magnelli, uno di Argan e il contributo del critico veneziano Giuseppe Marchiori.

Il pittore Magnelli era stato uno dei primi artisti incontrati da Kandinskij al suo arrivo a Parigi da Berlino. Il suo scritto, nel quale racconta delle loro frequentazioni e del clima parigino degli anni Trenta, s'avvia menzionando proprio il loro primo incontro, in occasione di un ricevimento organizzato a casa del gallerista Pierre Loeb in onore dell'artista russo. Frequenti – eccetto che negli anni della guerra – erano poi state le visite di Magnelli a Neuilly, dove questi aveva potuto ammirare le opere di Kandinskij e constatare con lui come li avesse uniti, fin da subito, un «comune sentire», comprovato dal fatto che entrambi avessero avuto, pressappoco negli stessi anni, la «stessa esigenza di realizzare quadri completamente inventati [...], riprodurre opere senza alcun riferimento alla realtà visibile». Dell'amico il pittore italiano ricorda specialmente la grande vivacità e la gioia di vivere, non venute meno nemmeno quando la malattia che l'aveva colpito si era aggravata costringendolo alla quasi immobilità.¹⁵⁹

Se nel '48, firmando il testo di presentazione della Collezione Guggenheim nel *Catalogo* della XXIV Biennale di Venezia, Argan si era limitato a constatare che Kandinskij era arrivato a «designare un puro ritmo attraverso la sintesi delle sensazioni di spazio e di tempo»¹⁶⁰, nel saggio preparato per questo numero monografico di «XX Siècle» spende invece molte più parole nel proporre una lettura dell'opera dell'artista che «ha deciso il destino dell'arte contemporanea». Argan attribuisce a Kandinskij il merito di essere colui che, più di tutti, si è avvicinato «al nucleo incandescente del problema», ovvero «la definizione della ragion d'essere, del luogo e della funzione dell'arte in una situazione sociale [...] determinata dalla polarizzazione di tutte le attività umane attorno alla produzione industriale e alle sue metodologie e nuove tecnologie». Il pittore russo, attraverso «il ritorno ai segni semplici ed essenziali dell'ornamento», sarebbe quindi giunto, secondo il critico torinese – il quale si rifà a quanto aveva già scritto Grohmann circa l'importanza che gli studi sull'arte popolare russa avrebbero avuto negli anni successivi sulla pittura di Kandinskij –, a un dipingere che è un «perfetto modello di un'arte popolare moderna» che è in grado di comunicare immediatamente con lo spettatore: dal momento che «l'ornamento non figurativo non è un atto di

¹⁵⁹ Alberto Magnelli, *Una fede profonda*, in «XX Siècle», 27 (dicembre) 1966. Il testo è stato ripubblicato in Alberto Fiz (a cura di), *Wassily Kandinsky e l'arte astratta tra Italia e Francia*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2012, p. 172-173

¹⁶⁰ 24. *Biennale di Venezia...*, p. 320

intelligenza o di comprensione ma di devozione e di preghiera» l'obiettivo del pittore russo era stato infine, attraverso l'eliminazione progressiva della rappresentazione, la «comunicazione diretta tra l'individuo e la realtà totale».¹⁶¹

Di Kandinskij come innovatore del linguaggio artistico dice anche Marchiori nel suo testo *Kandinsky in Italia*, nel quale l'autore, oltre ad accennare alle «impressioni» che l'arte italiana – i mosaici ravennati e la Venezia dei «fondi neri» – avrebbe suscitato in lui, prende brevemente in considerazione le influenze dell'artista russo sugli astrattisti italiani:

Alla Quadriennale romana del 1935 l'ambasciatore francese chiese a Licini come facevano a mantenersi in equilibrio due triangolo inversamente sovrapposti in un quadro intitolato *L'equilibrio*. «Per miracolo», rispose senza indugio Licini, dimostrando di aver compreso la lezione di Kandinsky nel suo vero e proprio significato poetico.

Fu quello l'omaggio più significativo reso a Kandinsky: un omaggio indiretto e carico di futuro, in un'epoca in cui si dipingevano archi di trionfo e imperatori romani.¹⁶²

Nel '67, in occasione del quarto anniversario della scomparsa di Carlo Cardazzo, il fratello Renato dedicò una personale di Kandinskij al suo ricordo. Con la 489^o *Mostra del Naviglio*, aperta dal 16 al 28 novembre e organizzata grazie al contributo di Nina Kandinskij la quale aveva concesso alcune opere della sua collezione privata, Renato Cardazzo desiderava rendere omaggio al fratello Carlo, colui che, «primo in Italia», aveva dedicato tre mostre al Maestro russo.¹⁶³

Nel catalogo-opuscolo, oltre ad alcune righe, scritte dal direttore della galleria, di introduzione alla mostra e di un intervento di Mirò tratto dal numero di «XX Siècle» dedicato al centenario della nascita di Kandinskij, si pubblicizzava il volumetto *Sguardi sul passato*, uscito per le Edizioni del Cavallino pochi anni prima e del quale era presente la copertina e la prima pagina del testo tradotto.

L'esposizione consisteva in una selezione di quattordici lavori dell'artista russo realizzati dal '22 al '43, dei quali il catalogo-opuscolo riporta con precisione il titolo in francese, l'anno di composizione, le dimensioni e la tecnica utilizzata: *Schwarzer Raster* [*Reticolo nero*] (1922) (fig. 75), *Segno* (1925), *Silenzio marrone* (1925), *Accento in rosa* (1926) (fig. 39), *Schwarz-Rot* [*Nero-rosso*] (1927) (fig. 76), *Leichtes* [*Leggero*] (1930) (fig. 78), *Chacun pour soi* [*Ciascuno per sé*] (1934), *Trenta* (1937) (fig.

¹⁶¹ Giulio Carlo Argan, *La liberazione del mito*, in «XX Siècle», 27 (dicembre) 1966. Il testo è stato ripubblicato in Alberto Fiz (a cura di), *Wassily Kandinsky...*, pp. 173-174

¹⁶² Giuseppe Marchiori, *Kandinsky in Italia*, in «XX Siècle», 27 (dicembre) 1966. Il testo è stato ripubblicato in Alberto Fiz (a cura di), *Wassily Kandinsky...*, p. 174

¹⁶³ *Kandinsky*, Milano, Galleria del Naviglio, 1967

26), *Insieme multicolore* (1938) (fig. 43), *Cinquit* [*Circuito*] (1939), *Bleu du ciel* [*Blu cielo*] (1940) (fig. 79), *Une fête intime* [*Una festa privata*] (1942) (fig. 80), *Divisione-unità* (1943), *Accordo* (1943).

Nel '68 la casa editrice De Donato pubblicò una nuova edizione del libro di Kandinskij *Über das Geistige in der Kunst*. Della vecchia edizione, divenuta nel frattempo quasi introvabile – ancora a fine degli anni Quaranta Dorazio, scrivendo a Nina Kandinskij, si dispiace di non riuscire a recuperare il libro in nessuna libreria¹⁶⁴ – ha ancora la traduzione del Di Cesarò, ma non ne include né l'introduzione scritta dal traduttore né le nuove illustrazioni che Kandinskij aveva scelto per l'edizione del '40.¹⁶⁵

In quello stesso anno un altro importantissimo scritto dell'artista, *Punkt und Linie zu Fläche*, venne tradotto e pubblicato, per la casa editrice Adelphi, per la prima volta in italiano, con il titolo *Punto, linea, superficie*.

Gli anni Sessanta sono il decennio delle grandi imprese editoriali d'arte con riproduzioni a colori: la Fabbri aveva iniziato, dal '58, la pubblicazione dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, a cui si sarebbero poi aggiunte le collane de *I Maestri del Colore* e di *L'Arte Moderna*, a partire, rispettivamente, dal '63 e dal '67.

Anche gli interventi critici sul lavoro di Kandinskij si erano fatti, nel frattempo, più numerosi. La scrittrice, storica e critica dell'arte Marisa Volpi Orlandini dedicò, sul finire degli anni Sessanta, due testi al maestro russo. Specialmente in uno di essi, *Kandinsky: dall'art nouveau alla psicologia della forma*, pubblicato nel '68, la studiosa insiste sul ruolo chiave che egli ha avuto nei recenti sviluppi dell'arte, per avere rivoluzionato non solo il linguaggio artistico ma anche l'idea stessa di pittura e delle sue possibilità comunicative. Seguendo storicamente il percorso creativo dell'opera di Kandinskij, nell'intreccio della cultura artistica europea, Volpi Orlandini dedica grande attenzione soprattutto alle aperture interdisciplinari che sottendono alla ricerca dell'artista, sviluppata all'insegna del «sogno della grande sintesi». La pittura di Kandinskij viene quindi analizzata come un «cammino» – prima verso la liberazione dalle convenzioni visive e poi verso uno stile aperto alle esperienze dell'arte contemporanea – che, partendo da due premesse fondamentali, ovvero il concepire l'arte come un'esplorazione continua e l'avvertire nella produzione artistica e nella

¹⁶⁴ Ada Masoero, *Kandinskij: lettere...*, p. 60

¹⁶⁵ Nell'edizione del 1968, a cura di Anna Maria Carpi, le illustrazioni delle opere eseguite da Kandinskij sono come erano in origine nelle edizioni tedesche, ovvero: *Composizione n. 2* (1910), *Improvvisazione n. 18* (1911), *Impressione n. 5* (1911).

mitografia primitive e popolari le fonti essenziali per il suo rinnovamento, lo conduce alla fondazione di un linguaggio pittorico totalmente nuovo.¹⁶⁶

Il secondo testo che Volpi Orlandini dedicò all'artista russo è del '70 e si intitola *Kandinsky e il Blaue Reiter*. In esso la studiosa, sempre analizzando la pittura di Kandinskij nella sua fenomenologia storica e offrendo una riassuntiva descrizione dei momenti essenziali della storia dell'arte moderna che costituiscono lo sfondo dell'evoluzione dell'arte e del pensiero teorico del pittore russo – il *cloisonnisme* di Pont-Aven, il cromoluminismo di Seurat, le poetiche simboliste e lo Jugendstil dei primi del secolo a Monaco con le contemporanee teorie di Theodor Lipps e di Wilhelm Worringer –, si occupa più nello specifico di esaminare il periodo del Blaue Reiter: sono questi gli anni decisivi, dal 1908 al 1914, durante i quali, in collaborazione con Marc, Macke, Schoenberg, Burljuk, la Münter, Jawlensky, egli elabora quegli elementi che lo porteranno alla fondazione di un linguaggio nuovo.¹⁶⁷

L'anno successivo al Blaue Reiter venne dedicata una grande mostra – la prima, internazionalmente riconosciuta, che ne offrisse una completa rievocazione –, organizzata dall'Associazione Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea in collaborazione con i Musei di Torino e ospitata presso la Galleria Civica d'Arte Moderna.

All'esposizione, intitolata *Il Cavaliere Azzurro* e aperta dal 18 marzo al 9 maggio, i visitatori poterono ammirare più di duecento opere: nella prima parte, che era stata pensata in modo da ricostruire l'iconografia dell'almanacco «Der Blaue Reiter», erano presenti numerose statuette in legno di figure femminili ed equestri, maschere e idoli provenienti soprattutto dall'Africa e dall'Oceania, oltre che stampe popolari e xilografie bavaresi, russe, giapponesi; di seguito, una selezione di lavori di Gauguin, Cézanne, Henri Rousseau, Picasso, Emil Nolde, Matisse, Natalija Gončarova e Michail Larionov, Robert Delaunay, Lyonel Feininger, Gabriele Münter, David Burljuk, Macke. Particolare rilievo venne dato al lavoro di Klee e di Kandinskij – dei quali, oltre a quelle realizzate nel periodo del Blaue Reiter, la mostra comprendeva anche opere che documentavano i successivi sviluppi della loro carriera artistica dopo il '14 – e, per concludere, vennero scelte alcune opere di artisti quali Kupka, Licini, Soldati, Dorazio, Capogrossi, Maurice Estève, Mark Tobey e altri, come «omaggio» al Blaue Reiter e testimonianza della validità delle ipotesi di lavoro di Kandinskij e di Klee alle origini dell'arte astratta.

¹⁶⁶ Marisa Volpi Orlandini, *Kandinsky: dall'art nouveau alla psicologia della forma*, Roma, Lericci, 1968

¹⁶⁷ Marisa Volpi Orlandini, *Kandinsky e il Blaue Reiter*, Milano, Fabbri, 1970

Il *Catalogo* contiene, oltre alle riproduzioni in bianco e nero di tutte le opere che in quell'occasione – grazie alla collaborazione di musei e collezionisti italiani e stranieri e, nel caso di Kandinskij, della Städtische Galerie im Lenbachhaus e di Nina Kandinskij – furono esposte, tre testi – *Le arti primitive nella cultura d'oggi*, *Arte popolare* e *Le risonanze del Blaue Reiter* – che presentano brevemente al visitatore le varie sezioni della mostra. Se nel primo testo si sottolinea come oggetti «prima considerati di un interesse puramente etnografico per la loro origine esotica», stiano cominciando a venire sempre più «messi su un piano di raffronto e di parità con i capolavori antichi e moderni delle nostre civiltà storiche» poiché si è riconosciuto che «è innegabile una profonda unità dello spirito umano sotto la diversità di convenzioni e di ambienti», il secondo testo illustra invece le caratteristiche di quella produzione popolare la cui spontaneità intesa come «subordinazione dell'elemento stilistico a quello contenutistico» è «così importante per il Kandinskij giovanile».¹⁶⁸

Del pittore russo erano quindi esposti circa una cinquantina di opere realizzate dal 1908 al 1941, di cui tante erano già state viste in Italia ma talune fanno invece la loro prima apparizione: *Paesaggio con torre* (1909) (fig. 32), *Improvvisazione n. 6 (Africana)* (1909), *Impressione. Domenica* (1910), *Bild mit Bogenschützen [Arcieri]* (1908/1909), *Studio sulla natura* (1909), *Paesaggio di montagna con chiesa* (1910) (fig. 63), *Improvvisazione n. 14* (1910) (fig. 33), *Impressione V (Parco)* (1911), alcuni acquerelli che portano il titolo di *Progetto per la copertina dell'almanacco «Der Blaue Reiter»* (1911), *Lyrisches [Lirica]* (1911), *Improvvisazione n. 18* (1911), *Studio per la composizione VII* (1913), *Con l'arco nero* (1912) (fig. 34), *Con macchia rossa* (1914) (fig. 35), *Grande studio per «Estate» di Campbell* (1914) (fig. 31), *Composizione* (1916), *Malerei auf hellem Grund [Su fondo chiaro]* (1916), *Composizione* (1918), *Improvvisazione* (1918), *Reticolo nero* (1922) (fig. 75), *Composizione* (1923), *Zig-zag bianco* (1922) (fig. 37), *Senza titolo* (1923), *Giallo-rosso-blu* (1925) (fig. 38), *Cuneo sul cerchio* (1926), *Accento rosa* (1926) (fig. 39), *Spinosa* (1926), *Composizione* (1927), *Composizione* (1931), *Spitzen im Bogen [Freccia nell'arco]* (1927), *Senza titolo* (1931), *Due forme* (1932), *Punta silenziosa* (1933), *Composizione* (1934), *Rampante* (1934) (fig. 70), *Avvicinamento* (1931) (fig. 68), *Tre alleati* (1936), *Composizione* (1937), *L'arco blu* (1938), *Punti neri* (1937) (fig. 49), *Trois [Tre]* (1938), *Variazione K 695* (1941), *Guazzo n. 671* (1940).

Se nel '67 l'editore De Donato aveva pubblicato la versione italiana della nuova edizione tedesca del «Blaue Reiter» uscita per Piper nel '65, nelle pagine di introduzione alla mostra – *Alle origini dell'arte astratta* – si segnala il fatto che la pubblicazione di questo «manifesto» – il primo ad essere stato proposto «in così stretto parallelismo con l'enunciazione delle sue teorie e con la realizzazione

¹⁶⁸ Luigi Carluccio, Luigi Mallé (a cura di), *Il Cavaliere Azzurro*, catalogo della mostra, Torino, Amici dell'Arte Contemporanea, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1971, pp. 19-20, 79-80

dei suoi fini», e «aperto» perché «rappresenta un modo nuovo di pensare [...] i problemi dell'espressione artistica» – non ha suscitato «l'eco che pur avrebbe meritato».¹⁶⁹

La mostra, che nel complesso era stata pensata per fare intendere a un pubblico di non specialisti ciò che aveva significato il programma del Blaue Reiter, spesso considerato «niente più che un episodio dell'Espressionismo tedesco» o confuso con l'esperienza della Brücke, venne visitata, stando a quanto riportano i giornali, da una media di circa mille visitatori al giorno e si congedò da Torino «con un eccezionale successo». Se pure ci furono «voci discordi» che l'avrebbero al contrario definita una «operazione culturalmente inaccettabile» perché costituita da sezioni accostate senza coerenza e nelle quali era presente un numero eccessivo di opere – sculture negre, polinesiane, ecc. – o, in altre, erano assenti artisti rappresentativi del clima culturale del Blaue Reiter, pare che del *Catalogo* illustrato si vendettero talmente tante copie che lo si dovette «replicatamente ristampare».¹⁷⁰

Sempre nel '71 a Torino, dall'11 giugno all'11 luglio, si tenne, presso Palazzo Madama, una mostra intitolata *Bauhaus Weimar*. Si trattava di un'esposizione di una serie di oggetti – lampade da tavolo, servizi da tè, sedie, caffettiere, brocche, portacenere – e tessuti – arazzi, coperte di addobbo per pareti – che erano i «relitti» di quanto era stato creato nei vari laboratori del Bauhaus nella sua prima sede, assieme a parecchi disegni e progetti di case, sale e arredamenti, e opere grafiche di coloro che presso la scuola avevano insegnato e svolto attività.

Il *Catalogo*¹⁷¹ della mostra – la quale era stata pensata per cercare di cogliere l'importanza che aveva avuto il Bauhaus nel campo dell'architettura – è ricco di testi introduttivi, circa la storia del Bauhaus, e di documenti, quali il *Programma dello Staatliche Bauhaus di Weimer* redatto da Walter Gropius nel '19 e un testo dello stesso, intitolato *Idea a struttura dello Bauhaus* e composto nel '23.

Di Kandinskij in quell'occasione non era presente che un'opera, una *Composizione* datata 1926, perciò ai fini di questo progetto di tesi non è il caso di soffermarsi oltre. Piuttosto, riguardo al Bauhaus – più precisamente riguardo al periodo in cui Kandinskij fu impegnato nell'attività didattica del Bauhaus – è interessante quanto aveva scritto Marisa Volpi Orlandini nel sopra menzionato testo *Kandinsky: dall'art nouveau alla psicologia della forma*. In esso la studiosa sottolinea il fatto che, se nel fondare il Bauhaus l'intenzione di Gropius era stata quella di «incanalare la creatività artistica nel mondo della realtà industriale», da Kandinskij l'architetto tedesco aveva avuto la «più ampia

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 13-15

¹⁷⁰ mar. ber., *Congedo dal Cavaliere azzurro*, «La Stampa», 18/05/1971, p. 3

¹⁷¹ *Bauhaus Weimar*, catalogo della mostra, Torino, Assessorato alla Cultura, 1971

comprensione» dal momento che, circa «l'integrazione tra psicologia e tecniche della composizione»¹⁷², le intenzionalità dell'artista russo si ponevano in conformità con le posizioni della scuola.

Di Kandinskij le lezioni tenute al Bauhaus – rimaste ancora inedite e tradotte per la prima volta dal tedesco direttamente dai manoscritti dell'artista – vennero pubblicate, assieme ad altri scritti teorici e a *Punto e linea nel piano*, in un unico volume, curato dal saggista e critico d'arte francese Philippe Sers, nel '73. Ad esso seguì, l'anno successivo, un secondo volume che raccoglieva, questa volta, *Dello spirituale nell'arte*, numerosi testi critici scritti da Kandinskij in vari periodi della sua vita e che erano apparsi in riviste russe e svedesi oltre che tedesche – *O nakazanijach po rešeniju volostnych sudov moskovskoj gubernii* [*Le pene inflitte dai tribunali del volost' del governatorato di Mosca*] (1889), *Dell'artista* (1916), *Paul Klee* (pubblicato nel '31 sul periodico «Bauhaus» in occasione della partenza di Klee dalla scuola), solo per citarne alcuni –, *Sguardo al passato*, tradotto direttamente dal sua versione tedesca dei *Rückblicke*, e delle poesie.

Del '75 è invece la pubblicazione di *Testo d'autore e altri scritti russi 1902 – 1922*: esso comprende la traduzione della variante russa dei *Rückblicke* apparsi a Berlino nel '13, la quale apparve a Mosca nel '18 per le edizioni della Sezione Arti Figurative (IZO) del Commissariato del Popolo per l'Istruzione con il titolo *Tekst chudožnika* [*Testo dell'artista*]. Esso venne tradotto, con qualche modifica, dallo stesso Kandinskij: trattandosi sostanzialmente di una «autobiografia creativa tutta incentrata sulla crescita interiore dell'artista», mettendo a confronto le due versioni, quella tedesca e quella russa, si notano alcune differenze, motivate dal tipo di pubblico a cui erano rivolte e dalle mutate circostanze nel tempo che intercorre tra la stesura di esse. Se Kandinskij – avverte Cesare De Michelis, che curò la traduzione italiana e per essa scrisse un breve saggio di *Introduzione* – aveva purgato il testo russo da alcuni dettagli «troppo vistosamente connessi alla sua formazione in un ambiente borghese d'epoca prerivoluzionaria», nel contempo introduce una serie di elementi che conferissero allo scritto una maggiore «russità», forse per in questo modo sottolineare, concesso a Monaco il valore di seconda patria, la «matrice nazionale della propria cultura».

Dopo avere premesso che il pensiero e il linguaggio di Kandinskij appaiono modellati «sui meccanismi del dualismo, dell'antinomia», il breve saggio di De Michelis si struttura sulla tesi della «russità della sua elaborazione teorica», ovvero della sua «organica appartenenza al terreno ideologico e culturale della Russia», comprovata non solo e non tanto da chiare «consonanze» tra Kandinskij e la cultura russa del suo tempo – l'interessamento per l'occultismo e la teosofia, che peraltro aveva pervaso, all'inizio del secolo, l'intera Europa – quanto piuttosto la fonte russa delle

¹⁷² Marisa Volpi Orlandini, *Kandinsky: dall'art nouveau...*, p. 117

ricerche astratte kandinskiane e quindi i debiti che egli avrebbe nei confronti di quella filosofia mistica russa elaborata, a cavallo del secolo, soprattutto da Sergej Bulgakov e da Vladimir Solov'ëv. De Michelis richiama l'attenzione sui tre lemmi – ciascuno legato, almeno originariamente, a un suo antinomo – che usa Kandinskij, scrivendo in russo, per designare il termine «astratto»: *bezpredmetnij* (parola che indica la mancanza di un qualsiasi oggetto della natura dalla composizione pittorica), *abstraktnij* (vocabolo che è un calco dal latino), e *otvlečënnij*. Quest'ultimo termine è affine al secondo, ma è profondamente radicato nella sua matrice slava.¹⁷³

Tutti i testi che fanno parte di *Testo d'autore e altri scritti russi 1902 – 1922* danno modo di ripercorrere le diverse tappe del legame tra Kandinskij e la Russia. I primi testi che si incontrano, scorrendo le pagine del libro, sono quindi quelli che fanno parte delle *Pis'ma iz Mjunchena* [*Corrispondenze da Monaco*]: nel 1902, mentre a Monaco ha assunto la presidenza del gruppo Phalanx, l'artista avvia una breve collaborazione con la rivista russa «Mir Iskusstva» mentre, dal 1909, il suo mittente sarebbe stata la rivista «Apollon».

Più avanti, nella *Pis'mo v redakciju* [*Lettera in redazione*], apparsa in «Muzyka» e in «Russkoe slovo» nel maggio del '13, Kandinskij invece dichiara la sua presa di distanza da quello che era stato l'atto costitutivo del futurismo russo, ovvero quanto veniva affermato nel manifesto *Pošëčina obšestvennomu vkusu* [*Schiaffo al gusto corrente*] (1913), nel quale erano state pubblicati quattro testi poetici kandinskiani.

Infine, la presenza dell'artista, tra il '18 e il '21, nella Russia Sovietica, non è un fatto marginale. Egli operò nelle organizzazioni del Commissariato per l'Istruzione, ricoprendo diversi incarichi: nel '19 venne nominato direttore dei Musei di Cultura Pittorica, dove svolse un'intensa attività organizzativa – si veda il testo *Muzej živopisnoj kul'tury* [*Il museo di cultura pittorica*] (1919/1920) –; nel '20 venne eletto dirigente dell'Istituto di Cultura Artistica, per il quale stese il *Programma dell'InChuK*, e vice-presidente dell'Accademia di Scienze Artistiche, per la quale scrisse *K reforme chudožestvennoj školy* [*Per una riforma della scuola artistica*], testo che, scritto nel dicembre del '21 e pubblicato sul primo numero della nuova rivista dell'Accademia (1923), fu anche l'ultimo suo che apparve nella Russia Sovietica.

Prima di chiudere questo lungo capitolo parlando di una collettiva aperta dall'ottobre del '79 al gennaio dell'80 e intitolata *Origini dell'astrattismo*, si consenta una seconda e sommaria parentesi sugli avvenimenti politici e sociali che scuotono l'Italia dal finire degli anni Sessanta fino al decennio successivo.

¹⁷³ Cfr. Cesare G. De Michelis, *Introduzione*, in Vasilij Kandinskij, *Testo d'autore e altri scritti russi 1902 – 1922*, Bari, De Donato, trad. it. a cura di Cesare G. De Michelis, 1975, pp. 7-22

Già dall'autunno del '67 era esplosa, sulla scia di quanto stava accadendo negli Stati Uniti, la contestazione antiautoritaria degli studenti che si sarebbe presto saldata con la riapertura delle lotte sociali e operaie, ravvivate da una nuova e profonda crisi economica. Inoltre, il governo di centrosinistra aveva sì smosso i vecchi equilibri politici, ma parecchie delle riforme essenziali sulla struttura dello Stato e sui servizi fondamentali erano state tutt'altro che concretizzate.

Queste lotte suscitarono però, piuttosto che risposte riformatrici, e in particolare modo in quella parte degli apparati dello Stato legati all'ala più conservatrice del ceto politico e favorevole a misure repressive, una reazione violenta: alla fine degli anni Sessanta presero avvio quelli che sarebbero stati definiti gli «anni di piombo».

Se la situazione italiana è caratterizzata dall'espandersi delle organizzazioni terroristiche «nere» e «rosse» e si registrano migliaia di atti di violenza contro persone e cose, stragi, omicidi politici e, nel dicembre del '70, un tentativo di golpe, temi politici e sociali monopolizzano le cronache di questi anni anche in una prospettiva globale: il maggio francese, le battaglie contro il razzismo, la morte di Che Guevara, la guerra in Vietnam, la guerra fredda.¹⁷⁴

Ma questi – dal finire dei Cinquanta – sono anche gli anni della corsa alla luna, nei quali la realtà fisica dell'universo si fa esperibile.

Particolarmente significative sono, in relazione a ciò, le *Superfici lunari* che Giulio Turcato, artista che già dall'immediato dopoguerra era stato uno dei protagonisti della scena artistica italiana, realizza ispirandosi al mito dello spazio che percorre l'immaginario di questi decenni. Esse, più che riproduzioni di immagini lunari, sono evocazioni di una spazialità in trasformazione.¹⁷⁵

Se il dibattito ideologico in merito al rapporto tra arte e società era stato condizionato, negli anni Cinquanta, dalle diatribe tra i sostenitori dell'astrazione e quelli del realismo, nell'arte italiana degli anni Sessanta esse sembrano ormai superate. La linea realista, mentre l'occhio, in un mondo che è sempre più sulla via della globalizzazione, si va assuefacendo a una nuova realtà percettiva, trova anch'essa nuove declinazioni in forme di figurazione politico-illustrative, legate all'immaginario collettivo, più metaforiche che letterali. Gli artisti si muovono, alla ricerca di nuove immagini, tra figure, oggetti, cronaca, gesti, reminiscenze e simboli: esse sono volte ad esorcizzare la memoria dei muri del ventennio, dei fasci e delle svastiche, mentre le falci e i martelli diventano l'emblema del

¹⁷⁴ Francesco Tuccari... [et al.] (a cura di), *La Storia. Dalla Guerra Fredda...*, pp. 309-318

¹⁷⁵ Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, *Il monocromo come spazio di libertà*, in Luca Massimo Barbero (a cura di), *Nascita di una nazione...*, pp. 72-73

movimento operaio e l'immagine delle stelle si salda con il simbolo dell'imperialismo economico e culturale degli Stati Uniti.¹⁷⁶

Nel '72 divenne Segretario del Partito comunista Enrico Berlinguer. Nelle pagine del settimanale di partito egli scrisse tre articoli nei quali, di fronte agli avvenimenti interni del Paese e a quelli internazionali – in particolare la politica americana in Cile – proponeva un «compromesso storico [...] tra le forze che rappresentano la grande maggioranza del popolo italiano»: egli auspica un incontro tra le masse cattoliche e quelle comuniste, reso possibile grazie all'ingresso del PCI nella maggioranza parlamentare. Successivamente, alle amministrative del '75, anche alcune grandi città – Milano, Torino, Roma e Napoli – passarono ai comunisti, il cui Partito l'anno successivo alle elezioni politiche raggiunse il massimo storico. Tuttavia la collaborazione tra democristiani e comunisti si sarebbe presto avviata verso la sua fine, per lo scontento sia della base popolare del PCI sia all'interno della stessa DC, ma prima che il fallimento del progetto berlingueriano ricevesse una esplicita sanzione politica, nel '78 accadde un fatto che avrebbe avuto gravi conseguenze sulla politica italiana: il rapimento e l'assassinio di Moro.¹⁷⁷

Il decennio successivo, quello degli anni Ottanta, sarebbe stato caratterizzato, in un quadro di sempre più evidente degrado della vita politica, dalla crisi del comunismo – italiano e anche di quello sovietico – ma anche, nel contempo, da una ripresa economica. Gli anni Ottanta sono però argomento del prossimo capitolo: come poco sopra accennato, ciò che resta ora da considerare velocemente è la mostra *Origini dell'astrattismo*, la quale offre tra l'altro l'occasione di tirare un po' le somme del ventennio oggetto di questo capitolo per quanto riguarda la fortuna della figura e dell'opera di Vasilij Kandinskij in Italia, nell'assai più ampio tema delle considerazioni in merito all'Astrattismo.

Ospitata presso il Palazzo Reale di Milano dall'ottobre del '79 al gennaio del 1980, la mostra *Origini dell'astrattismo. Verso altri orizzonti del reale* si proponeva di chiarire al pubblico – assumendo quindi un valore didattico e servendosi di un ampio *Catalogo*¹⁷⁸ corredato di approfonditi testi introduttivi nonché delle riproduzioni delle circa trecentocinquanta opere esposte, che coprivano un periodo, dal 1885 agli anni Venti del Novecento, di poco più di trent'anni – questo momento della storia dell'arte che appare generalmente «confuso e contraddittorio» e il cui inizio mai potrebbe ridursi a quella sorta di improvvisa rivelazione che ebbe Kandinskij quando vide casualmente un suo

¹⁷⁶ Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, *Simbolo e memoria, figura e gesto. Realtà e politica nell'arte italiana degli anni Sessanta*, in Luca Massimo Barbero (a cura di), *Nascita di una nazione...*, pp. 89-107

¹⁷⁷ Francesco Tuccari... [et al.] (a cura di), *La Storia. Dalla Guerra Fredda...*, pp. 319-322

¹⁷⁸ Guido Ballo, (a cura di), *Origini dell'astrattismo. Verso altri orizzonti del reale*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1979

quadro posato di sghembo e nel quale, perché appunto rovesciato, i singoli elementi compositivi erano irriconoscibili.

Erroneo è anche pensare che l'arte astratta, per via del fatto che rinuncia all'imitazione del reale e alla rappresentazione, sia soltanto questo, cioè «rinuncia» e annullamento di qualsiasi rapporto con il reale: nelle sue varie tendenze essa è al contrario «penetrazione in altri segreti del reale», «indagine all'interno di noi stessi», «variazione interpretativa di un altro reale», e così via, sempre in evidente analogia con metodi musicali:

[Essa] esprime comunque la particolare «concezione» (non «visione» esterna) dell'artista. Pittori, scultori e critici, accorgendosi del limite e degli equivoci del termine astrattismo, hanno tentato di usarne altri, almeno per certe tendenze: arte concreta, astratto-concreta, arte non oggettiva, *gestalt*, senza contare le diverse correnti astratte dal suprematismo al costruttivismo, al neoplasticismo, all'elementarismo, fino alla più recente arte informale, allo spazialismo, all'optical, al minimalismo, al concettuale. Alla fine però le varie composizioni in cui non c'è più il presupposto di un'arte intesa come imitazione del reale ed è superata la rappresentazione di un motivo per un'aspirazione all'assoluto, si sono chiamate genericamente astratte: è ormai troppo tardi per sostituire tale termine, entrato nell'uso.

Lo scopo della mostra era quindi cercare di spiegare, attraverso esempi, la complessità delle origini di questo movimento, ricostruendo, prima di tutto, il clima sociale dell'epoca in cui artisti e poeti, stretti tra il capitalismo e il «quarto stato», si ritrovano ad operare tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo:

Tra queste due forze in opposizione [...] l'artista o il poeta, spesso di origine piccolo-borghese, si trova a disagio, non ha una funzione sociale diretta come nel passato quando non cercava l'arte pura ma da premesse artigianali svolgeva propaganda diretta [...]: ora resta ai margini, attratto da atteggiamenti anarcoidi che esaltano l'individualismo, senza l'imposizione di leggi esterne, ingiuste, ma soltanto interiori [...].

Nel frattempo nuove teorie scientifiche – l'evoluzione delle specie, la divisione dell'atomo, i trattati ottici sulla complementarietà simultanea dei colori –, gli studi di Freud, l'invenzione di nuovi strumenti – il microscopio e il telescopio – avevano scosso le concezioni dell'arte e il mondo s'era allargato in nuovi orizzonti.

Nella sezione didattica introduttiva – curata da Luigi Veronesi, che era stato un esponente del primo gruppo astrattista italiano degli anni Trenta – veniva illustrato, attraverso tavole, come le affermazioni teoriche di Kandinskij circa la «risonanza interiore» si rintraccerebbero già nel *Trattato dei colori* di Goethe (scritto nei primissimi anni dell'Ottocento), seguite quindi da numerosi esempi di *Cerchi cromatici* e *Diagrammi dei contrasti* che enunciano lo sviluppo della linea ottica e cromatologica dalla fine dell'Ottocento ai primi anni del Novecento.

Del pittore russo erano presenti opere realizzate dai primi del Novecento agli anni Trenta, ripartite nei diversi spazi della mostra: *Mulino a vento* (1904) era esposta nella sala del «clima simbolista»,

mentre la maggior parte dei suoi lavori – *Marocco* (1904), *Russische Szene* [*Scene russe*] (1904), *Acquerello astratto* (1910), *Lirica* (1911), cinque varianti del *Progetto per la copertina dell'almanacco* «*Der Blaue Reiter*» (1911), alcune xilografie che erano apparse in «*Der Sturm*» nel '12, *Im Kreis* [*Nel cerchio*] (1911), *Impressione n. 5* (1911), *Con l'arco nero* (1912) (fig. 34), *Composizione* (1916), *Quadro su fondo chiaro* (1916), *Nel grigio* (1919) (fig. 36), *Studio per "Nel quadrato nero"* (1923), *Nach links* [*Verso sinistra*] (1923), *Silenzio appuntito* (1933), *Forza sospesa* (1928) – era stata disposta tra la sala del Cavaliere Azzurro e quella dedicata solamente a lui.

In molti di questi dipinti la figurazione non è eliminata del tutto: in essi si assiste al passaggio «dal significato al significante» che certamente non avviene ad un tratto. Nel quadro *Lirica* il cavallo e l'uomo formano una variante del simbolo del movimento del Blaue Reiter, mentre in altre composizioni è evidente l'analogia musicale ricca di discordanze ma «sempre in funzione delle risonanze interiori». Né in esse né in quelle realizzate durante e dopo l'esperienza del Bauhaus e caratterizzate da ritmi più geometrici, comunque, l'astrattismo di Kandinskij è da considerare un «formalismo di evasione», poiché esso è, al contrario, «pittura che si esprime nel modo più diretto».

Se una premessa verso la tendenza astratta è stata certamente il neoimpressionismo, un'altra componente culturale che ha portato ad alcuni sviluppi dell'arte non oggettiva è l'architettura dell'*Art Nouveau* che, con le sue strutture in ferro – che può modularsi anche in arabesco e comporsi con materiali come il vetro, la ceramica, il mosaico – e assieme al design e alla grafica pubblicitaria danno un valore nuovo al rapporto tra linearismo, struttura e decorazione e al nuovo effetto coloristico nei vari materiali.

Ad influire, a sua volta, sul simbolismo e quindi sull'astrattismo ma pure su ulteriori tendenze, è il fatto che l'artista, acquistata una nuova coscienza anche critica, rompe con quella sola tradizione a cui sempre, nel passato, si era legato portandola avanti, e ne scopre altre, di civiltà lontane nello spazio e nel tempo. Nella sala riservata alle «fonti» erano quindi presenti sculture e tessuti provenienti dall'Africa, dall'Oceania, dall'Asia, dall'America Latina: esse sono state fondamentali non solo per gli artisti del Cavaliere Azzurro – che è presentato con opere, oltre che di Kandinskij, di Marc, mentre un'altra sala era stata interamente riservata ai lavori di Klee –, ma prima ne avevano sentito il fascino Gauguin, Matisse, Vlaminck e Derain, mentre Klimt aveva trasposto il ritmo dei mosaici bizantini nelle astratte decorazioni e nei fondi d'oro dei suoi quadri.

In mostra, ancora, erano esposte pitture cubiste di Braque e di Picasso, opere di Kupka, Léger, Robert e Sonia Delaunay, Brancusi, Magnelli, e altri, nonché di alcuni esponenti delle avanguardie russe quali Malevič, Ivan Puni, Ljubov' Popova, Aleksandra Ekster, El Lissickij: la circolazione della cultura è ampia ed essa di volta in volta si arricchisce nei vari centri formativi.

Se al Palazzo Reale di Milano s'era dunque, in conclusione, cercato di riflettere sulla complessità delle componenti di quella moltitudine di correnti artistiche, talvolta pure contrastanti, che vengono solitamente indicate con il generico e ambiguo termine «astrattismo», e se è anche vero che le dispute tra i sostenitori dell'arte figurativa e quelli dell'arte astratta possono dirsi ormai superate – nel '71 il motivo di un'altra interrogazione parlamentare diretta a Palma Bucarelli era stata la sua scelta di esporre alla GNAM i barattoli dal titolo *Merda d'artista* di Piero Manzoni –, qualche perplessità su quanto era stato creato nella prima metà del secolo sarebbe stata ancora sollevata.

Giusto per ricollegarsi a quanto s'era detto nel capitolo precedente dedicato agli anni Trenta e Quaranta, chiamiamo nuovamente in causa il critico torinese Marziano Bernardi. In un articolo pubblicato nel marzo del '70 su «La Stampa», egli invitava tutti coloro i quali avessero voluto «istruirsi su una situazione che tuttora dura» a visitare a Torino due mostre che erano state aperte all'incirca nello stesso periodo e che offrivano un confronto tra due stili di pittura: in una erano esposti un centinaio di dipinti di pittori che avevano impostato il loro lavoro su quella tendenza della «rappresentazione del mondo naturale, riconoscibile ed identificabile nella comune conoscenza anche attraverso le più varie trasfigurazioni della fantasia poetica», mentre l'altra, intitolata *Arte concreta a Torino*, presentava opere di alcuni di quegli artisti che, a partire dal primissimo dopoguerra, quando caddero «le barriere d'una plumbea autarchia intellettuale» e «pronti a far blocco “contro quella pittura provinciale cara al gran pubblico”», avevano aderito al MAC.

«Il vocabolario ci aveva insegnato che “concreto” è il contrario di “astratto”» – obietta Bernardi poco oltre – «ma poi i Kandinsky, i van Doesburg, i Vantongerloo, i Mondrian, ecc. decisero diversamente». La «distinzione sottile» tra l'arte astratta e quella concreta sarebbe addirittura «comica», ma il primo errore dei «concretisti» fu quello di ritenere che tutto ciò che non seguisse la direzione da essi proposta fosse da considerarsi nient'altro che «soffocante provincia».¹⁷⁹

Kandinskij, «profeta e padre di tutta la pittura astratta»¹⁸⁰, ancora verso fine degli anni Quaranta aveva rappresentato un punto di riferimento per quegli artisti che avevano aderito al MAC.

¹⁷⁹ Marziano Bernardi, *Opere «concrete» e teorie astratte*, «La Stampa», 15/03/1970, p. 7

¹⁸⁰ «[...] egli seppe rivendicare alla pittura una sua realtà spirituale svincolandola dalla palude espressionista del Blaue Reiter, la condusse verso la più pura astrazione liberandola da ogni contenutismo.» Così aveva scritto Gillo Dorfles in occasione della mostra *Arte astratta e concreta* organizzata a Palazzo Reale di Milano nel '47. (Alberto Fiz, Nicoletta Ossanna Cavadini, Gillo Dorfles, *Kandinsky ha ispirato anche de Kooning*, in Alberto Fiz (a cura di), *Wassily Kandinsky...*, p. 29

Il Maestro russo è divenuto nel frattempo «uno dei più pubblicati e noti al pubblico italiano»¹⁸¹ e la sua pittura è diventata un punto di partenza per un'attività di reinterpretazione da parte di altri artisti.

Così era avvenuto l'incontro, durante gli anni Settanta, dell'architetto e designer milanese Alessandro Mendini con l'opera di Kandinskij, mentre egli era interessato a una ricerca decorativa basata sull'interpretazione di alcuni autori delle Avanguardie storiche. Lavorando a progetti che comprendono la realizzazione di *pattern* sia bidimensionali che strutturati in tre dimensioni, Mendini si appropriava dell'alfabeto kandinskiano – colori o forme spaziali, se non particolari direttamente copiati da opere dell'artista russo – per comporlo e ricomporlo con altri temi e stilemi storici in modo da formulare nuovi alfabeti visivi. Nel '78 erano nati in questo modo, per esempio, il *Kandissi* e la *Kandissa*, dall'unione di segni e colori di Kandinskij con, rispettivamente, un divano del cubismo di Praga e una sedia Thonet.¹⁸²

Al recupero delle intuizioni di Kandinskij, in questo caso in ambito teatrale, si stava dedicato, in quegli anni, anche Giulio Turcato. Dalla sue ricerche sarebbe stata realizzata, nel 1984, l'«opera interdisciplinare» *Moduli in viola. Omaggio a Kandinsky*.

Relativo alla ricezione di Kandinskij in Italia, ad aprire gli anni Ottanta fu però un altro evento: si tratta della mostra *Wassili Kandinsky. 43 opere dai Musei Sovietici*.

¹⁸¹ Paolo Rizzi, *Colori mentali affogati nel bianco assoluto*, «Il Gazzettino», 25/01/1981

¹⁸² Alessandro Mendini, *Alfabeti kandissiani*, in Alberto Fiz (a cura di), *Wassily Kandinsky e l'arte astratta tra Italia e Francia...*, p. 33

Anni '80. Kandinskij dalle collezioni sovietiche

In un articolo apparso su «Repubblica» il 14 novembre 1980 il critico e storico dell'arte Giuliano Briganti scriveva:

È stata un'idea molto felice quella del sindaco Petroselli di ospitare in Campidoglio le quarantatré opere di Kandinsky prestate dai musei sovietici. Se non altro per distinguere questa mostra, offrendole la sede romana più nobile, da altre manifestazioni di carattere diverso dell'assessorato alla cultura e per mettere l'accento sul fatto che questa è una mostra seria, importante, di taglio internazionale e di notevole impegno, finalmente, come da tanto a Roma non se ne vedevano. Se poi queste quarantatré opere siano in "libertà provvisoria", come è stato detto, o piuttosto in "libera uscita", come è stato replicato, non ci riguarda mica tanto.¹⁸³

Si parla della mostra *Wassili Kandinsky. 43 opere dai Musei Sovietici*, che era stata inaugurata due giorni prima al Palazzo dei Conservatori di Roma. La personale, che fu ospitata nella capitale fino al 4 gennaio 1981, per poi trasferirsi a Venezia presso la Sala Napoleonica del Museo Correr, offriva al pubblico italiano – e internazionale – trentuno dipinti ad olio dell'artista russo, assieme a una decina tra acquerelli, disegni e xilografie, realizzati nel ventennio tra il 1901 e il 1920.

Le opere esposte in quell'occasione provenivano tutte, come suggerisce lo stesso titolo, dai musei russi: in particolare, da Mosca – Galleria Tret'jakov e Museo Puškin – e Leningrado – Ermitage e Museo Russo di Stato –, ed erano state prestate, prima che a Roma, a Parigi nel 1979. Proprio da quella personale visitata nella capitale francese presso il Musée National d'Art Moderne, intitolata *Kandinsky: trente peintures des Musees Sovietiques*, era nata l'idea di organizzare qualcosa di simile anche nell'Italia «tagliata fuori dalla circolazione europea delle grandi mostre».

Si trattò, come sottolineano nelle prime pagine del *Catalogo* gli allora assessori, rispettivamente, del Comune di Roma e di quello di Venezia, di un'iniziativa comunale, in collaborazione con l'Associazione Italia-Urss. E questo il risultato, nelle parole di Briganti:

Vorrei segnare un altro punto a favore dell'amministrazione capitolina, dei patrocinatori dell'impresa, di Italia-Urss e degli organizzatori della mostra: questi dipinti di Kandinsky sono presentati molto meglio qui a Roma di quanto non lo fossero, un anno e mezzo fa, a Parigi. Migliore la luce, la visibilità, l'allestimento. E sono anche di più: trentuno invece di trenta e con l'aggiunta di dieci acquerelli e di due rare litografie giovanili. Il merito va certo alla nobiltà di Palazzo dei Conservatori, ma anche all'allestimento di Daniela Ferretti: discreto, efficiente e rigorosamente distinto dal resto della pinacoteca capitolina, con quel bianco abbagliante sul quale molto bene la dinamica aritmica e spaziale dei dipinti di Kandinsky e l'energia endogena, prorompente, dei suoi colori.¹⁸⁴

Dato che i lavori di Kandinskij esposti prima a Roma e in seguito a Venezia facevano la loro prima apparizione in Italia, è il caso di riportarne, ancora una volta e almeno per quanto riguarda i dipinti ad olio, l'elenco completo: *Švabing. Solnečnyj den'* [*Paesaggio urbano: giornata di sole*

¹⁸³ Giuliano Briganti, *Poi venne dalla Russia un Cavaliere Azzurro*, «Repubblica», 14/11/1980

¹⁸⁴ *Ibidem*

(*Schwabing*) (1901), *Kochel. Ozero* [*Lago Kochel*] (1902), *Krasnaja cerkov'* [*Chiesa rossa*] (1903), *Letnjaja reka* [*Fiume d'estate*] (1903), *Osen'* [*Autunno*] (1905), *Pejzaž s zelenimym domom* (*Murnau*). *Etjud* [*Studio per Paesaggio con casa verde (Murnau)*] (1908), *Paesaggio di Murnau* (1908), *Murnau. Letnij pejzaž* [*Case a Murnau (Paesaggio d'estate)*] (1909), *Zima I* [*Paesaggio d'inverno (Inverno I)*] (1909) (fig. 80), *Damy v krinolinach* [*Crinoline (Dame in crinolina)*] (1909), *Improvvisazione 7* (1910), *Improvvisazione 11* (1910), *Ozero* [*Lago (Gita in barca)*] (1910) (fig. 81), *Svjatoj Georgij* [*San Giorgio n. 2*] (1911), *Improvizacija 20. Dve lošadi* [*Due cavalli (Improvvisazione 20)*] (1911), *Černoje pjatno* [*Macchia nera*] (1912) (fig. 82), *Kartina s beloju kajmoju*. *Vtoroj etjud* [*Secondo schizzo per Quadro con bordo bianco (Composizione n.163)*] (1913), *Paesaggio (Dünaberg)* (1913), *Improvizacija cholochnych form* [*Improvvisazione con forme fredde*] (1914) (fig. 83), *Sinij greben'* [*Arco azzurro (Cresta)*] (1917) (fig. 84), *Smutnoe* [*Tetro*] (1917), *Studio per San Giorgio* (1917), *Moskva. Krasnaja ploščad'* [*Mosca I (La piazza Rossa)*] (1916) (fig. 85), *Sumerečnoe* [*Crepuscolo (Crepuscolare)*] (1917) (fig. 86), *Dva ovala* [*Due ovali (Composizione n. 218)*] (1919) (fig. 87), *Belyj oval* [*Ovale bianco (Bordo nero)*] (1919), *Kartina s veršinami* [*Quadro con punte (Composizione n. 223)*] (1919), *Moskva. Smolenskij vul'var. Etjud* [*Il boulevard Smolenskij: giornata d'inverno*] (1916), *Moskva. Zubovskaja ploščad'. Etjud* [*La piazza Zubovskij a Mosca vista dalla finestra*] (1916) (fig. 88), *Okrestnosti Moskvy* [*Paesaggio con case (Case di contadini)*] (1908), *Kompozicija 224. Na belom* [*Su fondo bianco*] (1920) (fig. 89). Le due litografie, entrambe del 1907, sono *Gusljar* [*Suonatore di gusli*] e *Lunnaja noč'* [*Notte di luna*], mentre i restanti dieci lavori – ad acquerello, realizzati tra il '15 e il '20 – sono indicati generalmente – fatta eccezione per *Ekzotičeskie pticy* [*Uccelli esotici*] – con il titolo *Composizione* con accanto, spesso, una lettera dell'alfabeto russo.

In occasione di quella esposizione i visitatori poterono quindi osservare il primo cambiamento nell'opera di Kandinskij, che si era compiuto nel periodo di Murnau. In quadri come *Paesaggio di Murnau* e *Case a Murnau. Paesaggio d'estate* si nota che l'artista, a quell'epoca già quarantaduenne, inizia a spingere la sua pittura oltre i confini dell'espressionismo: gli elementi figurativi sono ancora presenti ma si fanno sempre più essenziali, mentre le forme si alterano e i colori, accesi, acquistano autonomia, così che ogni riferimento spaziale comincia a essere eliminato. Successivamente, tra il '10 e il '13 Kandinskij spinge ancora più in là la sua ricerca. I lavori di questi anni vengono raccolti in tre gruppi che, in analogia con la musica, prendono i nomi *Impressioni*, *Improvvisazioni* e *Composizioni*.

Altra serie di quadri presentata alla mostra e di certo poco conosciuta dal pubblico italiano era quella dei lavori realizzati da Kandinskij durante il soggiorno in Russia tra il 1915 e il 1921. In alcuni di

questi l'artista ritorna alla figurazione: si tratta di paesaggi cittadini e vedute di Mosca dalla finestra, come *Il boulevard Smolenskij: giornata d'inverno* e *La piazza Zubovskij a Mosca vista dalla finestra*.

A presentare il *Catalogo* delle opere – le quali quindi toccavano, storicamente, vari movimenti e raggruppamenti (la Secessione di Monaco e l'espressionismo dei Fauves e della Brücke), e ripercorrevano il ciclo di paesaggi di Murnau, la fondazione del Blaue Reiter e il periodo in cui Kandinskij accettò e sollecitò «cariche e incarichi nell'ambito della politica culturale sovietica» – un testo di Giulio Carlo Argan intitolato *Kandinsky e la Rivoluzione*. La «svolta rivoluzionaria» di Kandinskij, ricorda Argan, era già avvenuta quando, alcuni anni prima, la sua pittura era passata dal figurativo all'astratto. Questo passaggio, continua il critico, risale al periodo che l'artista trascorse a Murnau: avvicinandosi agli espressionisti della Brücke, il suo colore si fece violento, rompendo in questo modo «gli equilibri e la simmetria dell'immagine naturalistica» e distruggendo quindi «la fondamentale proporzionalità della rappresentazione».

Rifacendosi a quello che aveva scritto Luigi Rognoni nel suo studio *Espressionismo e dodecafonìa*, pubblicato nel 1954 e in cui si volle accostare le sperimentazioni astratte di Kandinskij in pittura a quanto andava componendo in musica l'austriaco Arnold Schönberg, risultava, nell'opera del pittore russo, che «se il rosso di un tetto o il verde di un prato escono dai contorni del tetto e del prato si spezza l'equilibrio della rappresentazione come in musica una dissonanza rompe l'equilibrio tonale».

Quando poi ritornò in Russia Kandinskij «era cosciente del proprio peso culturale», e per lui la Rivoluzione doveva essere un'occasione per il suo paese di «liberarsi dalla deprimente autocrazia zarista» per mettersi finalmente «al passo con l'Europa occidentale»: da qui l'impegno con cui egli si dedicò ai numerosi incarichi che ebbe e ai progetti che propose. Argan spende qualche parola in particolare riguardo a quello di riorganizzazione delle opere nei musei per categorie formali e secondo un ordinamento cronologico. Tale progetto si pone infatti in linea con quanto affermava l'artista circa «l'autonomia disciplinare dell'arte» e dunque la sua «struttura sincronica». Argan accenna anche al rapporto che ebbe Kandinskij con il «materialismo costruttivista» di Tatlin, e alla sua partecipazione all'Accademia per la Scienza dell'Arte e all'INChUK (Institut Chudožestvennoj Kul'tury [Istituto della Cultura Artistica]). Proprio nell'insuccesso delle sue proposte nel dibattito circa il programma di quest'ultima istituzione il critico riconoscerebbe la causa della partenza dell'artista per la Germania nel '21, la quale, se inizialmente consisteva in un soggiorno di tre mesi a Weimar per «studiare i metodi didattici del Bauhaus», sarebbe diventata «senza ritorno».¹⁸⁵

¹⁸⁵ Giulio Carlo Argan, *Kandinsky e la Rivoluzione*, in Claudia Terenzi (a cura di), *Wassili Kandinsky. 43 opere dai Musei Sovietici*, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editoriale, 1980, pp. 11-14

Nelle pagine seguenti del *Catalogo* si segnala la versione russa dell'autobiografia di Kandinskij *Sguardi sul passato* tradotta dal testo inglese pubblicato nel 1945 a New York da Hilla Rebay. Scelta, quest'ultima di offrire il testo in versione dall'inglese con tanto di «omissioni, imprecisioni e curiosi calchi dalla precedente versione italiana, di cui chi scrive non ha difficoltà a riconoscersi responsabile» – a scrivere, in una nota all'articolo uscito su «Repubblica» di cui si diceva poco sopra, è Cesare De Michelis¹⁸⁶ –, che «desta qualche perplessità».

Il secondo intervento presente nel *Catalogo* è quello del conservatore scientifico dell'Ermitage di Leningrado, Boris Zernov, il quale incentra il proprio discorso, intitolato *Wassily Kandinsky 1900 – 1921*, sul Kandinskij «russo». Più precisamente, superata ormai quella visione «unilaterale» che schedava la pittura del Maestro russo come «prodotto dell'espressionismo tedesco», essa può essere definita una «sintesi» fin dalle sue fondamenta: «fenomeno dell'insieme dell'arte europea del Novecento», l'elemento russo ne alimenta continuamente «la forza e la vitalità».

Se nel primo Kandinskij delle «scenette passatiste» esso si rivela nell'attrazione che egli ha verso il tema del Medioevo russo – attrazione, del resto, ravvisabile in Russia nella cerchia di «Mir Iskusstva» e in particolare nell'opera degli artisti Ivan Bilibin e Nikolaj Rerich – dal '10 in poi si rivela invece in quella tendenza, caratteristica per un esponente della cultura russa di inizio del secolo, volta alla «enucleazione dei nessi cosmici esistenti nell'universo» la quale trova, nel caso proprio delle arti figurative, nell'opera del pittore e compositore lituano Čiurlionis (1875 – 1911) un antecedente.

Dalla visione del mondo dell'espressionismo Kandinskij riprende l'idea dello scontro, ma differentemente da esso nell'arte del pittore russo non si tratta di un uomo in conflitto con la sorte bensì di una «collisione delle forze grandiose dell'universo». Egli ricorre alle dissonanze cromatiche per procedere verso una «più piena realizzazione dell'armonia, data però non in stato di quiete bensì in movimento».¹⁸⁷ Nello spettatore ad essere destata è quindi una sensazione gioiosa, simile a quella che Kandinskij prova «all'ora solare di Mosca», incarnazione delle sue idee artistiche che trovano realizzazione nel dipinto *Mosca (Piazza rossa)*: esso, caratterizzato da un ritmo circolare e rotatorio in cui però prevalgono ancora reminiscenze figurative, come la coppia di spettatori al centro del quadro e la citazione di compositi elementi urbanistici – grattaceli, cupole, chiese –, è una scenografia simbolica e di sintesi.

¹⁸⁶ Rimando a Vasilij Kandinskij, *Testo d'autore e altri scritti russi 1902 – 1922*, Bari, De Donato, trad. it. a cura di Cesare G. De Michelis, 1975

¹⁸⁷ Boris Zernov, *Wassily Kandinsky 1901 – 1921*, in Claudia Terenzi (a cura di), *Wassily Kandinsky...*, pp. 31-34

Questo evento, ovvero che i musei russi avessero prestato opere di Kandinskij, aveva carattere di straordinarietà, dacché «solo dieci anni fa [...] non sarebbe accaduto»:

[...] trovo a dir poco incivile che di fronte a un avvenimento non ordinario e a dir poco giovevole della nostra cultura, invece di ringraziare e di approfittare di questa rara occasione [...], si indugi, come si è fatto, sulle ben note lamentele, che in URSS le opere d'avanguardia sono relegate e invisibili nei depositi dei musei russi ecc. ecc.¹⁸⁸

A questo punto è forse il caso di approfondire sulla faccenda di queste opere «miliari» nella storia dell'Avanguardia e «rinnegate» dal potere sovietico dagli anni Trenta in avanti.

Per comprendere quali fossero state le scelte culturali sovietiche nell'arco di circa un cinquantennio e, parallelamente, le reazioni della critica italiana, un buon modo per seguire lo sviluppo delle idee artistiche in URSS è ripercorrere le presenze di artisti russi alle Biennali veneziane, dal '34 – anno di enunciazione dei principi del realismo socialista e anche ultima occasione ufficiale di confronto tra le due culture a Venezia prima della Seconda Guerra Mondiale – alla fine degli anni Settanta. Se la Biennale si pone come un laboratorio espositivo in cui vengono esposte le opere più rappresentative dell'arte nazionale, uno studio, sebbene assai sommario, di quali autori venissero scelti per dar conto della produzione artistica dell'URSS e come in Italia queste scelte erano recepite, è certamente utile per capire, perlomeno a grandi linee, le relazioni della cultura italiana rispetto a quella sovietica.

Dopo l'edizione del '34 – dove le due macchine della propaganda totalitaria, l'Italia fascista e l'URSS, avevano potuto confrontare l'efficacia delle proprie politiche culturali – soltanto a partire dal '56 la Russia avrebbe nuovamente partecipato alla rassegna veneziana.

Alla metà degli anni Quaranta l'arte russa, al di fuori dei confini nazionali, veniva infatti dispensata in maniera limitata e assai occasionale. Le opere degli accademici russi erano comunque conosciute per tramite delle istituzioni culturali – *in primis* l'Associazione Italia-Urss – che svolgevano, attraverso riviste, convegni e missioni di studio, un'intensa attività di aggiornamento e approfondimento.

Dopo la morte di Stalin l'accettazione – dopo anni di tentativi da parte di Rodolfo Pallucchini – dell'invito a partecipare alla XXVIII edizione della Biennale di Venezia significò un'ulteriore azione nell'ambito delle politiche culturali per quanto riguarda la diffusione dell'arte sovietica al di fuori dei confini dello Stato e il processo di destalinizzazione messo in atto.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Giuliano Briganti, *Poi venne dalla Russia...*

¹⁸⁹ Francesca Zanella, *Russi in Biennale. Intorno alla XXVIII edizione (1956)*, in Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Ilaria Bignotti (a cura di), *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2015, pp. 125-130

Il piano della mostra era stato tracciato dagli organizzatori del Padiglione – commissario era German Nedošivin, vicedirettore di questioni scientifiche del Museo di Stato Tret'jakov – con l'intenzione di far conoscere ai visitatori, attraverso l'invio di opere di più di settanta artisti, l'arte dell'URSS degli ultimi vent'anni, mostrando quindi l'attività creativa di diverse generazioni e di diverse nazionalità, esponendo per ciascuno solo qualche lavoro. L'indirizzo fondamentale che si manifestò nelle opere presentate in occasione di quella Biennale fu, come si legge nel breve testo di presentazione in *Catalogo*, la tendenza al realismo, «alla sincerità del contenuto e della forma»:

Ai visitatori risulterà subito chiaramente l'essenziale: il rapporto dell'arte con la realtà, l'aspirazione degli artisti a rappresentare le condizioni dell'esistenza del popolo, a trovare soggetti e problemi tali che siano direttamente legati con la vita quotidiana, con le gioie e i dolori, con il lavoro e il genere dei popoli dell'Unione Sovietica.¹⁹⁰

Erano quindi esposti lavori di artisti già scomparsi ma senza i quali la mostra sarebbe stata «incompleta», come quelli della scultrice Vera Muchina, alcuni dell'autore di ritratti Michajl Nesterov e le monumentali nature morte di Pëtr Končalovskij. Altri «maestri» della vecchia generazione presenti nelle sale del Padiglione furono i pittore Igor' Grabar e Sergej Gerasimov (di quest'ultimo erano esposte *Festa nel kolchoz* del '37 e *Mattino di primavera* del '53).

Vi erano poi gli artisti rappresentativi della generazione di mezzo, ovvero coloro che avevano «maturato la propria personalità principalmente nell'era sovietica» e per il quali era perciò riservato il posto più importante dell'esposizione: Jurij Pimenov e il «narratore-novelliere» Sergej Grigoriev con i dipinti, rispettivamente, *La nuova Mosca* (1937) e *Discussione su un cattivo voto* (1950), Boris Ioganson, Arkadij Plastov, il trio dei Kukryniksy. Concludeva il tutto l'apporto della generazione più giovane.¹⁹¹

Palese era la vocazione pedagogica della mostra, esplicitata anche dalla richiesta, accolta da Pallucchini, di Nedovošin – come del resto aveva fatto il commissario del Padiglione degli Stati Uniti – della presenza di un consulente per il pubblico, ovvero di una persona che adempiesse al compito di spiegare le opere esposte ai visitatori. Era inoltre stato definito un accordo per la realizzazione di una ventina di fotografie di alcune di queste opere in modo che fossero distribuite ai critici e ai giornalisti.

Per quanto riguarda la critica italiana la reazione più diffusa, rispetto al rientro tanto atteso della Russia, fu la delusione. I giudizi che più frequentemente si registrarono su quotidiani, settimanali e riviste d'arte furono di accusa verso un'arte che non era niente di più di mero «illustrazionismo»,

¹⁹⁰ 28° *Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Alfieri Editore, 1956, p. 508

¹⁹¹ *Ivi*, pp. 510-527

mentre il dibattito finiva per indirizzarsi verso la difesa – segnata a sua volta dalle contrapposizioni ideologiche, da un lato contro la standardizzazione del lavoro creativo e dall'altra contro il cosmopolitismo – del realismo o dell'astrazione.¹⁹²

In ogni caso, circa le avanguardie storiche, non si assistette al loro recupero né nell'edizione del '58 né in quelle degli anni successivi.

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio seguente si era tuttavia avuto, nella scena artistica russa, una fase di rinnovato rapporto verso quanto era stato prodotto e si andava producendo in Occidente – sia in Europa che negli USA –, e anche verso quell'arte russa d'avanguardia che era stata per lungo tempo ostracizzata. Nel '56 il Museo Puškin e l'Ermitage avevano infatti proposto, rispettivamente, una mostra su Picasso e una su Cézanne, mentre l'anno successivo a Mosca si era svolta la prima mostra postuma di Rodčenko. Nel '59, invece, sempre a Mosca, in occasione della Mostra Nazionale degli USA allestita al padiglione dell'esposizione industriale venne per la prima volta proposto l'espressionismo astratto. Il'ja Eremburg aveva difeso la necessità di far conoscere alla giovane generazione di artisti russi le opere di coloro che erano stati le figure di spicco degli anni Venti, quindi Kandinskij, Malevič, Tatlin, e i molti altri, che rimanevano ancora esclusi dalle sale della Galleria Tret'jakov. Inoltre un movimento sotterraneo, nel quale si seguivano ricerche creative assai diverse da quelle di quella produzione ufficialmente riconosciuta – e proposta alle Biennali –, agitava gli ambienti artistici.

Nel '62 però, visitando la grande mostra *Trent'anni di arte moscovita*, organizzata al Maneggio, Chuščëv avrebbe pronunciato parole di condanna verso l'astrattismo, forma dell'ideologia borghese: evento, questo, che, oltre a fare il giro del mondo sulla carta stampata, scatenò in Italia – dove era in corso la campagna elettorale per le elezioni politiche del '63, che avrebbero sancito la fine del centrismo e l'inizio del centrosinistra – un nuovo dibattito sulla libertà delle arti in Unione Sovietica.¹⁹³

Gli artisti che furono esposti alle Biennali del '62 e del '64 erano, dunque, ancora esponenti della cultura «ufficiale». Si assistette però a uno spostamento dell'attenzione – in linea con quella tendenza che esaltava il concetto di gioventù, che era diventata una delle parole chiave del periodo kruscioviano – dai maestri alla generazione dei giovani. In più si appurò una presa di distanza rispetto alle istanze ždanoviane per ricercare invece, nella produzione artistica, un carattere più umanistico: si avvertiva l'esigenza di sostituire l'ottimismo dell'estetica staliniana, quella deformazione del reale, con opere

¹⁹² Francesca Zanella, *Russi in Biennale...*, p. 130-134

¹⁹³ Mariella Milan, «Le streghe astrattiste»: la libertà dell'arte in URSS sui rotocalchi italiani, 1962 – 1963, in Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Ilaria Bignotti (a cura di), *Guardando all'URSS...*, p. 201

che raccontassero, senza compromessi e anche tramite una semplificazione formale, la verità. Un'altra tendenza dell'arte russa di questo periodo fu quella di guardare, oltre a quanto veniva prodotto negli altri Paesi socialisti, al realismo italiano, in particolare a Guttuso, al quale nel '61 il Museo Puškin aveva dedicato una mostra monografica.¹⁹⁴

Alla Biennale del '62 il Padiglione sovietico suscitò scarso interesse. Il dibattito verteva allora soprattutto sulla crisi dell'Informale e su quali altri linguaggi potessero prenderne il posto: ci si interrogava circa un eventuale ritorno alla figurazione, anche se non di marca realista.

Per quanto riguarda le proposte sovietiche alla rassegna veneziana, si lamentava più che altro l'assenza di un rinnovamento. Al di là delle varie letture che le testate italiane davano della politica kruscioviana, il realismo socialista venne questa volta criticato pressoché da tutte le parti, fino a mettere in dubbio la liceità stessa di ascriverlo alla sfera artistica. Dal canto suo la critica russa replicò allo stesso modo: se l'edizione del '64 della Biennale aveva visto la consacrazione del New Dada e della Pop Art statunitensi, essa definì queste ultime – ma più in generale l'Astrattismo – niente di più che forme di ciarlataneria.¹⁹⁵

Nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta le Avanguardie russe d'inizio secolo conobbero una certa fortuna critica. Mentre fino al '76 tra le scelte espositive del Padiglione dell'URSS avrebbero continuato a dominare i linguaggi del realismo – individuati come arte ufficiale –, alle rassegne veneziane opere di alcuni di quegli artisti che erano stati attivi tra gli anni Dieci e gli anni Venti venivano inclusi in altre sale, generalmente in quelle dedicate alla ricerca artistica contemporanea, oppure in altre manifestazioni organizzate al di fuori della Biennale, come avvenne in occasione di una mostra curata dal poeta e critico d'arte Carlo Belloli e tenutasi a Milano alla Galleria Lorenzelli nel '64. In occasione di essa, intitolata *44 protagonisti della visualità strutturata* e nel cui testo di presentazione Belloli evidenziava la necessità di accantonare realismo socialista, neocubismo e neoespressionismo in favore di una ripresa delle intuizioni delle Avanguardie storiche, furono esposti, accanto ad Arp, Max Bill, Kupka, Moholy-Nagy, Mondrian, Van Doesburg, Vondemberge-Gildewart, agli italiani Balla, Licini, Magnelli, Prampolini, Radice, Rho, Soldati, Veronesi, e a molti altri, lavori di alcuni artisti russi: El Lisickij, Kandinskij, Malevič e Mansurov. Di questa mostra Belloli curò anche, l'anno successivo, il regesto *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*.

¹⁹⁴ Anna Zinelli, *1962 – 1964. I padiglioni dell'URSS alla XXXI e alla XXXII Biennale di Venezia*, in Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Ilaria Bignotti (a cura di), *Guardando all'URSS...*, pp. 137-139

¹⁹⁵ *Ivi*, pp. 139-141

Nel frattempo però avevano cominciato a levarsi voci tese a sostenere l'urgenza di rileggere e ricostruire alle fonti, in modo più attento e consapevole, le relazioni non solo tra l'arte italiana e quella sovietica ma anche, e soprattutto, tra le Avanguardie russe e il realismo socialista.¹⁹⁶

Alla Biennale del '76 Germano Celant curò la mostra, allestita nel Padiglione Centrale, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, nella quale furono ricostruiti, in scala reale, ambienti che erano stati progettati da alcuni esponenti dell'Avanguardia storica quali Balla, De Pisis, Sonia Delaunay, Mondrian, van Doesburg, Radice, Sartoris, Schlemmer, Duchamp. Tra i lavori di questi ultimi furono incluse riproduzioni fotografiche di alcuni *Ambiente Proun* (1923) di El Lisickij, mentre di Tatlin era presente il *Corner relief* (1915).

La raccolta, che comprendeva anche opere di artisti delle generazioni successive, ripercorreva quelle prove volte, a partire dagli inizi del Novecento con l'esperienza futurista, agli «sconfinamenti linguistici e fisici» allo scopo di aprire «uno spazio procedurale libero dal monopolio strettamente visuale». In altre parole gli artisti, insofferenti nei confronti di quella definizione di un'arte solo come pittura o come scultura, proponevano invece un'arte che contemplasse «all'interno di sé il tutto ambientale», e quindi che affermasse la propria «esigenza vitale ed ideologica a costruirsi un'identità fisica ed estetica tra il suo esserci e la realtà concreta che la circonda»:

La pressione a rendere malleabile lo spazio concreto da allora può manifestarsi secondo la natura istintiva del fare individuale, oppure seguire l'aspirazione pubblica alla qualificazione socio-estetica dell'ambiente.

[...]. L'artista si stacca da sé e dalla sua condizione individuale e privata e si trasferisce nell'ambiente pubblico, come cavità teatrale e spettacolare per i suoi interventi. Si adatta alla committenza esterna e produce una coreografia plastico-visuale, la cui giustificazione è la presenza permanente dello spettacolo artistico.¹⁹⁷

Di Kandinskij furono esposte, in ricostruzione fotografica in scala, le installazioni *Ambiente di musica. Esposizione Juryfreie, Berlino* (1922)¹⁹⁸ e *Ambiente di musica* (1931).

¹⁹⁶ Ilaria Bignotti, *Splendide utopie e mitiche contraddizioni. Appunti per un'analisi sul mito dell'URSS in Italia, dal 1968 al 1977*, in Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Ilaria Bignotti (a cura di), *Guardando all'URSS...*, pp. 143-145

¹⁹⁷ Germano Celant, *Ambiente/Arte*, in *La Biennale di Venezia 1976: ambiente, partecipazione, strutture culturali. Catalogo generale 1*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, p. 193

¹⁹⁸ Kandinskij nel 1922 mise a punto il progetto per la sala di accoglienza per la Juryfreie Kunstaussstellung, una mostra senza giuria che si svolge annualmente tra il 1911 e il 1930 presso il Glaspalast di Berlino. Per preparare quest'opera Kandinskij aveva preparato degli schizzi che poi ingrandì fino alle dimensioni del muro della sala da esposizione. I pannelli per la Juryfreie erano dipinti parietali di grandi dimensioni e per la loro esecuzione richiese la collaborazione dei suoi studenti, trasferendo i disegni dell'artista su immense tele che erano state stese sul pavimento dell'auditorium del Bauhaus. Dalla morte di Kandinskij gli schizzi sono stati in possesso di Nina Kandinskij fino al 1976, quando la vedova dell'artista decise di donarli alla città di Parigi, affinché fossero realizzati, in occasione dell'inaugurazione del Centre Pompidou nel 1977, nelle dimensioni progettate da Kandinskij. Essi sarebbero stati esposti come pittura murale in una sala appositamente allestita.

Un'opera di Kandinskij fece la sua apparizione anche in occasione della Biennale successiva, che si tenne nel '78. In *Catalogo* essa è riportata con il titolo *Punto e cerchio*: si tratta del dipinto ad olio *Spitz Rund [Appuntito tondo]* realizzato da Kandinskij nel 1925 e che oggi è conservato presso la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo.

Il macro tema della XXXVIII Biennale di Venezia era *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura* e l'opera di Kandinskij era collocata nelle sale del Padiglione centrale, dove era stata organizzata la mostra *Sei stazioni per artenatura. La natura dell'arte*. Più precisamente, se il tema di questa mostra, dai confini piuttosto vaghi, era indagare come l'arte moderna – «un'articolazione di sistemi di segni che si è sostituito a un altro sistema di segni, quello [...] fondato sulla codificazione linguistica rinascimentale» – imposta il problema del rapporto con la natura, essa era stata a sua volta suddivisa in diversi campi di ricerca, in certi casi enucleati da un filo discorsivo diacronico, ovvero dal tempo delle avanguardie storiche fino alle esperienze più recenti.¹⁹⁹

L'opera di Kandinskij venne presentata all'interno della sezione *Grande astrazione/Grande realismo* per la quale Achille Bonito Oliva, che faceva parte della commissione della mostra assieme a Jean-Christophe Amman, Antonio del Guercio e Filiberto Menna, scrisse un breve testo di introduzione nel quale egli riprende, citandolo testualmente, quanto Kandinskij aveva affermato nel suo saggio del '12 – che era apparso nell'almanacco del Blaue Reiter – *Sulla questione della forma* circa questa «complementarietà della ricerca artistica moderna» che, a partire dalla fine del secolo scorso fino alle più recenti investigazioni sull'arte e sul linguaggio dell'arte, è ancora presente nella «complementarietà delle nuove esperienze pittoriche da un lato e nell'iperrealismo dall'altro»:

[...] l'artista riconduce le nuove esperienze estetiche a due direttrici fondamentali, a «due vie che convergono in ultima analisi verso un unico fine». I due percorsi conducono alla grande astrazione e al grande realismo, mentre il fine comune consiste appunto nella messa in crisi della rappresentazione tradizionale mediante la creazione di un'arte totalmente nuova in cui il massimo della concretezza materiale si accompagna al massimo dell'astrazione linguistica.²⁰⁰

Alla Biennale del '78 l'URSS non partecipò, e ugualmente il suo Padiglione rimase chiuso anche per l'edizione successiva del 1980. Tale decisione fu presa a seguito di quanto era accaduto nel '77. In quell'anno la Biennale non c'era, ma erano stati organizzati diversi eventi dedicati al tema del

In Italia questo insieme di pannelli decorativi, la cui sequenza è indicata dalle lettere A, B, C, D, sarebbe stato esposto per la prima volta soltanto poco più di trent'anni più tardi, in occasione della mostra *Kandinsky. La collezione del Centre Pompidou* tenutasi a Milano tra la fine del 2013 e i primi mesi del 2014.

¹⁹⁹ *Sei stazioni per artenatura. La natura dell'arte*, in *La Biennale di Venezia 1978: dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Catalogo generale*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1978, p. 11

²⁰⁰ *Ivi*, p. 12

dissenso culturale: tra questi *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale* fu «una rassegna fortemente criticata per la prospettiva di lettura occidentale, per le troppo smaccate vicinanze e relazioni tra linguaggi dell'avanguardia storica e opere degli anni Sessanta-Settanta non conformiste, oltre che per la forte impronta commerciale legata alla scelta delle opere e alla loro ricezione in Italia»²⁰¹.

Già dai primissimi anni Settanta sia le testate internazionali che il mercato occidentale avevano cominciato ad interessarsi all'arte russa non ufficiale. Inoltre la divulgazione delle notizie circa le manifestazioni organizzate dagli esponenti dell'*underground*, spesso non riconosciute se non direttamente osteggiate dal governo dell'URSS, erano terreno privilegiato per la propaganda anti-sovietica statunitense.

Gli «artisti del dissenso» divennero l'obiettivo espositivo del comitato della 'Biennale' del '77, in particolare del suo presidente Ripa di Meana il quale già due anni prima si era recato a Mosca con una delegazione della Biennale per proporre la realizzazione della mostra *URSS 1917 – 1930*, di cui però alla fine non se ne era fatto nulla.

La notizia dei preparativi della mostra provocò fin da subito, sulla stampa italiana, tra i critici e gli artisti, un acceso dibattito di natura fondamentalmente politica. Le più aspre polemiche vennero soprattutto da parte del PCI, che accusò il presidente della Biennale di avere programmato una rassegna apertamente volta a criticare la repressione dell'arte operata dai compagni sovietici, ma pure personalità quali Argan definirono l'evento «una semplicistica riduzione della cosiddetta arte del dissenso a una kermesse di “opere-contro”».

L'organizzazione della mostra era stata affidata ad Enrico Crispolti e Gabriella Moncada i quali raccolsero una buona quantità di lavori degli artisti dell'URSS – molte opere non ufficiali si trovavano già in Occidente, acquistate da collezionisti europei – ma da altri Paesi dell'Est Europa, quali la Cecoslovacchia, la Polonia e l'Ungheria non fu loro permesso di portarseli via per la mostra veneziana.²⁰²

Comunque, per quanto riguarda lo studio dell'arte russa e sovietica, qualcosa aveva già iniziato a muoversi a partire dai primissimi anni Sessanta.

²⁰¹ Ilaria Bignotti, Anna Zinelli, *Fuochi incrociati. Sguardi e percorsi sull'arte dell'URSS nelle mostre italiane dell'ultimo trentennio*, in Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Ilaria Bignotti (a cura di), *Guardando all'URSS...*, p. 217

²⁰² Ilaria Bignotti, *Splendide utopie e mitiche contraddizioni...*, pp. 147-148

Pionieristico fu il saggio, edito nel '62, della britannica storica d'arte Camilla Gray *The Great Experiment of Russian Art 1863 – 1922*, che apparve in traduzione italiana nel '64²⁰³. Basato su ricerche condotte sia in Unione Sovietica sia in Occidente, il libro della Gray risvegliò l'interesse degli storici d'arte occidentale per gli artisti di quel periodo e le loro associazioni.

Le pubblicazioni negli anni Sessanta e Settanta che seguirono il lavoro della Gray – in Italia, ad esempio, nel '70 venne pubblicato il saggio di Antonio del Guercio *Le Avanguardie Russe e Sovietiche* – prendevano però in considerazione solamente una parte della produzione complessiva del periodo dato che, sia in Unione Sovietica sia in Occidente, gli studiosi risentivano, in quegli anni, dell'impossibilità di accedere ad archivi, documenti ed opere d'arte originali.

I lavori degli artisti dell'Avanguardia russa che venivano esposti in gallerie private e in sedi pubbliche non appartenevano a collezioni sovietiche ma europee. Ancora nel '79 le opere di alcuni esponenti delle Avanguardie russe quali Malevič, Ljubov' Popova, Aleksandra Ekster, El Lisickij che furono esposte in occasione della mostra *Origini dell'astrattismo*, di cui s'è brevemente parlato nel capitolo precedente, provenivano tutte da varie collezioni pubbliche e private italiane e straniere (svizzere, tedesche, francesi, olandesi, americane, ecc.).

La maggior parte delle opere dei grandi maestri dell'Avanguardia è conservata al Museo Russo di Stato di San Pietroburgo fin dalla metà degli anni Venti, ossia da quando fu chiuso quel centro sperimentale di ricerca artistica, concepito per assolvere a una funzione informativo-educativa – cioè per documentare la storia dello sviluppo della forma pittorica nell'opera artistica – che era il Museo di Cultura Pittorica. Inizialmente erano stati gli artisti stessi – Kandinskij e Rodčenko *in primis* –, ugualmente, a scegliere i lavori da spedire ai Musei di Cultura Pittorica in provincia, affinché l'arte russa contemporanea fosse promossa non soltanto a Mosca e a San Pietroburgo ma su tutto il territorio russo.

Successivamente, dagli anni Trenta in avanti questi musei erano stati tutti chiusi. La strategia sovietica fu di indirizzare le opere della sconosciuta Avanguardia russa verso quei cosiddetti «musei del territorio» – a Jaroslavl', Tula, ecc. – che erano stati degradati a musei locali di seconda categoria per la propaganda sociopolitica e privati dei fondi necessari per il restauro e la conservazione: laggiù non sarebbero mai state esposte né adeguatamente protette, anzi, magari sarebbero pure state – e, in alcuni casi, furono – derubricate dagli inventari.

²⁰³ Camilla Gray, *Pionieri dell'arte in Russia 1863 – 1922* [1962], Milano, Il Saggiatore, trad. it. a cura di Alda De Capraniis, 1964

Dai musei regionali queste opere avrebbero iniziato a riemergere – e di cui un primo tentativo di ricognizione fu il libro, edito nel '92, di Andrej Sarab'janov *Neizvestnyj russkij avangard* [L'avanguardia russa sconosciuta] – soltanto all'inizio degli anni Novanta.²⁰⁴

In Occidente una vasta serie di mostre di opere del primo trentennio del Novecento provenienti da collezioni sovietiche – e che erano state fino ad allora ignote – iniziò a circolare negli anni Ottanta. Più precisamente, la prima, importantissima, fu quella che si tenne a Parigi nel '79, intitolata *Paris – Moscou 1900 – 1930* e preparata per opera della collaborazione tra il Centre Pompidou e il Ministero della Cultura Sovietica. Essa fu poi presentata, nel 1981, al Museo Puškin di Mosca. Lo stesso anno al Museo Guggenheim di New York si tenne la mostra *Art of the Avant-Garde in Russia. Selections from the George Costakis Collection*, in occasione della quale fu presentata ai visitatori una vasta gamma di esperimenti di astrazione, riconoscibili nei quadri della Popova, di Rodčenko e della Rozanova.

Queste esposizioni e quelle che seguirono negli anni successivi del decennio, a Tokyo, Vienna, al Museo Russo di Stato dell'allora Leningrado, alla Nuova Galleria Tret'jakov di Mosca permisero di ampliare assai le conoscenze sugli artisti di questo periodo dell'arte russa, anche mediante i cataloghi corredati, oltre che di riproduzioni delle opere, di didascalie – in certi casi inesatte, particolarmente per quanto riguarda la datazione – e di informazioni biografiche degli artisti.

In Italia due furono gli eventi importantissimi a riguardo, entrambi programmati nel 1989: si tratta delle mostre *Avanguardia russa. Dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso 1904 – 1934* e *Arte russa e sovietica 1870 – 1930*, ospitate, rispettivamente, al Palazzo Reale di Milano dal 28 gennaio al 12 marzo e al Lingotto di Torino dal 21 giugno al 20 ottobre.

In uno dei saggi presenti nell'ampio *Catalogo* relativo alla seconda rassegna, frutto della collaborazione tra il Ministero della Cultura dell'Urss, la Fiat, l'Associazione Italia-Urss e studiosi occidentali e sovietici, assieme al contributo di musei, gallerie e collezionisti europei e statunitensi – il Musée National d'Art Moderne di Parigi, la Collezione Peggy Guggenheim di Venezia, il Museum für Moderne Kunst di Berlino, ad esempio – che, con il prestito di alcune opere hanno consentito l'arricchimento del quadro storico che si intendeva offrire al pubblico italiano per la prima volta, Marian Burleigh-Motley – la quale aveva tra l'altro curato, nel 1985, un'edizione riveduta del libro della Gray – cerca di ricostruire, procedendo cronologicamente, la panoramica della letteratura critica che riguarda il periodo preso in esame dalla mostra, facendo riferimento sia ai testi in russo sia a

²⁰⁴ Nicoletta Misler, John E. Bowl, *Icone di modernità. Capolavori dell'Avanguardia russa dai musei regionali*, in *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 25-27

quelli in lingue occidentali e nel contempo suggerendo in quali ambiti risultassero più necessarie ulteriori ricerche.

Burleigh-Motley fa, naturalmente, anche il punto della situazione sugli studi monografici circa la figura e dell'opera di Kandinskij, ma di questo – come pure delle due mostre poco sopra citate – si parlerà in conclusione di questo capitolo dedicato agli anni Ottanta dato che resta, prima, ancora qualcosa da dire riguardo agli eventi di questo decennio relativi, sempre, al Maestro russo e alla diffusione della sua notorietà in Italia.

Torniamo quindi alla mostra *Wassili Kandinsky. 43 opere dai Musei Sovietici*, in occasione della quale una notevole quantità di suoi lavori furono portate per la prima volta in Italia dal suo Paese natale, «sicuramente ottenute anche per il grande prestigio di Giulio Carlo Argan», come sottolineò Achille Bonito Oliva scrivendo su «L'Avanti» a proposito della mostra romana, con cui «l'amministrazione comunale della città, l'assessore Nicolini in particolare, hanno dimostrato l'enorme distanza che esiste tra questa [...] ed altre iniziative commercial-mondane che nulla hanno a che fare con un lavoro di informazione seria e rigorosa».²⁰⁵

Al testo di introduzione «estremamente originale» scritto da Argan per il *Catalogo* egli fa riferimento nelle righe immediatamente successive per presentare brevemente la figura e l'opera dell'artista russo, colui che «ha rivoluzionato [...] anche la mentalità che presiede al lavoro creativo ed alla sua circolazione». Se, al tempo in cui Kandinskij operava, «ciascuna disciplina doveva fare la propria rivoluzione» – Bonito Oliva cita direttamente Argan – e se «la rivoluzione politica [...] come mutamento strutturale dei poteri era anch'essa una rivoluzione tecnica con cui le altre potevano associarsi», fondamentale era che non dovessero «confondersi». Kandinskij concepirebbe infatti l'arte come una disciplina che punta verso la qualità, verso «la dimensione astratta del puro valore»: il senso del passaggio dal figurativo all'astrazione sarebbe quindi «sintomo di un atteggiamento che cerca, attraverso il linguaggio, una distanza dalla natura» per giungere in quel luogo (lo «spirituale», appunto), dove non esiste un «criterio di utilità» e in cui «non entrano altre considerazioni se non culturali ed artistiche». Per questo la decisione, alla fine del '21, di lasciare la Russia, dove si va determinando una situazione che «non permette o sta per non permettere più quella distanza necessaria per fare arte».²⁰⁶

Di fronte ai quarantatré «capolavori» provenienti dai musei sovietici pure Paolo Rizzi, il critico d'arte del «Gazzettino», avrebbe assentito: «è la pittura che regna». Al contrario, rispetto alla scelta degli allestitori della mostra veneziana – ordinata presso la Sala Napoleonica del Museo Correr – di

²⁰⁵ Achille Bonito Oliva, *Kandinsky o la rivoluzione della pittura*, «L'Avanti», 23/11/1980, p. 11

²⁰⁶ *Ibidem*

avvolgere i quadri di Kandinskij «in un candore lattiginoso di luci filtrate ed opache» (pareti, pavimenti e velari erano di colore bianco), egli avrebbe espresso qualche perplessità, considerandola anzi «un grossolano errore di impostazione fisiologica prima che culturale»:

Mi spiego:

- 1) I colori di Kandinsky sono d'una morbida pastosità, ma con tensioni e rapporti che tendono all'esaltazione cromatica [...]. Lui stesso parlava di luci colorate sorgenti dal buio: e, coerente, prediligeva (ci sono testimonianze) cornici o comunque fondi scuri. Proprio al buio, per reazione normale del meccanismo fisiologico dell'occhio, le «figure fantastiche» di Kandinsky emergono e si percepiscono meglio. È lo stesso effetto, per esempio, delle vetrate e delle decorazioni musive viste nella penombra di una chiesa ortodossa russa. Sono cose che gli studiosi di Kandinsky sanno benissimo. I colori si esaltano.
- 2) Kandinsky è tutt'altro che un pittore *en plain air*, cioè un impressionista. La sua visione è tutta interiorizzata, quindi fantastica. [...]. La radice culturale è evidente: risale a tutto il gusto dei primitivi (neo-bizantino) ripreso in chiave intellettualistica. [...]. Ora è del pari evidente che, culturalmente, il fondo dei quadri di Kandinsky è il buio della psiche, o comunque la pura luce memorativa emergente dal grado zero della visione. Al limite: la negazione del rapporto con l'ambiente fisico esterno. Kandinsky non vede, stravede.²⁰⁷

Nel '79 Nina Kandinskij aveva seguito attivamente la preparazione della mostra *Kandinsky: trente peintures des Musees Sovietiques*. Per l'inaugurazione del Centre Pompidou aveva inoltre effettuato una donazione di quindici tele e altrettanti acquerelli al Musée National d'Art Moderne.

Nel gennaio del 1980 – solo pochi mesi prima di venire a mancare in circostanze drammatiche – redasse infine un testamento in cui disponeva che l'intera raccolta delle opere di Kandinskij e tutti i documenti riguardanti l'artista divenissero dopo la sua morte proprietà del Musée.

Parallelamente a Parigi era stata anche creata, nel dicembre del '79, la Société Kandinskij – con sede legale sempre presso il Centre Pompidou –, la quale era stata incaricata da Nina di tutelare e promuovere il lavoro di Kandinskij: l'associazione diveniva quindi la sola autorità competente alla quale fare riferimento in materia di Kandinskij, del quale avrebbe curato l'edizione del catalogo ragionato dell'opera completa.

Si trattava di ordinare dipinti, acquerelli, disegni, incisioni, appunti, manoscritti, fotografie, pubblicazioni varie, e Nina aveva designato nominalmente vari membri e direttori delle principali collezioni pubbliche che possedevano lavori dell'artista. L'impresa di catalogazione era già stata avviata da Hans K. Roethel il quale pubblicò, con l'autorizzazione della vedova Kandinskij, prima il catalogo dell'opera grafica e in seguito quello dell'opera pittorica in due volumi. Successivamente, alla morte di Roethel (febbraio 1982), la Société avrebbe affidato il compito di proseguire la catalogazione alla storica dell'arte e curatrice americana Vivian Endicott-Barnett.

²⁰⁷ Paolo Rizzi, *Colori mentali affogati nel bianco assoluto*, «Il Gazzettino», 25/01/1981

Nel '76 era uscito il libro, in tedesco, delle memorie di Nina Kandinskij intitolato *Kandinsky und ich* e nato dalle registrazioni su nastro delle conversazioni tra la vedova dell'artista e il curatore del testo, Werner Krüger. In esso ella racconta, dopo avere descritto gli anni precedenti al loro incontro sulla base di ciò che il marito le aveva riferito, i ventisette anni di vita trascorsi insieme a Kandinskij che, dal matrimonio fino alla morte di lui, non lasciò un solo giorno. Nina narra del periodo rivoluzionario a Mosca, del decennio di collaborazione con Gropius, Klee e gli altri pittori, architetti, scultori, studiosi nel Bauhaus, prima a Weimar, poi a Dessau e infine a Berlino, delle vacanze, dell'arrivo a Parigi: riferisce degli incontri, delle amarezze e delle feste, del temperamento di Kandinskij, del ritmo regolato della sua vita, del suo essere assai metodico.

Alla scomparsa di Kandinskij Nina divenne la custode del lavoro del marito e provvide a tenere viva la sua memoria: presenziò a *vernissages* e conferenze, si preoccupò di collocare le opere in suo possesso – assegnandole a diverse istituzioni, *in primis* il Musée National d'Art Moderne –, tenere rapporti epistolari con galleristi e critici tra i quali ci furono, naturalmente, anche alcuni interlocutori italiani. Nei faldoni riguardanti la corrispondenza personale di Nina Kandinskij conservati nell'archivio Kandinskij presso il Centre Pompidou figurano lettere, cartoline e telegrammi ricevuti – oltre che da Piero Dorazio e dai responsabili delle Biennali del '48 e del '50 (Rodolfo Pallucchini, Umbrio Apollonio, Ettore Gian Ferrari) – dalla direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna Palma Bucarelli, dalla scrittrice Milena Milani, dal gallerista Renato Cardazzo, dal vicecommissario della Biennale del '72 Mario Penelope, il quale chiedeva alla vedova dell'artista il prestito del dipinto *Quadro con macchia rossa I* (1914), dal sindaco del comune di Milano Carlo Tognoli e dall'assessore alla Cultura Francesco Ogliari, in occasione della mostra *Origini dell'astrattismo* tenutasi nel '79 presso il Palazzo Reale.

Nina avrebbe desiderato, ancora, che i quadri che erano rimasti in Unione Sovietica, dove, nei primissimi anni dopo la Rivoluzione, gli artisti avevano goduto di assoluta libertà creativa, fossero adeguatamente esposte.²⁰⁸

²⁰⁸ «Sarei molto felice se una mostra di Kandinskij potesse essere presentata in Russia. È assurdo nascondere al pubblico russo il suo pittore più eminente. La Russia possiede un certo numero di opere belle e importanti di Kandinskij: quarantatré dipinti e un numero imprecisato di acquerelli giacciono nei depositi dei musei russi, dove le condizioni di conservazione non sono ideali. Durante le mie visite a Mosca e a Pietroburgo, nel 1958, ho ottenuto il permesso di vedere questi quadri. A quel tempo parevano ancora in perfette condizioni, ma io continuo a temere il peggio per loro, e auspico che siano presto esposti nei musei. Oltre tutto l'interesse per Kandinskij in Unione Sovietica continua a crescere, e la Russia dovrebbe farsi vanto di fronte al mondo intero di possedere questi tesori.

L'arte di Kandinskij è pittura pura, senza allusioni polemiche, senza implicazioni ideologiche. Il governo sovietico non avrebbe nulla da temere aprendo i suoi musei all'opera di Kandinskij. I quadri che si trovano in Russia appartengono al periodo espressionista e a quello astratto, e fra di loro vi è una delle mie opere predilette, la *Composizione VI*. Sono sicura che con quei quadri si potrebbe organizzare una mostra prestigiosa. Io ho cercato in tutti i modi di far restituire a Kandinskij in Russia il posto che gli compete, ma è un compito duro, che non posso portare a termine da sola. Il tempo non è ancora giunto.

In Europa e oltreoceano sono invece riuscita ad operare in favore di Kandinskij. Alla sua morte mi sono detta: "È tutto finito". Nessun uomo avrebbe potuto sostenere ai miei occhi il confronto con Kandinskij. Ho dunque concentrato le mie

In Italia le memorie di Nina Kandinskij sarebbero uscite in traduzione soltanto alcuni anni più tardi, nell'ottobre del 1985.²⁰⁹

Nel settembre era stata inaugurata a Milano, presso il Palazzo Reale, la mostra *Kandinsky a Parigi: 1934-1944*, prima tappa in Europa dopo l'edizione statunitense *Kandinsky in Paris: 1934-1944*, tenutasi a New York quello stesso anno. Essa rappresentava il completamento di un progetto illustrativo dell'opera di Kandinskij ideato dall'allora direttore della Fondazione Solomon R. Guggenheim, Thomas M. Messer, e suddiviso in tre parti: la prima, del 1982, s'intitolava *Kandinsky in Munich: 1896-1914* e culminava nelle prime «pitture espressioniste astratte»; la seconda, *Kandinsky: Russian and Bauhaus Years 1915-1933*, proposta l'anno seguente, vedeva Kandinskij trascorrere gli anni della guerra e nel dopoguerra nella Russia pre e postrivoluzionaria fino all'elaborazione delle «opere costruttive astratte» al Bauhaus; con questa terza narrazione, infine, si veniva ad inserire l'ultimo decennio del suo itinerario pittorico – per utilizzare le parole del curatore Christian Derouet, «il meno conosciuto e il meno accettato» –, quello degli anni parigini, durante i quali Kandinskij si trovò «nelle condizioni di dover ricostruire da zero un'intera rete di conoscenze, poiché il periodo da lui ipotizzato come un semplice momento di passaggio si è a tutti gli effetti risolto nel più lungo da lui mai vissuto in un unico posto».

Di Derouet sono due saggi nel *Catalogo*. Nel primo, che s'intitola proprio *Kandinsky a Parigi: 1934-1944*, l'autore, servendosi del materiale conservato nell'archivio Kandinskij presso il Musée National d'Art Moderne di Parigi, ricostruisce il retroterra storico entro cui si colloca il trasferimento dei coniugi Kandinskij nella capitale francese e i rapporti da essi stabiliti, in questo ambiente nuovo, con gli emigrati russi, l'avanguardia artistica francese, gli amici artisti che lì vivevano o vi si recavano regolarmente. Egli avvia il proprio discorso citando quanto i critici avevano scritto circa l'attività pittorica degli ultimi dieci anni di Kandinskij, o, per meglio dire, quanto non avevano scritto.²¹⁰ A tal

forze per far conoscere ovunque la sua opera: questo mi ha dato un'energia rinnovata e ha restituito un senso alla mia vita.

Mi sono scontrata con molte difficoltà. Non potevo contare sull'appoggio degli altri artisti, che non avevano alcun interesse a consolidare la sua fama. Ci sono state però delle eccezioni. Alcuni ammiratori e amici – Arp, Magnelli, San Lazzaro, Grohmann, Mirò fra gli altri – gli sono rimasti fedeli anche dopo la sua morte. [...].

Con un lavoro minuzioso e faticoso, ho realizzato il mio obiettivo: far conoscere sempre meglio in tutto il mondo l'opera di Kandinskij. Le mostre si sono susseguite alle mostre, ed è proprio nel settore delle esposizioni, della loro preparazione e del loro allestimento, che ho dato il maggior contributo alla conoscenza di Kandinskij. [...].

Quando Kandinskij era vivo non mi sono mai intromessa nelle sue questioni artistiche. Oggi sono sola a portare la responsabilità della sua opera. È una responsabilità che mi obbliga a tenere le redini in pugno con mano salda, e non sono disposta a cederle a nessuno.»

(Nina Kandinskij, *Kandinskij e io* [1976], Milano, Abscondita, trad. it. a cura di Maria Teresa Carbone, 2006)

²⁰⁹ Nina Kandinskij, *Kandinskij e io* [1976], Genova, Costa & Nolan, trad. it. a cura di Maria Teresa Carbone, 1985

²¹⁰ Rimando alle riflessioni di Derouet: «Perché mai tutti aggirano la questione? In realtà essi tendono a fare luce su uno degli aspetti più difficili del percorso di Kandinsky, considerando la sua come l'opera di un apolide più volte sradicato e sempre costretto a cercare un nuovo pubblico e nuovi estimatori. E, come i critici tedeschi hanno preso le distanze

riguardo, infatti, nemmeno l'amico intimo del Maestro russo e responsabile di tutti i suoi scritti più importanti, Will Grohmann, pare aver prestato particolare attenzione a questo capitolo della vita di Kandinskij.

Degli anni parigini Derouet scrive che «si possono suddividere in due periodi»:

Durante il primo, dal 1933 al 1939, egli partecipa attivamente alla vita artistica della città con mostre e con una grande quantità di scritti e di dipinti; il suo studio è un polo di attrazione internazionale e vi si recano tutti gli artisti e i critici in visita a Parigi. A partire dal 1940 la sua vita diventa invece più difficile: cibo, riscaldamento e ogni genere di sopravvivenza vengono razionati e anche gli strumenti di lavoro cominciano a scarseggiare; la maggior parte degli artisti, dei mercanti d'arte e dei critici ha ormai lasciato la città e anche i visitatori si fanno sempre più rari.²¹¹

Nelle pagine seguenti del *Catalogo* l'autore ragiona sui lavori prodotti da Kandinskij nell'arco di quegli undici anni e sui cambiamenti apportati dall'artista alla sua tecnica pittorica.

Il secondo testo di Derouet si intitola invece *Kandinsky: diario italiano 1932 – 1940* e tocca i rapporti tra il pittore russo e il mondo artistico italiano nel decennio 1933 – 1944: rapporti che egli definisce «modesti», e aggiunge:

Non ci sarebbe motivo di riprendere l'argomento se la mostra in oggetto non si fermasse per qualche settimana a Milano, offrendo così la giusta occasione per far conoscere alcuni testi del pittore, inediti o ignorati, frammenti che acquistano nuovo significato alla luce della situazione artistica italiana durante gli anni del fascismo.

Nello specifico, nello scritto viene riportato parte del carteggio che Kandinskij tenne con F.T. Marinetti, nel quale l'artista russo prega l'esponente del Futurismo italiano di intervenire al fine di ricomporre la frattura apertasi tra il Bauhaus e le autorità politiche di Dessau. Seguono poi la lettera che indirizzò Kandinskij a Carlo Belli circa la chiave di lettura che il critico roveretano aveva esposto nel suo *Kn* sulla pittura dell'artista russo, e le due brevissime presentazioni che Kandinskij scrisse come contributo al «Bollettino» della Galleria del Milione: la prima in occasione dell'esposizione di xilografie di Josef Albers e di Luigi Veronesi che la galleria ospitò nel '34; la seconda è del '35 e riguarda una personale di Baumeister.²¹²

dall'artista a seguito del suo trasferimento in Francia, così quelli francesi hanno trovato difficoltà ad accettare l'ultima produzione di un autore le cui radici affondano nella cultura germanica. Ancora oggi si pagano le conseguenze delle difficoltà e del disagio della critica: mentre, infatti, alcune tesi di dottorato hanno affrontato i periodi di Monaco e del Bauhaus, il decennio di Parigi non ha stimolato nessuno studio in tal senso e, pertanto, esso non è stato fatto oggetto di un'adeguata preparazione.»

Christian Derouet, *Kandinsky a Parigi: 1934-1944*, in *Kandinsky a Parigi: 1934-1944*, catalogo della mostra, Milano, Mondadori, 1985, p.16

²¹¹ *Ivi.* p.

²¹² Christian Derouet, *Kandinsky: diario italiano 1932 – 1940*, in *Kandinsky a Parigi...*, pp. 71-84 : 71

Il terzo saggio presente nel *Catalogo* è, invece, di Vivian Endicott-Barnett e s'intitola *Kandinsky e la scienza: l'origine delle immagini biologiche negli anni di Parigi*. Negli anni di Parigi Kandinskij eseguì «144 oli e più di 250 fra acquerelli e gouaches, oltre ad alcune centinaia di disegni», apportando alla sua opera «alcuni cambiamenti sia in termini iconografici che stilistici». Dopo aver studiato i disegni, le carte e i volumi di Kandinskij conservati al Musée National d'Art Moderne, nel suo intervento Endicott-Barnett prende in esame le opere che introducono nuove immagini – forme ameboidi, elementi curvilinei di derivazione biomorfica – e si propone di mettere tali motivi in relazione con le loro fonti specifiche, non senza aver però prima messo in guardia circa le difficoltà nel voler «appurare quanto Kandinsky possa essere stato influenzato dal Surrealismo e, soprattutto, in quale misura possa aver tratto la sua ispirazione dalle scienze in generale e dalla zoologia e dall'embriologia in particolare». ²¹³

Alle opere di Kandinskij esposte, circa un centinaio, per la maggior parte del periodo parigino – ad esempio *Viola-arancione* (1935) (fig. 58), *Due punti verdi* (1935) (fig. 42), *Composizione IX* (1936), *Curva dominante* (1936), *Trenta* (1937) (fig. 26), *Insieme multicolore* (1938) (fig. 43), *Composizione in giallo* (1938) (fig. 59), *Punte* (1939), *Circuito* (1939), *Blu cielo* (1940) (fig. 78), *Attorno al cerchio* (1940), *Accordo reciproco* (1942) (fig. 45), *Una festa privata* (1942) (fig. 79), *Legame verde* (1944) – ad eccezione di alcuni oli eseguiti a Monaco e al Bauhaus – *Improvvisazione 28* (1912), *Paesaggio con macchie rosse II* (1913) (fig. 27), *Croce bianca* (1922) (fig. 28), *Composizione VIII* (1923), *All'insù* (1929) (fig. 29) – e provenienti quasi tutte dal Solomon R. Guggenheim Museum di New York – eccetto le tre facenti parte della Collezione Peggy Guggenheim di Venezia – e dal Centre Pompidou, era accostata una selezione di lavori di altri artisti, quali Arp, Mirò, Magnelli, Pevsner, Léger, Vezélay.

Nella «capitale del mercato d'arte» – Milano – anche le iniziative private continuano a rappresentare un punto di riferimento per l'arte moderna, nonostante se ne riporti un panorama «più scarso» e «qualitativamente in calo». Dalle pagine del quotidiano «Il Giorno» si saluta con piacere la riapertura della Galleria Blu, che, nel 1983 espose – dal 23 maggio fino a tutto il mese di giugno – assieme opere di Kandinskij e del newyorchese Lyonel Feininger, due «santoni dell'arte del nostro secolo» che si erano incontrati già nel periodo del Blaue Reiter ancora prima di ritrovarsi entrambi ad insegnare al Bauhaus di Weimar.

²¹³ Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky e la scienza: l'origine delle immagini biologiche negli anni di Parigi*, in *Kandinsky a Parigi*.... pp. 85-117

Attiva dalla metà degli anni Cinquanta, da essa era passata l'intera «generazione dei Burri, dei Fontana, dei Morlotti, dei Vedova e degli Afro» e nelle sue sale il pubblico aveva potuto conoscere i lavori di artisti stranieri quali Moholy-Nagy e Wols.

Del Maestro russo erano presenti tredici opere tra disegni e incisioni, eseguite tra il '13 e il '42 e nelle quali «la sua ispirazione, essenzialmente lirica, si riflette sul rapporto tra forme geometriche e forme organiche, senza tuttavia mai rinchiudersi in formule meccaniche e sterili».²¹⁴

Prima di trasferirsi alla Galleria Blu, la mostra *Kandinsky – Feininger* era stata allestita, tra il dicembre del 1982 e il gennaio del 1983, presso la Galleria Giulia di Roma, per la quale era tra l'altro stata acquistata una litografia a colori di Kandinskij, realizzata nel '22 e intitolata *Composizione* (fig. 90).

L'anno successivo, il 1984, il Settore Arti Visive della Biennale di Venezia si inaugurò, il 5 giugno, con la prima rappresentazione mondiale, tenutasi presso il Teatro Goldoni, dell'opera «interdisciplinare» dell'artista Giulio Turcato *Moduli in viola. Omaggio a Kandinsky*, realizzata in collaborazione con il compositore Luciano Berio e il coreografo giapponese Min Tanaka.

Viola di Kandinskij è una rappresentazione teatrale mai realizzata dall'autore, che ne curò il testo tra il 1911 e il '14, descrivendo dettagliatamente l'azione in sette quadri ed una apoteosi finale. Nel '27 il testo fu riprodotto parzialmente nel n. 3 della rivista «Bauhaus». In traduzione italiana è riportato interamente nel secondo volume di *Tutti gli scritti* uscito nel '74.

In *Moduli in viola* Kandinskij in realtà è solamente evocato come padre dell'astrazione e dell'Avanguardia: le intuizioni kandinskiane non sono infatti che un punto di partenza per Turcato, la cui pittura si fonda sull'autonomia espressiva del colore. Egli crea un'opera completamente nuova, divisa in tre tempi e un epilogo e in cui, sullo sfondo di colorate scenografie, si muovono gli attori e i ballerini.

Se comuni ai due artisti sono la sentita necessità di abbandonare ogni realismo e il fatto di avere esteso l'astrazione – mai concepita come ornamento – «oltre l'imprevisto esistenziale, offuscando il principio di Maurice Denis secondo cui la superficie pittorica è un insieme di colori accostati in un certo modo»²¹⁵, differente è il modo di intendere il concetto di «arte totale». Per Turcato infatti ogni arte è totale: materie, luci, colori in continua trasformazione «non alludono ad altra realtà che la loro stessa» e il loro manifestarsi «è il manifestarsi della vita nella sua indivisibile urgenza ed energia», quindi «un processo di metamorfosi e di crescita che 'metta in scena' un caleidoscopico e

²¹⁴ Flaminio Gualdoni, *Bentornata Galleria Blu con Kandinsky e Feininger*, «Il Giorno», 16/06/1983, p. 13

²¹⁵ Gianfranco Proietti (a cura di), *Turcato: Moduli in viola. Omaggio a Kandinsky*, Firenze, Centro Di, 1984, p. 12

compresente divenire».²¹⁶ Più che al «raccordare terra e cosmo», le ricerche di Turcato, già negli anni Sessanta, anche tramite l'uso di materiali come la gommapiuma e le polveri fluorescenti e fosforescenti, sono volte al veicolare – della terra e del cosmo - «i piccoli e i grandi movimenti».²¹⁷

Tra i numerosi bozzetti per le scene di *Moduli in viola* riprodotti nel piccolo *Catalogo*, ci sono tempere di vulcani, fiamme, una palma che casca, una «città ideale» che è spaccata in due da una trave nera illuminata da un sole argento e un sole rosa, ci sono dei vortici come delle costellazioni celesti, e le forme sono scarne quanto i colori sono accesi e pungenti.

Nel 1980 a Milano erano state presentate al grande pubblico italiano, in occasione della mostra *L'altra metà dell'Avanguardia 1910 – 1940: pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, alcune opere dell'Avanguardia russa reperite in musei d'Europa.

Soltanto nel 1989 fu possibile presentare due ampie rassegne della cultura russa del primo trentennio del Novecento, attraverso singole opere degli artisti russi che l'avevano caratterizzata.

La prima aperta in ordine di tempo – dal 28 gennaio al 12 marzo – si intitolava *Avanguardia russa. Dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso 1904 – 1934* e proponeva, per meglio evidenziare la vivacità creativa di quell'epoca, oltre a una selezione, secondo le diverse correnti, di opere provenienti da diciannove collezioni private russe, un campionario dell'arte grafica e dell'arte applicata, attraverso l'esposizione di manifesti e porcellane.

La manifestazione, sponsorizzata dalla Pirelli e sotto la responsabilità ufficiale della Fondazione Culturale dell'URSS, nata appena due prima, era stata pensata, in questo «ritrovato clima di distensione», come un'occasione sia per sorprendere artisti noti in passaggi meno conosciuti del loro lavoro – i paesaggi postimpressionisti di David Burljuk del 1909, le prime esperienze di Rodčenko di utilizzazione della scomposizione cubista e del dinamismo futurista nel '15, la recessione figurativa di Malevič del '32, solo per citare qualche esempio –, sia per conoscerne altri ancora del tutto ignoti in Italia.²¹⁸

Grande assente era però Kandinskij, il cui nome fu al contrario incluso nell'altra ampia rassegna di quell'anno, aperta dal 21 giugno al 20 ottobre, *Arte russa e sovietica 1870 – 1930* che documentava un periodo di oltre sessant'anni della cultura artistica in Russia e in Unione Sovietica, durante il quale, malgrado i gravi sconvolgimenti sociali, ci fu, seguito dalla formazione di gruppi e associazioni che

²¹⁶ *Ivi*, pp. 10-11

²¹⁷ *Ivi*, pp. 20-21

²¹⁸ Enrico Crispolti, *L'occasione di un'ottica trasversale*, in *Avanguardia russa. Dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso 1904 – 1934*, catalogo della mostra, Bergamo, Bolis, 1989, pp. 11-15

diffondevano programmi e manifesti e organizzavano di continuo mostre, un impetuoso sviluppo delle tendenze più varie. La mostra venne curata da Giovanni Caradente e da Claudia Terenzi, mentre l'allestimento fu firmato da Renzo Piano.

Eseguite da una settantina di artisti, le opere esposte erano circa duecentosessanta e illustravano, seguendo essenzialmente il taglio storico del testo di Camilla Gray *The Great Experiment of Russian Art 1863 – 1922*, lo sviluppo dell'arte russa da fine Ottocento, passando per le avanguardie storiche – Cubo-Futurismo, Raggismo, Suprematismo, Costruttivismo – fino alla realtà sociale interpretata dopo la Rivoluzione d'ottobre, ovvero fino ai primi episodi del realismo socialista.

La mostra iniziava quindi con un gruppo di artisti legati alla tenuta di Abramancevo: Il'ja Repin, Vasilij Polenov, Vasilij Surikov, Viktor Vasnecov, Michajl Vrubel', Valentin Serov, Konstantin Korovin, Isaak Levitan. La pittura simbolista era rappresentata da Vrubel', Viktor Borisov-Musatov e Pavel Kuznecov, ma nel suo intervento in *Catalogo* Marian Burleigh-Motley fa notare che quel periodo dell'arte russa necessitava ancora di adeguati studi da parte di studiosi sia sovietici che occidentali. Assai più conosciuto era invece il periodo del Mir Iskusstva (l'associazione chiamata Il Mondo dell'Arte) – rappresentato in mostra da Aleksandr Benua e Léon Bakst – e dell'attività di Sergej Djagilev, famoso per i suoi *Ballets Russes*, come promotore dell'omonima rivista ed organizzatore di mostre. Seguivano lavori di Natan Al'tman, della Rozanova, della Popova, della Ekster e della Udal'cova, e, ancora, le sale riservate a Puni, a Tatlin e a Malevič – del quale, però, avverte Burleigh-Motley bisogna fare attenzione alla datazione delle opere, spesso retrodatate –, di Rodčenko, dei «cézannisti di Mosca» Pëtr Končalovskij, Aleksandr Kuprin e Aristarch Lenturov. Per quanto riguarda gli studi circa l'opera di Larionov e della Gončarova, oltre ai dipinti raggisti, Burleigh-Motley ne indica l'insufficienza, come pure circa lo stile «per molti aspetti così tipicamente russo» del Neo-primitivismo.²¹⁹

Di Kandinskij – argomento che in questa sede più ci interessa –, se era già stato diffusamente trattata la tesi²²⁰ che vedeva nel Simbolismo europeo, di Monaco in particolare, le radici del suo stile, solo recentemente si era iniziato a ricercare le radici russe della sua arte. Ugualmente, diversi interrogativi circa l'interessamento di Kandinskij verso la teosofia – in particolare in quale misura essa sia da considerarsi la causa del passaggio dell'artista all'astrazione – e, più in generale, circa le fonti russe del suo Simbolismo restavano aperti. A questo proposito, per quello che era lo stato attuale delle ricerche alla fine degli anni Ottanta, Burleigh-Motley rimanda al *Catalogo* della mostra tenutasi a

²¹⁹ Marian Burleigh-Motley, *Arte russa e sovietica dal 1870 al 1930: lo stato attuale degli studi in Occidente*, in Giovanni Caradente (a cura di), *Arte russa e sovietica 1870 – 1930*, catalogo della mostra, Milano, Fabbri, 1989, pp. 60-70

²²⁰ Marian Burleigh-Motley rimanda all'articolo di P. Weiss *Kandinsky and the Symbolist Heritage* (1985) e alla mostra tenutasi nel 1983 presso il Solomon R. Guggenheim Museum di New York *Kandinsky in Munich*

Los Angeles nel 1986 intitolata *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890 – 1985* e ai saggi di John E. Bowlt e R. C. Washton-Long *The Life of Vasily Kandinsky in Russian Art: a Study of «On the Spiritual in Art»* (1980) e di Peg Weiss *Kandinsky and Old Russia. An Ethnographic Exploration*. Il periodo moscovita di Kandinskij dopo la Rivoluzione era stato recentemente indagato in occasione della mostra *Kandinsky: Russian and Bauhaus Years 1915 – 1933* tenutasi a New York alcuni anni prima, nel 1983, presso il Guggenheim Museum.²²¹

Nell'intervento, anch'esso presente nel *Catalogo* della mostra di cui si sta parlando, di John E. Bowlt e di Nicoletta Misler *Con gli occhi dell'Oriente. Il Primitivismo e l'avanguardia russa* – in cui si propone un *excursus* circa la riappropriazione di oggetti d'arte religiosa da parte, prima, degli artisti simbolisti vicini al movimento di Abramancevo e di Talaškino e poi dei «giovani ribelli» degli anni Dieci che rielaborarono assieme l'arte delle icone (e dei *lubki*) e quella «primitiva», ciascuno a proprio modo e sostituendo man mano i «vecchi rituali» delle chiese e dei salotti mondani o filosofico-religiosi con «nuovi rituali, gesti, comportamenti che servivano per l'autoidentificazione della piccola tribù dell'avanguardia» le cui fonti erano divenute il circo, il *balagan* russo, il «mondo volgare dei divertimenti di massa» – viene fatto un accenno a Kandinskij e all'importanza che il mondo contadino russo, (ri)scoperto nel corso di una spedizione etnografica, rivestì nella formazione del suo pensiero artistico, riportando un breve passo di quanto l'artista stesso aveva scritto nei suoi *Rückblicke* pubblicati nel '13.²²²

Di Kandinskij erano esposti i dipinti ad olio *Improvvisazione II* (1910), *Macchia nera* (1912) (fig. 82) e *L'arco azzurro* (1917) (fig. 84), già presentati al grande pubblico italiano in occasione della mostra *Wassili Kandinsky. 43 opere dai Musei Sovietici*. Fece, al contrario, per la prima volta la sua apparizione in Italia il capolavoro *Composizione VI* (1913) (fig. 91), conservata al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo (allora Leningrado).

Giuliano Briganti, autore di quell'articolo, a proposito della mostra *Wassili Kandinsky. 43 opere dai Musei Sovietici*, con il quale si era aperto il presente capitolo, scrisse per «Repubblica» una recensione attenta ed entusiasta dell'ampia rassegna torinese, di grande impatto e lungo il cui percorso «sembra di attraversare un'atmosfera eccezionalmente viva»:

[...] affiora quasi fisicamente il travaglio di una cultura figurativa senza tradizioni che non fossero quelle accademiche, vale a dire priva di tradizioni moderne, ma ricca di fermenti ideali, di una passione tutta tesa a ricercare nuove strade per esprimere in un primo tempo la propria identità nazionale e poi, proprio partendo dalla identità ritrovata, per avvicinarsi ad un'idea più alta,

²²¹ Marian Burleigh-Motley, *Arte russa e sovietica dal 1870 al 1930: lo stato attuale...*, p. 65

²²² John E. Bowlt, Nicoletta Misler, *Con gli occhi dell'Oriente. Il Primitivismo e l'avanguardia russa*, in Giovanni Caradente (a cura di), *Arte russa e sovietica 1870 – 1930...*, pp. 79-90 : 80

decisamente rivoluzionaria, per aspirare a raggiungere la quintessenza della spiritualità dell' arte (un' aspirazione così generosamente e utopicamente russa) o quel punto estremo (supremo) oltre il quale non si può più andare: un' utopia che, appena raggiunta, fu subito tradita.²²³

L'allestimento di Renzo Piano viene definito «geniale» – non da ultimo per avere predisposto un tavolo, che occupava «longitudinalmente tutto lo spazio centrale», dove erano a disposizione dei visitatori, per consultazione, audiovisivi e libri sull'arte e sulla storia russa – e viene lodato l'organizzatore, Giovanni Carandente, per il taglio storico scelto e per l'aver dotato il *Catalogo*, «indispensabile guida», di una notevole documentazione. Unici motivi di lagnanza sono la mancata esposizione, «per la riluttanza dei funzionari a privarsene», di alcuni dipinti di fine Ottocento mentre, per quanto riguarda le Avanguardie, «non sarebbe stato male attingere più ampiamente alle collezioni pubbliche e private americane ed europee». «I tempi» – scrive ancora Briganti, citando Carandente – «sono molto cambiati» e le collezioni sovietiche delle Avanguardie russe sono ora accessibili agli studiosi e non c'è troppa difficoltà ad ottenere in prestito le opere:

Non è davvero molto tempo fa che sfogliavamo avidamente nelle librerie del partito, o dovunque potevamo trovarle, le prime rare copie che arrivavano delle monografie a colori edita dall' Aurora di Leningrado [...].

Negli anni Sessanta l'Ottocento russo fu per me, e per molti, una scoperta. L' avanguardia credevamo invece di conoscerla già meglio, e così il mondo dei *Ballets Russes*, perché più diretti e intensi erano gli scambi con le avanguardie storiche tedesche e francesi nel primo decennio del secolo, fino allo scoppio della prima guerra mondiale, quando gli artisti russi furono richiamati in patria. Ma sapevamo anche che era impossibile capirne l'inconfondibile essenza russa e conoscerne con completezza la vicenda storica finché rimanevano chiusi per gli occidentali gli archivi e i depositi dei musei sovietici, dove si sapeva erano accatastate le opere maggiori di quegli anni prerivoluzionari e rivoluzionari che, si sa, erano ripudiate dal regime dedito al più volgare realismo socialista. Ricordo con quanta rabbia fu accolta dagli storici e dai critici d' arte comunisti in Italia la notizia che l'imprevedibile burocrazia sovietica (non priva però in questo caso di una sua sorniona previdenza) aveva concesso ad un'americana, Camilla Gray, di penetrare in quei depositi ormai leggendari la cui esplorazione a loro, benché compagni, era stata sempre negata. Sono passati ormai ventisette anni da quando uscì *The Great Experiment of Russian Art 1863 – 1922*, il libro con cui la Gray ricostruiva per la prima volta l'intensa attività artistica di quei sessant'anni in Russia, dall'apparizione degli Ambulanti al costruttivismo; e da allora le cose sono molto cambiate. In Europa e in America si sono moltiplicate le mostre dedicate ora alle Avanguardie Russe, dal cubo-futurismo al suprematismo e al costruttivismo, ora agli Ambulanti, ora al Mondo dell'Arte, ora al realismo ottocentesco, ora genericamente all' Ottocento. Sui vari argomenti sono stati pubblicati moltissimi libri, sono nate nuove collezioni, si può dire insomma che, per l'Occidente, l'arte russa, ora, non rappresenta più un continente male esplorato e in parte sconosciuto.²²⁴

²²³ Giuliano Briganti, *Profondo rosso*, «La Repubblica», 28/06/1989

²²⁴ *Ibidem*

Dagli anni Novanta ad oggi

Come è stato accennato nell'introduzione di questo progetto di tesi, dagli anni Novanta il numero di esposizioni, collettive e personali, sulla figura e sull'opera di Kandinskij è cresciuto esponenzialmente, susseguendosi con una cadenza di due-tre anni. Oggi egli è considerato un grande – se non il più grande – artista delle Avanguardie, la cui personalità è legata in tempi diversi a Russia, Germania e Francia e la cui formazione artistica ha subito l'influenza sia della cultura russa tradizionale e contemporanea, sia della cultura europea occidentale.

Il nome di Kandinskij, è, insomma, un classico. «Un classico», a dire la verità, era già stato definito in occasione della sua prima personale in Italia del '34, quando, in un articolo uscito su «L'Ambrosiano» il giorno di chiusura della mostra, si scrisse che Kandinskij «da vent'anni è un centro della cultura europea» e che «non si può scrivere la storia dell'arte moderna senza di lui»²²⁵.

La differenza tra allora e oggi è che a quel tempo il suo itinerario verso la compiuta maturità artistica non era ancora concluso ed egli poteva eventualmente ribattere a un parere negativo o ad un'erronea o imprecisa interpretazione della sua pittura, mentre adesso la parola è solamente dei critici e dei curatori, i quali, come si diceva nell'introduzione, possono decidere di presentare l'intero percorso poetico-artistico del Maestro russo oppure approfondirne un determinato periodo. I *Cataloghi* sono ora di centinaia di pagine e corredati di saggi introduttivi e sintetiche schede tecniche relative alle opere presentate alle esposizioni.

Come si era accennato, particolare attenzione viene data al momento di passaggio stilistico dell'artista dalla figurazione all'astrazione – ovvero, come egli giunge alla disgregazione della figurazione per creare composizioni di colori affidando la forma artistica a semplici elementi compositivi quali il punto, la linea e la superficie –, mettendo in evidenza i fattori geografici e culturali che hanno contribuito alla formazione di questo linguaggio, e quindi gli oggetti legati all'immaginario quotidiano da cui egli attinse fin dalle sue primissime prove. Una linea di ricerca che si è fatta strada in questi anni è proprio quella che si indirizza verso lo studio dei legami tra la svolta astrattista di Kandinskij e la cultura popolare russa.

In questo capitolo ci si limiterà ad un resoconto, un quadro generale, cronologicamente ordinato, di quanto è stato offerto, negli ultimi tre decenni, al grande pubblico italiano circa la figura e l'opera del Maestro russo.

Il 7 giugno 1992 veniva inaugurata al Palazzo delle Esposizioni di Roma la mostra *Kandinsky. Acquerelli dal Museo Guggenheim*. L'esposizione, precedentemente organizzata, nei mesi di aprile e

²²⁵ La citazione da «L'Ambrosiano» è riportata da Cristina Casero nel suo saggio *La fortuna critica di Wassily Kandinsky in Italia*, testo inserito nel *Catalogo* della mostra *Wassily Kandinsky e l'arte astratta tra Italia e Francia*, tenutasi ad Aosta dal 26 maggio al 21 ottobre 2012

di giugno, a Madrid, presentava una selezione di 70 acquerelli di Kandinskij eseguiti tra il 1911 e il 1941 e facenti parte delle collezioni del Museo Solomon R. Guggenheim e dalla Fondazione Hilla von Rebay di New York.

Nelle premesse, dopo un sunto delle tappe della creazione del Museo Guggenheim alla fine degli anni '30 – di cui proprio molti acquerelli e olii di Kandinskij, assieme ad altri rappresentanti dell'Avanguardia europea, costituirono il nucleo di partenza della collezione che Solomon Guggenheim affidò poi alla Fondazione da lui istituita nel '37 – si legge che:

Gli acquerelli non sono certo una produzione 'minore' di Kandinsky, nemmeno quando si tratta di opere preparatorie di un quadro finale: la maggiore scioltezza tecnica, e la parallela rapidità esecutiva consentono a Kandinsky nel corso degli anni una successione di varianti, di prove, di progressive accostamenti a quell'equilibrio armonico che per tutta la sua carriera costituì il punto essenziale della sua ricerca.

A una rivalutazione di questa tecnica artistica, che più di qualsiasi altra può descrivere la purezza cromatica – motivo per cui in Kandinskij il rapporto tra un acquerello e un dipinto ad olio non è da intendersi «come quello esistente tra disegno preparatorio e versione finale dell'opera», ma, al contrario, l'acquerello rappresenterebbe «lo stadio al quale aspirano le pitture ad olio»²²⁶ – segue, nel *Catalogo*, il testo di Susan B. Hirschfeld *Gli acquerelli di Kandinsky*. In esso viene offerta una presentazione, efficacemente informativa, della settantina di lavori su carta esposti, i quali documentavano il processo di astrazione operato da Kandinskij a partire da alcuni studi preparatori – *Studio per Improvvisazione 28* (1911/1912), *Studio per Improvvisazione 33 (Oriente I)* (1913), *Studio per Pittura con linee bianche* (1913) –, passando per dei *Senza titolo* realizzati tra il '18 e il '22, fino ai numerosi fogli del periodo del Bauhaus – taluni dei quali, dopo avere fatto la loro fugace apparizione a Milano nel '34 in occasione della prima personale italiana del pittore russo *Kandinsky presenta 45 acquerelli e 30 disegni dal 1924 al 1933 per la prima volta in Italia*, tornarono temporaneamente in mostra nella Penisola dopo quasi sessant'anni, come *Chiara lucidità* (1924) (fig.4), *Doppio suono marrone* (1924) (fig. 6), *Forme stabili* (1925) (fig. 8), *Evasivo* (1929) (fig. 11), *In crescendo* (1931) (fig. 14), *Ora su!* (1931) (fig. 15), *Caldo* (1931) (fig. 16), *Tre frecce* (1931) (fig. 17) e *Situazione oscura* (1933) (fig. 18) – e quelli del periodo parigino.²²⁷

L'anno successivo, il 1993, vide la realizzazione di ben due mostre dedicate a Kandinskij, l'una consecutiva all'altra: infatti, se l'11 luglio si chiudeva quella organizzata a Firenze presso il Palazzo

²²⁶ Fred Licht, *Acquerelli*, in *Kandinsky. Acquerelli dal Museo Guggenheim*, catalogo della mostra, Roma, Carte Segrete, 1991, pp. 25-29 : 29

²²⁷ Susan B. Hirschfeld, *Gli acquerelli di Kandinsky*, in *Kandinsky. Acquerelli dal Museo Guggenheim...*, pp. 31-59

Strozzi – aperta dal 24 aprile –, il 10 dello stesso mese si era inaugurata quella ospitata nella Galleria d'Arte Moderna Palazzo Forti di Verona.

Quest'ultima, intitolata *Vasilij Kandinskij* e curata dal direttore del Palazzo Forti, Giulio Cortenova, si presentava, con l'esposizione di circa un centinaio di opere rappresentative di tutto l'iter artistico del Maestro russo – ugualmente era stato fatto, precedentemente, per altri Maestri come Picasso, Magritte, Klee ecc. –, come la più vasta e analitica retrospettiva fino a quel momento proposta in Italia che ricostruisse il profilo antologico del suo linguaggio, dalle prime prove di Monaco alle ultime di Parigi.

Si trattò di una mostra «laboriosa» per il reperimento delle opere e per i contatti che aveva comportato. I numerosissimi dipinti ad olio, le tempere, gli acquerelli, le incisioni a colori su legno e i disegni che furono esposti provenivano infatti da quasi tutte le maggiori collezioni pubbliche di Kandinskij – il Musée National d'Art Moderne di Parigi, la Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco, dalla Galleria Tret'jakov e dal Museo Puškin di Mosca –, da alcune minori come la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro e la Collezione Peggy Guggenheim a Venezia – che prestarono, rispettivamente, *Zig Zag bianchi* (1922) (fig. 37) e *Paesaggio con macchie rosse II* (1913) (fig. 27) –, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma – che conserva *Linea angolare* (1930) (fig. 73) –, la Galerie Maeght di Parigi, il Von der Heydt-Museum di Wuppertal, e da varie collezioni private italiane e straniere (Milano, Lugano, ecc.).

Tante opere esposte si erano già viste in Italia, alcune delle quali pure in più occasioni: xilografie, incisioni su legno e linoleografie a colori che Kandinskij aveva realizzato tra il 1904 e il 1907 – ad esempio *Suonatore di gusli* (1907) –, *Lago (Gita in barca)* (1910) (fig. 81), *Improvvisazione con forme fredde* (1914) (fig. 83), *Improvvisazione. Senza titolo* (1914), vari acquerelli datati tra il 1916 e il 1920 – *Uccelli esotici* (1915), *Composizione lineare di colori* (1918) e *Composizioni* indicate con una lettera dell'alfabeto russo –, *Mosca I (La piazza Rossa)* (1916) (fig. 85), *Tetro* (1917), *Studio per San Giorgio* (1917), *Paesaggio con case (Case di contadini)* (1908), *Piccoli mondi* (1922) (fig. 57), *Accento in rosa* (1926) (fig. 39), *Quattro* (1934) (fig. 69), *Tre alleati* (1936), *Trenta* (1937) (fig. 26), la tempera *Senza titolo* (1940) (fig. 72) e *Legame verde* (1944). Altre invece furono una novità, come *Odessa. Porto I* (1898) (fig. 92), *Ritratto di Gabriele Münter* (1905) (fig. 93), *Composizione con santi* (1911), *Quadro con linee bianche* (1913) (fig. 94), *L'uccello di fuoco* (1916), *Molle durezza* (1927), *Calore cocente* (1927) (fig. 95), *Giallo tenero* (1927), *Diritto* (1930), *Rettangoli diversi* (1938), *Il cerchio rosso* (1939) (fig. 96).

Il *Catalogo* contava, oltre a un buon numero di saggi introduttivi che ricostruivano esaustivamente i vari momenti dell'evoluzione del linguaggio artistico di Kandinskij – si vedano i testi *Kandinskij in Russia*, *Kandinskij, Monaco e il Blaue Reiter*, *Kandinskij maestro al Bauhaus* e *Kandinskij a Parigi*

–, di un'appendice in cui venivano riproposte le *Lettere di Kandinskij a Javlenskij* e un saggio intitolato «*Questo tipo di cose ha il suo destino*». *Kandinskij e il teatro sperimentale*. Quest'ultimo testo si poneva come il tentativo di redigere un indice, arricchito dei giudizi espressi dalla critica specializzata del tempo e commentato delineando le tendenze comuni tra le sue creazioni e le varie utopie ed innovazioni del teatro internazionale di inizio secolo, dei lavori teorici e pratici, sia quelli noti che quelli dimenticati, che Kandinskij compose per e sul teatro – attività dell'artista russo trascurata dalla maggior parte dei biografi –, a cui egli si dedicò soprattutto nei sei anni precedenti la prima guerra mondiale: si tratta di schizzi, modelli di scene e di testi tedeschi e russi in più versioni, la cui pubblicazione era però rimasta frammentaria. Il terzo volume della raccolta, a cura di Philippe Sers, *Escrits complexes*, edito nel '75, includeva alcuni scritti per il teatro – le traduzioni di *Suono giallo*, *Suono verde (Voci, 1909)*, *Nero e bianco (Nero-bianco-colori, 1909)*, *Viola (Sipario viola, 1911)* e del saggio, senza data, *Di là dal muro* – viene indicato, assieme al libro di Peg Weiss *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years*, edito nel '79, tra gli interventi che avrebbero stimolato una maggiore attenzione circa il significato che tali esperimenti teatrali avrebbero rivestito rispetto all'intera opera di Kandinskij, il quale non era sicuramente rimasto estraneo a quanto autori e teorici della regia andavano elaborando nel teatro. Si trattava di tentativi di rottura con la tradizione e di «liberazione del teatro dalla letteratura», volti insomma a creare una nuova forma dell'espressione scenica e teatrale in cui il vero artefice dell'opera d'arte teatrale non fosse più il drammaturgo ma il regista, «compositore di composizioni sceniche», a cui fosse affidato il compito di «creare l'opera scenica assoluta che riassume in un'unità superiore i principi dei mezzi rappresentativi [...] movimento, forma-colore, parola e suono». Il saggio prosegue descrivendo, brevemente, la molteplicità dei rapporti di Kandinskij con il mondo del teatro, quindi sia i contatti monacensi sia, in particolare, con quello russo: Nikolaj Kul'bin, per il suo ruolo di tramite tra Kandinskij e il simbolismo e il cubo-futurismo russi – e, di conseguenza, tra Kandinskij e l'attore, regista, compositore, teorico e storico del teatro Nikolaj Evreinov; il lavoro svolto in comune con il compositore Foma Gartman e il ballerino Aleksandr Sacharov. Le attività che svolse Kandinskij per il teatro sarebbero da interpretarsi, nel cammino verso l'astrazione, come prove di quella sintesi – al pari di quella proposta in «Der Blaue Reiter» che vuole «abbattere i muri tra le singole arti eretti con il metodo analitico» – a cui mira Kandinskij, ovvero il «trattamento unitario dei diversi modi di espressione artistica di cui la scena è il luogo comune necessario».²²⁸

Il *Catalogo* è comprensivo ancora, in ultimo, di svariati brani di *Dello spirituale nell'arte*, *Il Cavaliere Azzurro*, *Sguardo al passato*, *Punto e linea nel piano*, *Il Museo di Cultura Pittorica* e di

²²⁸ Jessica Boissel, «*Questo tipo di cose ha il suo destino*». *Kandinskij e il teatro sperimentale*, in Giorgio Cortenova (a cura di), *Vasilij Kandinskij*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1993, pp. 193-205

alcuni interventi teorici quali *La tela vuota* e *Arte concreta* – tutti tratti dai volumi *Tutti gli scritti* curati da Sers e che erano usciti negli anni '73 e '74 –, e del *Carteggio tra Kandinskij e Schönberg* che era stato pubblicato nel 1988 nel libro *Musica e pittura: lettere, testi, documenti*.

La mostra di Firenze aveva, invece, un taglio diverso: ad essere indagato fu il periodo dai primi del secolo all'inizio degli anni Venti, quando Kandinskij dapprima adottò e diffuse idee e ideali sostenuti dall'*intelligencija* russa dei primi anni del Novecento e poi fu animatore, coordinatore ed insegnante nella vivace stagione artistica postrivoluzionaria, accompagnando sempre la sua produzione artistica con una appassionata riflessione teorica. Il taglio cronologico scelto per questa esposizione andava a collocarsi dentro un più grande ciclo sull'Avanguardia russa e sui suoi rapporti con l'arte europea: fu infatti lo stesso che aveva caratterizzato la mostra di Marc Chagall tenutasi a Palazzo Medici Riccardi nei primi mesi del '93, come quella proposta per l'autunno dello stesso anno di Kazimir Malevič, sempre nelle sale del Museo Mediceo.

Come si tenne a precisare nella prefazione del *Catalogo*, la mostra di Firenze presentava, alcune per la prima volta in Italia, molte opere di Kandinskij provenienti da quelle raccolte, conservate oggi nelle città di Kazan', Jaroslav, Krasnodar e altre, che negli anni Trenta erano state disperse, per volontà dei «burocrati dell'arte», nelle città di provincia. Tra queste si segnalano, per esempio, *Improvvisazione 34* (fig. 97) del 1913 e una *Composizione* del 1916 (fig. 98), custodite, rispettivamente, nel Museo di Belle Arti di Kazan' e nella Pinacoteca Regionale di Tjumen, e alcuni *Senza titolo*, realizzati con diverse tecniche negli anni 1915-16 e dati in prestito dal Museo Regionale d'Arte di Krasnodar. I restanti lavori provenivano invece dal Museo Russo di Stato di San Pietroburgo e si trattava per lo più, di quelli apparsi in Italia in occasione della mostra *Wassili Kandinsky. 43 opere dai Musei Sovietici*, anche se va segnalato che la datazione di alcuni di essi era, allora, inesatta: *Fiume d'estate, Autunno* – entrambi datati 1908 o 1917, mentre nel *Catalogo* della mostra del 1980 – 1981 sono riportati gli anni, rispettivamente, 1903 e 1905 –, *Case a Murnau (Paesaggio d'estate)* (1909), *Paesaggio d'inverno (Inverno I)* (1909) (fig. 80), *Improvvisazione 11* (1910), *San Giorgio n. 2* (1911), *Macchia nera* (1912) (fig. 82), *Paesaggio (Dünaberg)* (1913), *Arco azzurro (Cresta)* (1917) (fig. 84), *Crepuscolo (Crepuscolare)* (1917) (fig. 86), *Due ovali (Composizione n.218)* (1919) (fig. 87), *Quadro con punte (Composizione n.223)* (1919). Una interessante novità erano invece i quattro olii su vetro, realizzati nel 1918, *Zolotoe oblako [Nuvola dorata]* (fig. 99), *Beloe oblako [Nuvola bianca]*, *Amazonka [Amazzone]* e *Amazonka v gorach [Amazzone sui monti]* (fig. 100).

Oltre agli interventi critici di John E. Bowlt *Il dono segreto della visione. Wassili Kandinsky e la Russia fin-de-siècle* e di Nicoletta Misler *Kandinsky e la scienza. Fra Mosca e l'Occidente e Wassili Kandinsky. Il caos e l'ordine*, il *Catalogo* venne arricchito con la ripubblicazione delle riflessioni di Kandinskij presentate nei testi *Su un metodo di lavoro attorno all'arte sintetica* e *Gli elementi*

fondamentali della pittura, elaborati nel momento di passaggio dell'artista dall'INChUK (Institut Chudožestvennoj Kul'tury [Istituto della Cultura Artistica]) alla RACHN (Rossijskaja Akademija Chugožestvennich Nauk [Accademia Russa di Scienze Artistiche]), quest'ultima concepita proprio come «luogo di confronto interdisciplinare tra intellettuali e scienziati di diversa provenienza»²²⁹.

Nel suo contributo al *Catalogo Bolwt* offre, come si deduce già dal titolo, uno sguardo d'insieme sulla Russia di fine Ottocento e inizio Novecento, mettendo in luce quanto delle idee e delle attività dei vari gruppi e movimenti che animarono la vita intellettuale e artistica russa di quel periodo fosse vicino al pensiero e all'opera di Kandinskij. Ad accostarlo ai simbolisti era il comune obiettivo di «istituire un nuovo sistema di valori al posto di quello realista» e l'interesse verso la teosofia e le forme di occultismo e spiritualismo – tant'è che pare abbia partecipato a più d'una seduta spiritica e medianica, allora molto in voga a San Pietroburgo –, oltre alla collaborazione che ebbe con la rivista d'arte «Mir Iskusstva». La «tendenza verso il 'primitivo'», derivante dalla «rivalutazione dell'arte popolare russa» e dal «nuovo interesse per il lavoro di Gauguin e Matisse», fu propria, nello stesso periodo, sia della pittura di Kandinskij e dei suoi compagni di Monaco, sia degli artisti moscoviti Larionov, Gončarova, Malevič e fratelli Burljuk. Il «comune desiderio di rinnovare l'arte pittorica mediante il ricorso ai metodi dei primitivi» portò Kandinskij e il gruppo di Mosca a invitarsi a esporre reciprocamente nelle mostre organizzate dalle rispettive associazioni, anche se l'atteggiamento «sostanzialmente simbolista» del modo di dipingere di Kandinskij era assente nelle opere degli altri. Questo volgersi al «principio della realtà interiore» aveva, ugualmente, poco a che fare anche con quanto venne affermato dagli autori del manifesto futurista, pubblicato nel dicembre 1912 assieme a una raccolta di testi degli aderenti al gruppo, *Schiaffo al gusto corrente*: infatti l'inclusione di quattro sue poesie in prosa, tratte da *Zvuki* [Suoni], provocò le proteste di Kandinskij. In ogni caso, neanche mancarono le occasioni in cui «tutte le varie tendenze riunirono le proprie forze per promuovere la nuova arte».²³⁰

Delle attività che Kandinskij svolse all'INChUK prima e, dal '21, alla RACHN, si occupa invece il saggio di Nicoletta Misler. Sono gli anni in cui egli cercò di «gettare delle fondamenta scientifiche» per le sue teorie sull'arte e sull'astrazione, nel tentativo di «scoprire le leggi comuni che indirizzano l'attività scientifica e quella creativa» e quindi di «dissezionare il corpo dell'arte nei suoi elementi», esaminando l'opera in «tutte le sue connessioni interdisciplinari con le altre scienze» (in particolare quelle psicologiche), per infine «ricomporlo in un'arte "sintetica"». Kandinskij, pure appoggiandosi

²²⁹ Nicoletta Misler, *Wassily Kandinsky. Il caos e l'ordine*, in Nicoletta Misler (a cura di), *Kandinsky tra Oriente e Occidente – Capolavori dai musei russi*, catalogo della mostra, Firenze, Artificio, 1993, p. 135

²³⁰ Cfr. John E. Bowlton, *Il dono segreto della visione. Wassily Kandinsky e la Russia fin-de-siècle*, in Nicoletta Misler (a cura di), *Kandinsky tra Oriente e Occidente...*, pp. 19-35

a un approccio più scientifico, restava però sempre legato allo ‘spirituale’, e, come molti suoi colleghi, faceva parte di quell’aristocrazia culturale cosmopolita che si era formata nelle accademie scientifiche prerivoluzionarie. E fu proprio questa volontà di «limitare le attività a ricerche accademiche teorico-analitiche e non pratico-pedagogiche» che determinò la divergenza, all’interno dell’INChUK, tra Kandinskij e i giovani artisti rivoluzionari quali Rodčenko e Varvara Stepanova. Nel gennaio del ’21 Kandinskij si dimise dal suo incarico per partecipare alla fondazione della RACHN, della quale divenne vicepresidente e direttore del Dipartimento fisico-psicologico. Il consiglio della RACHN avrebbe poi, nell’ottobre dello stesso anno, deciso di mandare Kandinskij in Germania, con il compito di «raccolgere informazioni e organizzare una struttura di collegamento al fine di creare una filiale della RACHN a Berlino».²³¹ Il soggiorno temporaneo in Germania di Kandinskij si sarebbe protratto per quasi un decennio, mentre in Russia e in Europa prendeva il sopravvento quella «volontà di chiusura di quella circolazione di idee» che ne aveva al contrario caratterizzato il primo ventennio del secolo, durante il quale un gruppo di intellettuali europei era stato in grado di «superare non solo le barriere linguistiche e culturali, ma anche quelle specialistiche e disciplinari»²³².

Dell’«esperimento del Museo-Istituto» di cultura artistica si parlò anche in occasione della mostra che si tenne presso il Centro Saint-Benin di Aosta dal dicembre del 1998 all’aprile del 1999, intitolata *Kandinsky e i suoi Contemporanei 1900 – 1920*. L’esposizione, realizzata grazie alla collaborazione tra il Museo di Stato Russo di San Pietroburgo, il Museo delle Arti di Kazan’ e l’Arnold Schönberg Center di Vienna, offriva al pubblico italiano la visione di numerose opere di Kandinskij, eseguite tra il 1908 e il 1922 – per esempio le tele *Murnau. Paesaggio estivo* (1909), *Macchia nera* (1912) (fig. 82), *Crepuscolare* (1917) (fig. 86), *Nuvola dorata* (1918) (fig. 99), *Quadro con punte (Composizione n. 223)* (1919) e *Su fondo bianco (Composizione n. 224)* (1920) (fig. 89) –, accostate a quelle di Schönberg e di altri rappresentanti delle Avanguardie russe quali Ivan Puni, David Burljuk, Kazimir Malevič, Michail Matjušin.

Scopo dell’iniziativa, come scrisse il direttore del Museo di Stato Russo di San Pietroburgo Vladimir Gusev nell’*Introduzione* del *Catalogo* – nel quale, tra l’altro, i saggi introduttivi erano offerti anche nella versione francese ed inglese – era attirare l’attenzione del visitatore sulla «vicinanza umana e spirituale dei più grandi rappresentanti dell’avanguardia mondiale e [...] l’unicità sostanziale delle leggi e delle regole di sviluppo della forma artistica nella musica e nelle

²³¹ Cfr. Nicoletta Misler, *Kandinsky e la scienza. Fra Mosca e l’Occidente*, in Nicoletta Misler (a cura di), *Kandinsky tra Oriente e Occidente...*, pp. 39-51

²³² Nicoletta Misler, *Wassily Kandinsky. Il caos...*, p. 155

arti figurative».²³³ Segue, nelle pagine immediatamente successive, il testo di Evgenija Petrova *Pittura e musica nell'arte russa degli inizi del XX secolo*. Dopo avere delineato come è da intendersi «l'essenza della musicalità nella pittura degli inizi del secolo» ed avere scorso velocemente i nomi degli artisti che svolsero le proprie ricerche in tale direzione, la vicedirettrice del Museo di Stato Russo spende qualche parola sulla figura di Nikolaj Kul'bin che, nel primo decennio del secolo, «sognava di creare un'associazione artistica internazionale», la quale contò subito dell'adesione di Kandinskij.²³⁴ Quest'ultimo – prosegue Christian Meyer, direttore del Centre Arnold Schönberg – aveva avuto l'occasione di assistere, in quegli stessi mesi del 1911, a un concerto del compositore austriaco tenutosi a Monaco, e ne era seguito un fitto scambio epistolare: entrambi, separatamente ma all'incirca nello stesso periodo, avevano concluso il tormentato percorso che aveva portato l'uno alla pittura astratta e l'altro all'atonalità, ed entrambi avevano da poco terminato di esporre le proprie riflessioni nelle opere teoriche *Dello spirituale nell'arte* e *Teoria sull'armonia*. Di comune nelle opere di Kandinskij e di Schönberg sarebbe il fatto che tutti e due gli autori fossero stati influenzati dalle teorie teosofiche. Tuttavia, il contributo che Schönberg inviò, su richiesta di Kandinskij, per l'almanacco del Blaue Reiter, e la conseguente esposizione di alcuni suoi quadri a una mostra del gruppo organizzata a Monaco nel '12, furono gli unici casi di collaborazione tra i due.²³⁵

La mostra rappresentava, quindi, l'espressione conclusiva di una ricerca volta a verificare come, nei primi anni del secolo scorso, due Avanguardie, quelle della pittura e della musica erano divenute fonti reciproche di ispirazione. In particolare, il rapporto tra Kandinskij e Schönberg, entrambi riconosciuti oggi come maestri del nostro tempo, venne approfondito nelle sale del Centro Saint-Bénin di Aosta, per la prima volta in Italia e a quasi novant'anni di distanza dall'ultima esperienza espositiva in cui i loro quadri erano stati presentati assieme.

Su un tema non troppo discosto, cioè quello dei rapporti di Kandinskij con il folclore nazionale russo e con il panorama artistico, russo e non, a lui contemporaneo, si svilupparono le mostre *Wassily Kandinsky tra Monaco e Mosca, 1896 – 1921* e *Wassily Kandinsky. Tradizione e astrazione in Russia 1896 – 1921*, tenutesi, rispettivamente, presso il Complesso del Vittoriano a Roma dal 7 ottobre 2000 al 4 febbraio 2001 e il Foro Bonaparte a Milano dal 17 febbraio al 7 giugno 2001.

²³³ Vladimir Gusev, *Introduzione*, in *Kandinsky e i suoi Contemporanei 1900 – 1920*, catalogo della mostra, Milano, Mondadori, 1998, pp. 8-9

²³⁴ Evgenija Petrova, *Pittura e musica nell'arte russa degli inizi del XX secolo*, in *Kandinsky e i suoi Contemporanei...*, pp. 13-18

²³⁵ Christian Meyer, *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. L'incontro, l'effetto, gli influssi*, in *Kandinsky e i suoi Contemporanei...*, pp. 71-72

Le due iniziative, differenti nel titolo ma fundamentalmente uguali per quanto riguarda le opere esposte e gli interventi critici presentati nei *Cataloghi* – editi entrambi dalla Fondazione Mazzotta –, esploravano venticinque anni del percorso poetico-artistico di Kandinskij, dal 1898 al 1920, dando quindi conto della sua evoluzione stilistica dal naturalismo all’astrazione. Accanto alla selezione di opere dell’artista russo eseguite con varie tecniche – quindi non solo olii ma anche acquerelli, xilografie, inchiostri di china su carta – era presente anche una serie di testimonianze della cultura russa sia del passato – quindi icone – che di quella a lui contemporanea.

Molte opere di Kandinskij provenivano dalla Galleria Tret’jakov di Mosca – tra queste, per la prima volta mostrata in Italia, la monumentale *Composizione VII* (fig. 101), dipinta nel 1913 e «riconosciuta unanimemente dagli studiosi come l’opera più importante dell’artista» per pluralità dei temi e dei motivi, in cui accanto ad estremi contrasti di colori volteggiano toni più lievi e forme semplici si alternano ad altre più complicate – e da altri musei minori russi; due dei vari studi preparatori, uno ad acquerello e uno realizzato ad inchiostro di china, entrambi recanti il titolo *Schizzo per Composizione VII*, arrivavano invece dalla Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco mentre *Paesaggio con macchie rosse* (1913) (fig. 27) fa parte della Peggy Guggenheim Collection di Venezia.

Partendo dal testo autobiografico di Kandinskij *Sguardi sul passato*, che rappresenterebbe «non solamente una indicazione degli avvenimenti significativi per la vita dell’artista, ma piuttosto una dichiarazione di estetica, una traccia interpretativa attraverso le fonti della sua arte», è una «mappa del mondo autobiografico e immaginativo di Kandinskij» quella che Tulliola Sparagni indica nel proprio saggio introduttivo *Kandinsky. Tappe. Percorso biografico e rapporti con l’arte russa*. Per la studiosa gli assi tematici dell’evoluzione della pittura di Kandinskij sarebbero quelli del paesaggio e dell’antica Russia, e quello religioso ed escatologico: attraverso questi temi, infatti, si coglierebbero «le complesse e delicate relazioni istituite dall’artista tra vita e opera». La mostra si apre quindi con *Odessa. Porto I* (fig. 92), realizzato nel 1898. Odessa, dopo il trasferimento dalla natia Mosca, è la città dell’infanzia e della giovinezza di Kandinskij, ma le vedute della città sono limitate al solo porto. *Schwabing. Case di periferia I* è invece del periodo di Monaco, nei primissimi anni del secolo (1901), quando l’artista cercava in ogni modo di «sfuggire al lavoro sul modello d’impostazione accademica». Nel gennaio del 1908 egli prese in affitto un appartamento a Monaco, per sé e per la compagna Gabriele Münter, mentre quest’ultima acquistò, nell’agosto dell’anno successivo, una casa nelle vicinanze di Murnau, che divenne «il secondo atelier di Kandinskij». È in questo periodo che l’immagine di partenza, attraverso l’elaborazione del linguaggio di forme e colori, si trasforma: è il caso, per esempio, di *Paesaggio con macchie rosse II*, nel quale è ancora riconoscibile il profilo delle montagne. «Palcoscenico idealizzato» di lavori quali *Dame in crinolina* (1909) sarebbe invece

Achtyrka, località poco distante da Mosca dove la sorella della prima moglie di Kandinskij possedeva una tenuta di campagna assieme al marito. Attraverso il tema di San Giorgio, patrono di Mosca, si testimonierebbe, infine, «l'unione spirituale di Kandinskij con la sua città natale». Mentre realizza una serie di vedute realistiche della città negli anni tra il '16 e il '19, egli riprese a lavorare alla «grandiosa sinfonia cromatica e visiva descritta in *Sguardi sul passato*».²³⁶

Del critico d'arte e letterario Renato Barilli è invece il contributo *Kandinsky e la smaterializzazione dell'arte*, il cui discorso s'impone sulla diversità di significato dei concetti di astrazione e di concrezione. L'etimologia del primo è, infatti, fondata sull'idea del «trarre fuori qualcosa da qualcos'altro», pertanto presuppone che sullo sfondo ci sia ancora una «materialità delle cose, su cui si interviene semplificando, stilizzando», mentre, al contrario, «l'idea di concrezione appare perfettamente autonoma»: in breve, sebbene l'opinione pubblica utilizzi la parola «astrazione», la definizione più giusta per indicare l'arte di Kandinskij sarebbe quella di «arte concreta». Da qui la diversità tra l'opera dei cubisti-neoplastici-suprematisti-costruttivisti – per il quali la pittura, come «esperienza di natura plasmante», è strettamente imparentata con l'architettura, ed essi, tramite una semplificazione progressiva, tendevano a «racchiudere l'intero ambito della nostra esperienza entro pochi stampi essenziali» –, e la ricerca di Kandinskij, il quale si volge invece alla musica, l'«arte delle arti».²³⁷

Un altro testo presente nel *Catalogo* è quello che pubblicò Kandinskij nell'aprile 1901 sul giornale moscovita «Novosti dnja», intitolato *Kritika kritikov* [*Critica dei critici*]. Si tratta di una risposta che l'artista diede a seguito delle reazioni di disappunto che la critica russa ebbe alle prime apparizioni pubbliche dei suoi lavori: nel suo discorso Kandinskij, segnalando gli errori e le inesattezze che gli autori avevano scritto nei loro articoli critici pubblicati sui giornali russi dell'ultimo anno, si sforza di definire quali siano, secondo lui, le qualità che un critico deve possedere per essere «giusto ed efficace».²³⁸

Il testo è preceduto da un saggio introduttivo di Irina Lebedeva, intitolato *Wassily Kandinsky e la critica russa. Un dialogo incompiuto*, in cui l'autrice ripercorre l'itinerario espositivo dell'artista in Russia dagli inizi del secolo al 1920 e la critica che ne seguì, la quale, utilizzando le parole di

²³⁶ Tulliola Sparagni, *Kandinsky. Tappe. Percorso biografico e rapporti con l'arte russa*, in *Wassily Kandinsky. Tradizione e astrazione in Russia 1896 – 1921*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2001, pp. 13-20

²³⁷ Renato Barilli, *Kandinsky e la smaterializzazione dell'arte*, in *Wassily Kandinsky. Tradizione e astrazione...*, pp. 37-43

²³⁸ Vasilij Kandinskij, *Critica dei critici*, in *Wassily Kandinsky. Tradizione e astrazione...*, pp. 45-49

Kandinskij stesso, gli rinfacciò sempre di portarsi appresso «valori europei-occidentali in forma diluita» e di avere ceduto «all'influsso venefico di Monaco».²³⁹

Documentare, attraverso un centinaio di opere non solo di Kandinskij ma anche di molti altri artisti suoi contemporanei, la rivoluzione del gusto determinata dall'arte astratta era invece lo scopo della grande esposizione organizzata nel complesso architettonico di Villa Manin di Passariano (provincia di Udine), storica residenza dogale, in collaborazione con il Museo Solomon R. Guggenheim di New York e la Collezione Peggy Guggenheim di Venezia, nel marzo-luglio 2003. Nelle sale della mostra, intitolata *Kandinsky e l'arte astratta*, le opere di Kandinskij – una selezione di lavori realizzati dai primissimi anni del '900 al gennaio 1944, tra i quali si possono per esempio ricordare i dipinti ad olio *Composizione VIII* (1923), l'ampia tela nella quale linee precise e semplici forme geometriche (cerchi, semicerchi, triangoli, quadrati, linee curve e angoli acuti) sono disposti senza un fulcro centrale o un'unità spaziale, e *Intorno al cerchio* (1940), oltre ad alcuni già visti come *Cerchio sul nero* (1921), *Nel quadrato nero* (1923) (fig. 55), *Accompagnamento in giallo* (1924) (fig. 66), *Rosa decisivo* (1932) (fig. 57), *Viola-arancione* (1935) (fig. 58), *Composizione in giallo* (1938) (fig. 59) e *Frammento* (1943) (fig. 60) – vennero quindi fatte dialogare con quelle di altri esponenti dell'arte non-oggettiva quali lo svizzero Klee, l'olandese Mondrian, i russi Lisickij, Pevsner e Gabo, l'ungherese Moholy-Nagy.

Il *Catalogo* contiene, oltre all'elenco delle opere, due saggi introduttivi, in doppia versione italiano-inglese, di Thomas M. Messer e di Michael Govan. Quest'ultimo, che fino al '94 era stato vicedirettore presso il Museo Guggenheim di New York, nel proprio scritto si pone di esaminare l'astrazione «attraverso l'analisi della singolare psicologia culturale del Novecento». Dopo avere delineato lo sviluppo storico della pittura non-oggettiva – ovvero dalla sua comparsa attorno ai primi anni Dieci contemporaneamente a Mosca, a Parigi e in Olanda, agli incarichi che ricoprirono i rappresentanti di questa nuova arte all'interno delle principali istituzioni artistiche negli anni Venti, al contributo che alcuni di essi, emigrati negli Stati Uniti, diedero all'emergere di quella nuova generazione di artisti che sarebbero stati gli espressionisti astratti – Govan si sforza di capire cosa l'analisi dell'arte dei «modernisti» possa rivelare del «carattere fondamentale del nostro secolo». Rifacendosi alla teoria atomica di Rutherford, alle lastre fotografiche a raggi X di Roentgen e quindi alla teosofia come disciplina scientifica che tende a «svelare l'universale attraverso un processo che rivela la verità delle strutture che sottostanno a tutta la realtà visibile», l'arte di Kandinskij e

²³⁹ Irina Lebedeva, *Wassily Kandinsky e la critica russa. Un dialogo incompiuto*, in *Wassily Kandinsky. Tradizione e astrazione...*, pp. 27-35

Mondrian, come il Suprematismo di Malevič, sarebbero da intendersi come «la ricerca di un linguaggio universale capace di risolvere il conflitto tra esistenza tecnologica e spirituale». I progressi scientifici e le invenzioni di fine Ottocento avrebbero in questo senso portato gli artisti «a un nuovo senso della visione che oltrepassa le immagini registrate dall'occhio» e alla riduzione del mondo visibile ad una realtà bilineare che «non si può percepire con lo sguardo ma si può rappresentare solo attraverso modelli».²⁴⁰

Iniziativa simile a quella che si tenne nel 2007 al Palazzo Reale di Milano, *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930 – 1950*, di cui si è già a lungo parlato e che su cui perciò non ci si ripeterà, è stata la mostra organizzata nel 2012 presso il Museo Archeologico Regionale di Aosta dal titolo *Wassily Kandinsky e l'arte astratta tra Italia e Francia*.

Le sale espositive del Museo Archeologico avevano ospitato l'anno prima le opere di Paul Klee, pertanto con la retrospettiva dedicata al pittore russo – che con Klee s'era conosciuto a Monaco nel 1911 e aveva poi nuovamente incontrato al Bauhaus – si intendeva continuare l'indagine sui protagonisti delle Avanguardie storiche. Il progetto espositivo, curato dal critico d'arte, saggista e pubblicitista Alberto Fiz in collaborazione con il sociologo, storico e critico d'arte Pietro Bellasi, direttore scientifico della Fondazione Mazzotta, focalizzava l'attenzione sulle opere realizzate da Kandinskij nel periodo compreso tra gli anni Venti e gli anni Quaranta e le voleva accostate a quelle di autori suoi contemporanei o che da lui seppero trovare ispirazione, quali Jean Arp e Sophie Täuber-Arp e Joan Mirò, oltre agli italiani Alberto Magnelli, Piero Dorazio e Gillo Dorfles, fino a includere Alessandro Mendini che con i suoi *Kandissi* alla fine degli anni Settanta aveva reinterpretato l'astrattismo come «espansione segnica in un contesto ambientale». Ricollegandosi a quanto aveva scritto Christian Derouet nel 1985 presentando la mostra *Kandinsky a Parigi 1934 – 1944*, Fiz riafferma l'importanza, nello studio della figura e dell'opera di Kandinskij, degli anni parigini, periodo durante il quale i suoi quadri diventano «corpi vivi in progressiva mutazione» dato che «i colori primari lasciano spesso il posto a delicate tinte pastello» e «le linee o i cerchi tendono [...] ad ibridarsi con imprevedibili forme naturali».

Il carattere trasversale del progetto offriva l'opportunità di un'indagine critica in un contesto che coinvolgeva, insieme, Italia e Francia. Le opere esposte provenivano da collezioni pubbliche e private italiane e straniere, come il MART (Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), la Civica Biblioteca d'Arte di Milano e la Fondazione Marguerite Arp di Locarno. Tra opere di Kandinskij – una quarantina tra dipinti ad olio e tecniche miste – erano presenti, per esempio, oltre

²⁴⁰ Michael Govan, *La tecnologia e lo spirito*, in AA. VV., *Kandinsky e l'avventura astratta / and the Quest for Abstraction*, catalogo della mostra, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003, pp. 90-101

all'intero portfolio delle litografie e colori dei *Piccoli mondi* del 1922, *Immerso* (fig. 12), un acquerello realizzato dall'artista russo nel '29 mentre si trovava in Italia – e che venne esposto proprio in occasione della prima personale di Kandinskij nella Penisola, a Milano nel '34 –, *Avvicinamento* (1931) (fig. 68) *Quattro* (1934) (fig. 69), e *Noir bigarré* [*Nero variopinto*] del '35, in cui si mescolano forme embrionali, cerchi e linee.

In occasione della mostra venne ricostruita la *Sala da Musica* dell'Esposizione Internazionale di Architettura tenutasi a Berlino nel 1931 in cui, su disegno di Kandinskij, fu realizzata una decorazione murale in ceramica. Inoltre venne presentata, con la collaborazione dello Sprengel Museum di Hannover, in una sala dedicata, la registrazione della composizione scenica di Kandinskij *Viola* – con scenografie realizzate su suo disegno –, che ne riproponeva la trasposizione a cura del Verein Kunst und Bühne di Hannover tenutasi presso lo Sprengel Museum nel 1996.

Nel 1997 la Fondazione Mazzotta aveva ospitato, nella sua sede milanese, la mostra *Kandinsky. Opere dal Centre Pompidou*. In quell'occasione erano state esposte circa cento lavori di Kandinskij provenienti unicamente, come indica lo stesso titolo, da una delle maggiori collezioni mondiali del pittore, quella del Centre Pompidou, istituzione che aveva nel tempo acquisito un nucleo di opere capace di documentare ogni periodo della sua attività, dalla fondazione della NKVM (Neue Künstlervereinigung München [Associazione dei Nuovi Artisti di Monaco]) al Blaue Reiter, dalla intensa partecipazione alle varie stagioni del Bauhaus fino alla sua presenza a Parigi, entro cui si collocano varie fasi della sua pittura.

Per la mostra *Kandinsky. La collezione del Centre Pompidou*, tenutasi dal 17 dicembre 2013 al 27 aprile 2014, sempre a Milano ma presso il Palazzo Reale, la curatrice Angela Lampe, conservatrice del Musée National d'Art Moderne, dalla cospicua collezione conservata nell'istituzione parigina selezionò invece un'ottantina di lavori tra dipinti ad olio ed opere su carta che illustrassero i vari periodi della carriera artistica di Kandinskij.

L'elenco delle opere è accompagnato, nel *Catalogo*²⁴¹, da brevi testi che commentano di volta in volta il percorso formativo dell'artista moscovita per cercare di capire la complessità, sia estetica che storica, della sua identità e quindi gli influssi di quanto, in campo culturale ed artistico, stava accadendo nei diversi centri europei in cui di volta in volta si era trovato avevano concorso alla personale elaborazione della sua arte.

Aprono la mostra alcune xilografie e tempere – ad esempio *Ricordo di Venezia 4. Ponte Rialto* (fig. 3), *Mulino a vento*, entrambe datate 1904 –, spesso impregnate di simbolismo russo, realizzate durante

²⁴¹ Angela Lampe (a cura di), *Vassily Kandinsky. La collezione del Centre Pompidou*, catalogo della mostra, Milano, 24 Ore Cultura, Parigi, Centre Pompidou, 2013

il periodo di Monaco, città in cui, dalla fine dell'Ottocento, il movimento dello Jugendstil «avrebbe preannunciato il concetto di un'arte senza oggetti, resa dinamica dalla fluida energia della linea ondulata e del colore a scapito di riferimenti storici o naturalistici». Il passaggio all'astrattismo è ormai effettivo in uno degli ultimi lavori realizzati nella capitale bavarese, *Quadro con macchia rossa* (1914) (fig. 35).

I sette anni trascorsi da Kandinskij in Russia vengono invece definiti «poco produttivi in termini di pittura». Gli olii e gli acquerelli in mostra riportano quasi tutti il titolo *Senza titolo*: fanno eccezione *Su fondo chiaro* (1916) e *Nel grigio* (1919) (fig. 36).

Il periodo del Bauhaus si apriva con i *Piccoli mondi* (1922), il portfolio comprendente dodici opere grafiche in cui Kandinskij mescola temi lirici del periodo monacense (barche a remi, colline sormontate da cittadelle, ecc.) con elementi costruttivisti, e proseguiva con alcuni lavori scelti nel «numero notevole di olii e acquerelli» composti dall'artista in quegli anni, come *Giallo, rosso, blu* (1925) (fig. 38), *Accento in rosa* (1926) (fig. 39) e *Sviluppo in bruno* (1933) (fig. 41). Pezzo più importante relativo a questo periodo – e punto culminante della mostra – era però la *Ricostruzione dell'atrio progettato da Kandinsky nel 1922 per la Juryfreie Kunstausstellung al Glaspalast di Berlino* (fig. 102), un insieme di pannelli decorativi che, realizzato per l'inaugurazione del Centre Pompidou nel 1977, da allora non era mai stato esposto fuori dalla Francia. Il progetto aveva offerto a Kandinskij l'opportunità di concretizzare il suo ideale d'arte monumentale, sintesi di pittura e architettura. Le composizioni dinamiche, animata da motivi lirici e geometrici, dai colori intensi e brillanti, su fondi scuri erano ispirati. Lo sguardo dello spettatore, si disperde nella decorazione avvolgente delle pareti coperte da quell'esplosione di forme e di colori, ispirata dal ricordo delle case di contadini che Kandinskij aveva visto nel 1889 nella regione di Vologda. Negli studi preliminari la sequenza dei pannelli principali è indicata da lettere (A, B, C, D). Il pannello A è il più ricco, mentre sugli altri tre pannelli principali, che contengono i varchi delle porte, e sui quattro pannelli angolari le forme sono più semplici.

Giunto a Parigi, dove la scena artistica era «dominata da Picasso e dai surrealisti capitanati da André Breton», Kandinskij non trovò dapprima facile accoglienza. Tuttavia, la rivista «Cahiers d'Art» e l'omonima galleria, dirette da Yvonne e Christian Zervos, assieme alla Galerie Jeanne Bucher difesero il suo lavoro e, nel corso degli anni, gli organizzano diverse mostre. Ad illustrare il periodo parigino erano, fra le altre, le opere *Composizione IX* (1936), *Trenta* (1937) (fig. 26), *Blu cielo* (1940) (fig. 78), *Una festa privata* (fig. 79) e *Accordo reciproco* (fig. 45), quest'ultime entrambe del '42.

Unicamente dai musei russi – *in primis* il Museo di Stato Russo di San Pietroburgo, assieme a varie collezioni minori quali quelle di Astrachan', Kazan', Krasnodar, Nižnij Novgorod, Omsk, ecc. – provenivano invece le opere di Kandinskij ospitate presso il Polo Espositivo L'Arca a Vercelli dal 29 marzo al 6 luglio 2014. La mostra *Kandinsky. L'artista come sciamano* era volta ad indagare come il concetto di arte astratta aveva preso forma nella coscienza di Kandinskij, partendo da quanto l'artista stesso narra nel suo autobiografico *Testo d'autore*.

Il testo in *Catalogo* intitolato *Kandinsky etnografo e sciamano* riprende un aspetto di Kandinskij fino a quel momento poco studiato, ovvero la spedizione che egli compì, in qualità di studioso di economia, nel governatorato di Vologda nel 1889: di quella missione ne sono testimonianza, oltre a un diario di campo, due scritti di carattere scientifico, uno dei quali, *Nazional'nye božestva (po sovremennym verovaniam). Iz materialov po etnografii sysol'skich i vyčegodskich zyrjan* [Contributo per l'etnografia dei sirieni della Sysola e della Vyčegda. Le divinità nazionali (sulla base delle odierne credenze religiose)], venne tradotto per la prima volta in italiano e annotato in *Catalogo*. Che Kandinskij avesse preso parte a un viaggio nel nord della Russia, al fine di riscoprire gli usi e le credenze dei numerosi popoli che vivevano in quei territori ancora poco conosciuti del Paese, non era in sé un fatto singolare: erano infatti molti i pittori che a quell'epoca, a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, partecipavano attivamente a spedizioni per entrare in contatto con la vita e le leggende di quelle antiche civiltà incontrate, in cui alcune tracce delle radici precristiane si conservavano ancora. L'obiettivo della ricerca di Kandinskij era quello di ricostruire, per quanto fosse stato possibile, le tracce del periodo pagano «nel caos delle credenze contemporanee fortemente influenzate dal cristianesimo».

Impostandosi proprio dal sopracitato articolo di Kandinskij, la mostra si proponeva di verificare «l'interazione ideologica fra il linguaggio di Kandinskij e la sua esperienza di ricercatore caratterizzata da una forte associazione dei meccanismi creativi delle tecniche psichiche dello sciamanesimo». Per fare ciò il percorso espositivo comprendeva, oltre a una ventina di opere dell'artista realizzate tra i primi del Novecento e il 1919 che, si erano ormai per lo più già viste in Italia – ad esempio *Chiesa rossa* (1903), *Murnau (Paesaggio d'estate)* (1909), *Improvvisazione 11* (1910), *San Giorgio II* (1911), *Macchia nera* (1912) (fig. 82), *Improvvisazione 34* (1913) (fig. 97), *Composizione* (1916) (fig. 98), *Nuvola dorata* (1918) (fig. 99), *Nuvola bianca* (1918), *Amazzone sui monti* (1918) (fig. 100), *Due ovali* (1919) (fig. 87), *Quadro con punte* (1919) –, oggetti rituali sciamanici come bastoni, tamburi e costumi.

Il tema scelto per la mostra non si ricollegava però al fatto che Kandinskij avesse riportato sui suoi resoconti della spedizione che si era imbattuto, tra le altre cose, in cerimonie che avevano avuto a che fare con la pratiche sciamaniche, bensì prendeva spunto dalle tesi sostenute da una certa letteratura

critica²⁴² che ravvisa, attraverso lo studio di sue opere di diversi periodi, una «familiarità» dell'artista russo «con le pratiche e col sentimento dello sciamanesimo», per concludere quindi che egli avesse finito per «identificarsi nel ruolo dello sciamano non soltanto per la progressiva apparizione di segni e simboli dell'immaginario sciamanico nelle sue opere ma anche per alcuni fatti che caratterizzarono la sua esistenza e per la presenza nei suoi scritti di un tono sempre più evocativo e visionario». Nella grammatica espressiva di Kandinskij avrebbero avuto particolare importanza tre elementi: il cavallo «metronomo che scandisce le scaturigini prima dell'arte», il tamburo «miniatura del mondo» e «sorgente della forma e dei segni che rappresentano il microcosmo individuale dell'artista-sciamano che riproduce in scala ridotta le forze dell'universo», e il costume sciamanico che, arricchito di pendenti serpentiformi, amuleti, punte di frecce, dischi di rame, disegna un «universo simbolico e decorativo in cui le forze dello spirito compongono un'armonia dei contrasti, la stessa che caratterizza l'approccio della costruzione formale nelle opere di Kandinskij». Il tentativo di suscitare nel fruitore dell'opera d'arte la percezione compresente dei sensi (sinestesia) sarebbe infine la «più integrale relazione tra l'arte di Kandinsky e lo sciamanesimo»:

Il mondo interiore di Kandinsky, al pari di quello di uno sciamano, non volgeva alla ricerca di un'armonia, ma si muoveva in un'incessante viaggio di andata e ritorno dalle sfere celesti che trovava la sua ragion d'essere più profonda nell'esercizio del potere di sommuovere le cose, di scuotere gli animi, di far vibrare la natura mettendo il mondo in risonanza con i suoi principi.²⁴³

Nel 2017, dal 15 marzo al 9 luglio, presso il Mudec (Museo delle Culture) di Milano vennero invece proposte all'attenzione del grande pubblico italiano una cinquantina di opere di Kandinskij provenienti sempre dalle prestigiose collezioni dell'Ermitage di San Pietroburgo, della Galleria Tret'jakov e del Museo Puškin di Mosca, e dai musei minori della provincia russa. Una novità era invece offerta da alcune tele custodite nel Museo Nazionale dell'Armenia a Erevan e dal Museo Nazionale Georgiano a Tbilisi. Accanto e a completamento delle opere di Kandinskij esposte, dato che la tematica scelta per la mostra, intitolata *Kandinskij. Il cavaliere errante in viaggio verso l'astrazione*, era la scoperta dei legami tra la cultura popolare russa e la svolta astrattista dell'artista moscovita, erano presenti icone, stampe popolari e manufatti vari (battitappeti, tovaglie, mestoli, costumi femminili, scatole, cavallucci di legno) del Nord della Russia e soprattutto della zona di

²⁴² Nel testo si rimanda a Bettina L. Knapp, *Music, Archetype and the Writer. A Jungian View*, University Park, Pennsylvania State University, 1988; Roger Lipsey, *An art of our own. The spiritual in Twentieth century art*, Boston, Shambhala, 1988; Peg Weiss, *Kandinsky and old Russia. The artist as ethnographer and shaman*, New Haven, Yale University Press, 1995.

²⁴³ Francesco Paolo Campione, *Kandinsky etnografo e sciamano*, in Claudia Beltramo Ceppi Zevi (a cura di), *Kandinsky. L'artista come sciamano*, catalogo della mostra, Firenze, Giunti, 2014, pp. 122-136

Vologda, provenienti dalle collezioni moscovite del Museo Panrusso della Arti Decorative, delle Arti Applicate e dell'Arte Popolare: si trattava di tutte quelle suggestioni iconografiche e visive che avevano accompagnato la sua formazione e quei segni che l'avevano circondato fin dalla sua infanzia.

Il titolo scelto per la mostra milanese riprendeva una delle immagini chiave di Kandinskij, ovvero quella del «cavaliere errante», mentre l'esperienza della spedizione a Vologda diveniva la metafora del viaggio, anche interiore, verso l'astrazione. Un'astrazione che è, nel suo caso, di matrice spirituale: per questo motivo le opere astratte di Kandinskij possono essere lette come «varianti dell'incarnazione del tema dei segreti della contemplazione del mondo». Essa copriva il periodo di elaborazione dell'immaginario dell'artista, ossia teneva come limiti temporali le opere realizzate tra il 1898 e il 1920. Il grande pubblico italiano aveva già avuto occasione di vedere molte di queste opere – ad esempio: *Il porto di Odessa* (1898) (fig. 92), *Monaco. Schwabing* (1901), *Lago Kochel* (1902 c.), *Notte di luna* (1907), *Il suonatore di gusli* (1907), *Paesaggio d'inverno (Inverno I)* (1909) (fig. 80), *Destino (Muro rosso)* (1909), *Improvvisazione 20 (Due cavalli)* (1911), *Improvvisazione 34* (1913) (fig. 97), *Il cavaliere (San Giorgio)* (1914/1915), *Uccelli esotici* (1915), *L'uccello di fuoco* (1916), *Mosca. Piazza Rossa* (1916) (fig. 85), *Il boulevard Smolenskij: giornata d'inverno* (1916 c.), *La piazza Zubovskij a Mosca vista dalla finestra* (1916 c.) (fig. 88), *Meridione* (1917), degli acquerelli ricanti il titolo *Composizione* con accanto una lettera dell'alfabeto russo eseguiti tra il '15 e il '16, *Ouverture musicale (Cuneo viola)* (1919) – mentre alcune fecero la loro comparsa in Italia per la prima volta, come *Kartina s krugom [Quadro con cerchio]* (1911) (fig. 103), *Vostočnaja sjuita. Araby III [Suite orientale (Arabi III)]* (1911) (fig. 104) e *Černiy štrich [Tratti neri II]* (1920) (fig. 105).

Il percorso della mostra era distribuito in diverse sezioni, ciascuna dedicata ad uno specifico tema, e si apriva con una sala in cui erano esposti i vari manufatti provenienti dalle collezioni moscovite del Museo Panrusso della Arti Decorative, delle Arti Applicate e dell'Arte Popolare: se Kandinskij non sperimentò mai una «fase primitivista», egli fu comunque fortemente suggestionato da ciò che vide nel corso della sua spedizione a Vologda, tanto che tali suggestioni gli sarebbero valse da «imprinting sotterraneo» per la sua arte futura. La visita proseguiva nella sala riservata al tema del cavallo e del cavaliere, che venne presentato attraverso icone raffiguranti *San Giorgio e il drago*, *lubki* illustranti le storie dei gloriosi *bogatiry*, cavallucci giocattolo, fino alle xilografie e agli acquerelli e olii di Kandinskij in cui si ritrovano queste immagini. La sezione successiva, intitolata era dedicata a un altro dei motivi chiave dell'opera di Kandinskij, Mosca, città della quale San Giorgio è il patrono e che l'artista raffigura spesso, si tratti di vedute urbane sia o del «quadro girevole» *Mosca. Piazza Rossa*. La sezione contava inoltre alcuni studi naturalistici e paesaggi di Murnau. Il visitatore poteva così assistere alla progressiva «essenzializzazione» delle forme nei dipinti di Kandinskij: le immagini ricorrenti da forme ancora riconoscibili si dissolvono in poche linee

evocative. La sezione *La musica dell'astrazione* presentava, attraverso il «primo dipinto astratto» *Quadro con cerchio* e molte *Improvvisazioni* e *Composizioni*, il passaggio all'astrazione.

Dato che lo scopo della mostra era indagare l'origine e lo sviluppo del codice pittorico elaborato da Kandinskij, vennero inoltre utilizzati degli strumenti multimediali che consentissero ai visitatori di entrare nei suoi quadri astratti e di percorrerli.

I saggi che compongono il *Catalogo* si concentrano sulle fonti culturali di Kandinskij e indagano i motivi ricorrenti nella sua iconografia.

Nel suo contributo Ada Masoero ricapitola le molteplici «esperienze illuminanti», vissute da Kandinskij nei suoi anni giovanili, che avrebbero concorso, a partire dalla spedizione compiuta nella regione di Vologda, a convincerlo a dedicarsi interamente alla pittura – dotandosi, prima di tutto, di competenze artistiche più solide di quelle che aveva acquisito con le prime lezioni infantili e adolescenziali – per cercare di riprodurre quella «pervasività dei segni artistici» che egli aveva provato quando era entrato per la prima volta in una delle isbe contadine. L'obiettivo di Kandinskij era elaborare una pittura in cui il colore e la forma, «liberi di erompere dall'interiorità della tela», avrebbero condotto alla creazione, sulla superficie del dipinto, di una «composizione di forme diverse (o uguali ma diversamente orientate) e diversamente colorate». Negli anni di Monaco l'artista riflette quindi sulla via da percorrere per raggiungere «l'espressione della sola “risonanza interiore” prodotta da quegli eventi fondanti nel destino dell'umanità»: la sua ricerca culminerà, passando per le varie *Impressioni* e *Improvvisazioni* nelle quali si assiste a un progressivo allontanamento dalle immagini riconoscibili, nelle *Composizioni* in cui «le tracce della realtà fenomenica sono [...] inghiottite dalla complessità della struttura policentrica del dipinto e dalla sovrabbondanza di forme e colori».²⁴⁴

Una descrizione dettagliata del viaggio che il futuro artista compì nel governatorato di Vologda è invece fornito da Natalija Avtonomova studiando il *Diario di viaggio* di Kandinskij conservato presso il Centre Pompidou. Esso rappresenta, oltre allo scritto autobiografico *Stupeni [Gradini]*, il testo su cui gli studiosi che hanno esaminato questo periodo della biografia del pittore moscovita si sono basati. Sul suo *Diario di viaggio* Kandinskij annotò canti nuziali e indovinelli degli *zyrijane* per studiare le caratteristiche della loro lingua, disegnò i loro costumi e riportò alcuni schizzi degli interni delle isbe, delle costruzioni tipiche del Nord e dei paesaggi di questa terra dagli «spazi immensi», con «alberi solitari che spuntano qua e là» e dal cielo «perennemente coperto».²⁴⁵

²⁴⁴ Ada Masoero, *Kandinskij: dall'oggetto alla composizione*, in Silvia Burini, Ada Masoero (a cura di), *Kandinskij. Il cavaliere errante in viaggio verso l'astrazione*, catalogo della mostra, Milano, 24 Ore Cultura, Mudec, 2017, pp. 39-53

²⁴⁵ Natalija Avtonomova, *Kandinskij e le sue ricerche etnografiche. La spedizione a Vologda nel 1889*, in Silvia Burini, Ada Masoero (a cura di), *Kandinskij. Il cavaliere errante...*, pp. 73-83

Nel suo saggio Nicoletta Misler riferisce di quei paralleli che è possibile individuare tra Kandinskij e altri due artisti, Ivan Bilibin e Nikolaj Rerich, che, come lui, avevano gravitato attorno all'associazione Mir Iskusstva. Tutti e tre si erano interessati agli antenati slavi, alle popolazioni non russe della Siberia e al mondo contadino «ancora incorrotto»: in particolare, in certe opere di Kandinskij e di Rerich si riconoscono delle immagini di teste di creature mitologiche – utilizzate come ornamento delle cime dei frontoni delle isbe o come prue delle barche – che sono tra di esse simili e rimandano a schizzi riportati nel taccuino di Kandinskij e a modelli di scultura lignea che erano stati ritrovati in scavi nel Nord della Russia. Un tema che avvicinerrebbe i due artisti sarebbe poi quello, ripreso dal folklore popolare, della caccia con l'arco e le frecce, che in Kandinskij diventò l'immagine, variata in diverse versioni, del cavaliere, ma che ugualmente, come arciere sciita, fu l'archetipo delle avanguardie primitiviste, o, come segno zodiacale nell'opera del lituano Mikalojus Čiurlionis, si diffuse negli ambienti simbolisti. Tuttavia la coincidenza tra Kandinskij, Rerich e Bilibin che secondo Nicoletta Misler meriterebbe più attenzione è il fatto che a tutti e tre fosse stato permesso di seguire la propria vocazione artistica solo dopo avere conseguito una laurea in giurisprudenza: lo studio di questa disciplina avrebbe costituito, assieme alla ricerca delle fonti etnografiche, il «punto di partenza delle loro successive ricerche artistiche» ed essi si sarebbero costruiti un percorso di studi storico-etnografici attraverso il quale ritornare alla pittura. La spedizione che Kandinskij compì a Vologda – episodio la cui importanza nella vita dell'artista è stata talvolta sopravvalutata e talvolta sminuita – sarebbe pertanto da considerarsi sostanzialmente un «viaggio di formazione», un'esperienza, insomma, che divenne per lui la «teofania artistico-spirituale di un viaggio iniziatico che si riflette nella rivelazione della pittura nei colori dell'isba contadina».²⁴⁶

Ma gli interessi di Kandinskij erano più ampi: egli aveva sicuramente visitato le collezioni etnografiche dei musei russi e in più, come suggerisce Ol'ga Brijzgina nel suo contributo, non gli potevano certo essere sfuggiti tutti quegli avvenimenti che, volti alla salvaguardia della produzione artigianale e al collezionismo, verso la fine del XIX secolo avevano avuto grande risonanza nella vita sociale e artistica moscovita. Questo interesse per il patrimonio storico-culturale nazionale era proceduto di pari passo con l'affermarsi di un approccio scientifico nello studio del folklore e dell'arte popolare; processo, quest'ultimo, che era stato a sua volta il risultato della crescita economica e dell'analisi dell'impatto della produzione industriale sui mestieri artigianali tradizionali. Kandinskij si era interessato alla cultura popolare già nell'ultimo decennio dell'Ottocento – egli aveva anche preso a collezionare dei *lubki* –, ma l'indagine sui principi della pittura astratta avrebbe iniziato ad occuparlo qualche anno più tardi. Cionondimeno le sue riflessioni – a Monaco come più avanti, quando

²⁴⁶ Nicoletta Misler, *Kandinskij, Rerich e le testimonianze "autentiche" del passato*, in Silvia Burini, Ada Masoero (a cura di), *Kandinskij. Il cavaliere errante...*, pp. 101-110

elaborò, nel 1920, il programma per l'INChUK – circa l'azione che esercita il colore sull'uomo e l'importanza delle associazioni di idee nella percezione della pittura astratta rinvierebbero ai principi basilari dell'opera popolare: come il pittore di villaggio si serviva della sua tavolozza per «narrare la vita passata e presente dell'uomo, le sue ansie e le sue aspirazioni, proteggendo il suo corpo e la sua anima con un'infinità di simboli cromatici e di amuleti», così per Kandinskij la fusione armonica tra forma e colore, la commistione e la contrapposizione delle figure geometriche dei punti e delle linee e la perfezione matematica della composizione cromatica e lineare «dovevano trovare una loro chiara giustificazione all'interno del sistema dell'arte ed esercitare un'azione emozionale efficace e prevedibile sulla psiche dello spettatore, essere comprensibili e, nello stesso tempo, profondi».²⁴⁷

La mostra milanese si era svolta a ridosso del centocinquantesimo anniversario della nascita di Kandinskij (2016) e poteva definirsi, sia per l'approccio utilizzato sia per l'articolazione, *site-specific*. Se, per quanto riguarda la recente letteratura critica su Kandinskij si possono delineare tre linee interpretative dello sviluppo della sua opera – R. C. Washton Long e S. Ringbom ricollegano il passaggio di Kandinskij da opere ancora residualmente figurative alla piena astrazione al contesto teosofico dell'epoca, mettendo soprattutto in luce l'influenza di Elena Blavackaja e dell'antroposofia di Rudolf Steiner; P. Weiss si sofferma sull'elemento sciamanico; B. Solokov rileva che l'indirizzo dello sviluppo dell'opera di Kandinskij dai primi del XX secolo al 1920 è definito dal messianesimo russo di quel tempo, e quindi il contesto escatologico delle immagini create da Kandinskij sarebbe da mettere in relazione con la filosofia religiosa russa nel suo insieme – e se ciascun contributo tende a impiegare in modo strumentale i dipinti più utili a comprovare una certa tesi, la concezione di fondo di *Kandinskij. Il cavaliere errante in viaggio verso l'astrazione* seguiva invece la prospettiva ermeneutica impiegata da Igor' Aronov nel libro *Kandinskij. Istoki 1866 – 1907* [*Kandinskij. Le fonti 1866 – 1907*], ovvero prendendo le mosse dalla vita personale e dal mondo interiore dell'artista.²⁴⁸

Di Aronov è anche presente in *Catalogo* un intervento, dedicato a Kandinskij come «viandante spirituale», in cui cerca di dimostrare come le ricerche spirituali dell'artista affiorino da alcune sue opere – dal ciclo delle «scene russe», prima, ancora incentrate su immagini di vita nazionale, e dalle *Composizioni* poi, le quali sono invece, nella loro espressività astratta, «universali» – e come esse, nella loro progressione, possano essere accostate alle speculazioni religiose dei pensatori

²⁴⁷ Ol'ga Brijzgina, *Kandinskij e l'arte popolare come forma arcaica dell'astratto*, in Silvia Burini, Ada Masoero (a cura di), *Kandinskij. Il cavaliere errante...*, pp. 85-98

²⁴⁸ Silvia Burini, *In viaggio con Kandinskij*, in Silvia Burini, Ada Masoero (a cura di), *Kandinskij. Il cavaliere errante...*, pp. 17-19

dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento, in particolare a quelle di Aleksej Chomjakov, Kostantin Aksakov, Dmitrij Merežkovskij e Nikolaj Berdjaev.²⁴⁹

La mostra dedicata dal Mudec a Kandinskij rifletteva i temi che caratterizzano l'offerta culturale di questo «museo antropologico per eccellenza»: in tale caso, la ricerca e la comprensione sia degli stimoli estetici grazie ai quali egli costruì la propria esperienza umana e la propria visione sia del contesto storico-culturale in cui queste ultime si compierono.

Lo studio della figura e dell'opera di Kandinskij, artista-intellettuale che si occupò dello stretto legame che unisce il pensiero scientifico al processo creativo e il cui patrimonio teorico si è andato formando nell'ambito dell'eredità culturale e artistica internazionale non è certo finito. Le mostre a lui dedicate continuano.

²⁴⁹ Igor' Aronov, *Kandinskij, il viandante spirituale*, in Silvia Burini, Ada Masoero (a cura di), *Kandinskij. Il cavaliere errante...*, pp. 56-68

Conclusioni

Come si è potuto vedere, Kandinskij aveva presentato dei suoi lavori in Italia già nei primissimi anni del Novecento, a Roma, in occasione delle esposizioni annuali organizzate dalla Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti.

Nella capitale si era aperto un dialogo, in competizione con il clamore suscitato dalle Biennali veneziane, con la modernità, attraverso un regolare aggiornamento sugli sviluppi dell'arte contemporanea fuori dai confini italiani. Tra gli artisti stranieri che destarono l'ammirazione della critica italiana e che furono consacrati alla fama vi fu Gustav Klimt, al quale nel 1910 la Biennale aveva dedicato una personale e che nel 1913 venne invitato ad esporre nelle sale della prima mostra della Secessione romana, in occasione della quale, tra le altre, vennero presentate sculture di Auguste Rodin e opere di Monet, Cézanne e Matisse (questi ultimi due erano stati fino a quel momento ignorati dalla manifestazione veneziana).²⁵⁰

Il nome di Kandinskij era sì apparso a Roma nel 1904, 1905 e 1907, ma allora egli era ancora all'inizio della sua carriera artistica e, sebbene nel primo decennio del Novecento potesse già vantarsi di avere partecipato alla fondazione di ben due associazioni di artisti – Phalanx e la Neue Künstlervereinigung München – e fosse impegnato in un'intensa attività di organizzazione di mostre, era pressoché sconosciuto in Italia: questa era stata, probabilmente, anche una delle ragioni per cui gli organizzatori della Biennale veneziana nel 1903 gli avevano rifiutato l'esposizione delle due opere che l'artista moscovita aveva proposto affinché fossero sottoposte al giudizio della giuria.²⁵¹

Nel 1920 di Kandinskij era stato pubblicato in «Valori plastici», la rivista di Mario Broglio, il testo teorico *Pittura come arte pura*, nel quale egli cercava di dare un breve schema di quella che era stata l'evoluzione dell'arte per ribadire, di conseguenza, quei fondamenti teorici della sua pittura sui quali egli aveva già a lungo riflettuto sin dalla redazione di *Über das Geistige in der Kunst*, libro che però sarebbe stato disponibile in traduzione italiana soltanto nel 1940. Nell'anno in cui lo scritto *Pittura come arte pura* appariva in «Der Sturm», il 1913, Kandinskij eseguiva le grandiose tele *Composizione VI* e *Composizione VII*. Nel 1920 Kandinskij si trovava invece a Mosca, dove, nel periodo che aveva seguito la Rivoluzione d'Ottobre, era stato coinvolto nello sviluppo culturale del Paese e dedicava gran parte delle forze all'insegnamento e alla organizzazione ed amministrazione dei musei, agendo in apertura verso tutte le tendenze artistiche rappresentative dell'arte russa di quell'epoca. Nel clima artistico di Mosca nei suoi quadri astratti si era fatta sempre più evidente, nel frattempo, una tendenza verso la geometrizzazione dei singoli elementi compositivi.

²⁵⁰ Manuel Carrera, *La Secessione romana e l'Europa: antefatti, presenze e scambi internazionali nell'orbita di Camillo Innocenti*, in Francesco Parisi (a cura di), *Secessioni europee...*, pp. 105-111

²⁵¹ <http://hdl.handle.net/10579/1075>, p. 114 (22/05/2019)

Nonostante l'esplicita – nelle poche righe che precedono il testo di Kandinskij – presa di distanze dal «verbo estetico bolscevico», il fatto che esso fosse stato pubblicato integralmente sarebbe comunque da considerarsi, a parere di Luciano Caramel, come «segno [...] di attenzione e di un sostanziale rispetto»²⁵² per i risultati pittorici dell'artista e per i suoi fondamenti teorici. Ciò, tuttavia, non stimolò allora studi o approfondimenti sulla sua pittura.

Un più concreto interessamento si ebbe poco più di un decennio più tardi, ma pure la sua prima personale in Italia, aperta tra l'aprile e il maggio del 1934, ottenne, sebbene a quella data Kandinskij potesse ormai considerarsi un artista affermato e conosciuto, un'accoglienza piuttosto 'tiepida'. Infatti, se si fa eccezione dell'articolo di Dino Bonardi pubblicato in «La Sera» – nel quale egli, oltre ad offrire una lettura della sua arte approfondita e rispettosa delle sue posizioni teoriche, avverte circa il possibile equivoco di intendere la sua produzione in termini solamente formalistici laddove, al contrario, l'artista russo aveva sollevato lo sguardo «indagatore» in una «sfera superiore, nella quale si fondono gli elementi di puro lirismo e quelli di un geometrismo che vibra di spirito puro»²⁵³ –, la mostra venne completamente ignorata da testate importanti e, nel complesso, le recensioni ad essa dedicate furono assai poche e di scarso rilievo.

Osservazioni in merito alla pittura di Kandinskij erano invece quasi del tutto assenti – sempre che l'espressione «ridicole baggianate» possa definirsi un'osservazione – nei due interventi usciti nelle pagine de «Il Selvaggio», mentre l'artista veniva attaccato sul piano personale. L'appellativo di «ebreo russo bolscevico»²⁵⁴ era stato appioppato a Kandinskij nell'Italia dell'anno dodicesimo del Fascismo, ma già un decennio prima a Weimar – racconta Nina Nikolaevna in *Kandinskij e io* – i coniugi Kandinskij erano stati pubblicamente accusati di comunismo dopo che un collaboratore della «Braunschweigische Landeszeitung» aveva diffuso questa «volgare calunnia». Nella città della Turingia si era diffusa la voce – riporta sempre Nina nelle sue memorie – che il Bauhaus fosse un «covo di comunisti» e che i suoi membri fossero ebrei, ma i coniugi Kandinskij erano stati pure esposti all'accusa opposta, ovvero a quella di essere degli antisemiti. In quest'ultimo caso si era trattato di una «vendetta» contro Kandinskij di carattere assolutamente privato, ma la cosa aveva in ogni modo causato dei «gravi problemi» sia all'artista che a sua moglie Nina.²⁵⁵

²⁵² Luciano Caramel, *Una presenza forte e discussa. Kandinsky e l'astrattismo italiano degli anni Trenta e Quaranta del Novecento*, in Luciano Caramel (a cura di) *Kandinsky e l'astrattismo in Italia...*, p. 14

²⁵³ Dino Bonardi, *Artisti che espongono. Disegni e acquerelli di Kandinsky*, in Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky e l'astrattismo in Italia...*, p. 306

²⁵⁴ *Nuovi arrivi*, in Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky e l'astrattismo in Italia...*, p. 304

²⁵⁵ Si veda: Nina Kandinskij, *Kandinskij e io* [1976]..., pp. 89-91 e pp. 160-164

Le opere che vennero esposte a Milano alla Galleria del Milione erano state eseguite da Kandinskij dalla metà degli anni Venti ai primi anni Trenta: si trattava quindi della sua produzione più ‘tarda’ – o altrimenti detto, nel ’34, la più recente – mentre le tele del periodo iniziale e di quello ‘giovanile’ della sua creatività espressiva non furono allora oggetto di attenzione.

In Italia uno sguardo più ampio, anche se certamente lungi dall’essere completo, sulla produzione artistica di Kandinskij si ebbe soltanto dopo la sua morte, in occasione della retrospettiva organizzata all’interno della Biennale di Venezia del 1950, come postumo fu pure il riconoscimento della sua bravura. Noi della Penisola, insomma, «siamo arrivati un po’ tardi»²⁵⁶, come scrisse Marchiori nel 1966.

In verità ancora negli anni Cinquanta la critica era divisa tra i sostenitori – per i quali egli era stato un genio, il fondatore di un nuovo linguaggio visivo –, chi riduceva la sua pittura a niente di più che un fatto decorativo, taluni che definirono i suoi quadri addirittura «grotteschi» e vuoti di significato espressivo, e voci che prendevano le distanze da tutti questi giudizi ‘parziali’ sia sull’arte di Kandinskij – a cui, se non altro, si riconosce la «qualità assoluta del mestiere [...] come in Picasso o in Braque»²⁵⁷ – sia, più in generale, sull’astrattismo, «arte d’eccezione [...] ma non per questo meno arte»²⁵⁸. E, non da ultimo, vi erano gli artisti italiani «astratti» che con Kandinskij svilupparono un rapporto complesso, talvolta di filiazione – pronunciandosi in dichiarazioni fortemente ideologiche – e talvolta di contrasto per via dei differenti presupposti dell’astrattismo dei primi rispetto alle idee e alle convinzioni del pittore e teorico moscovita

Nell’Italia postbellica, in particolar modo verso la fine degli anni Cinquanta, ad animare il dibattito culturale – che presto assunse connotazioni politiche – fu la cosiddetta *querelle* sull’arte astratta, considerata dai difensori del figurativo «arte di evasione», incapace di far introiettare al pubblico un messaggio «profondo e morale» e per questo da relegare nel campo delle arti minori, perché «con i soli colori e linee e rinunciando ad ogni specie di rappresentazione non si fa della pittura». L’astrattismo, insomma, era adatto solamente a suscitare reazioni «epidermiche». Ma le tesi in difesa del neorealismo «unico stile che possa essere compreso dalle masse», come pure le giustificazioni ideologiche, filosofiche ed esistenziali che davano invece i suoi sostenitori alla tendenza astratta, facevano ugualmente riferimento alla rappresentatività dell’uno o dell’altra nella cultura attuale.²⁵⁹

²⁵⁶ Giuseppe Marchiori, *Kandinsky in Italia*, in Alberto Fiz (a cura di), *Wassily Kandinsky...*, p. 174

²⁵⁷ A. R., *Kandinsky alla Bussola*, «La Stampa», 17/03/1951, p. 3

²⁵⁸ *Ibidem*

²⁵⁹ Linda Sorrenti, *La Galleria nazionale nella polemica sull’astrattismo 1957 – 1958*, in Palma Bucarelli..., pp. 242, 245, 247-248

La pittura di Kandinskij – piacesse o meno, che se ne dessero giudizi più obiettivi o più politici, ecc. – si poneva, invece, nella «fase ormai storica dell'astrattismo». Il percorso che aveva portato – e stava ancora portando – alla conoscenza e alla diffusione dell'arte del pittore russo in Italia non era stato e continuava a non essere semplice ma, fortunatamente, sia lo stesso Vasilij Vasil'evič, quando era in vita, che Nina, colei che avrebbe portato «la responsabilità della sua opera» per i trentasei anni successivi, poterono contare sull'appoggio di alcune persone – galleristi, editori, artisti – avvedute ed appassionate. Importantissime furono la lungimirante politica culturale di Palma Bucarelli e l'asse Italia-Francia: se, infatti, la fitta trama di relazioni che la direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma aveva saputo tessere con artisti, critici, collezionisti e fondazioni italiane e straniere (*in primis* il Guggenheim Museum di New York), aveva portato la galleria di Stato a diventare, in Italia, uno dei centri di diffusione delle correnti artistiche più attuali, il sodalizio che Carlo Cardazzo aveva stretto con Gualtieri di San Lazzaro si dimostrò fondamentale per il vero riconoscimento della grandezza dell'artista nella Penisola. Tuttavia, lo studio della pittura di Kandinskij sarebbe rimasto incompleto finché quel «certo numero» di opere dell'artista moscovita fossero rimaste chiuse nei depositi dei musei russi.

L'opera di Vasilij Kandinskij è legata, in periodi diversi, a Russia, Germania e Francia. Benché, nel corso della sua attività artistica, non abbia trascorso, nel complesso, molto tempo in patria, egli cercò fin dai primissimi anni di consolidare la sua presenza nella vita artistica russa, partecipando spesso – con le opere pittoriche (paesaggi) tipiche della sua attività giovanile e i disegni e le incisioni in stile simbolista – alle rassegne espositive organizzate a Odessa, Mosca e San Pietroburgo dalla *Tovarišestvo južnorusskich chudožnikov* [Associazione degli artisti russi meridionali] (TJuRCh) e dalla *Moskovskoe tovarišestvo chudožnikov* [Associazione degli artisti moscoviti] (MTCh). Tuttavia in quelle occasioni Kandinskij raramente incontrò il favore della critica. Una trattazione esauriente sulle apparizioni pubbliche dei suoi lavori e sulle reazioni che suscitarono è data da Irina Lebedeva nel suo contributo²⁶⁰ al *Catalogo* della mostra *Wassily Kandinsky. Tradizione e astrazione in Russia 1896 – 1921* (Milano, 17 febbraio – 10 giugno 2001).

Alla fine del '16 nell'Atelier artistico della Dobyčina²⁶¹ a Pietroburgo venne allestita la mostra *Sovremennaja russkaja živopis'* [Pittura russa contemporanea] – la «più interessante della stagione» –, in cui furono presentati, in una sala a parte, quindici dipinti e nove acquerelli di Kandinskij, eseguiti

²⁶⁰ Irina Lebedeva, *Wassily Kandinsky e la critica russa. Un dialogo incompiuto*, in *Wassily Kandinsky. Tradizione e astrazione...*, pp. 27-35

²⁶¹ Nadežda Evseevna Dobyčina (1884 – 1950). La finalità dell'Atelier, creato dalla Dobyčina nell'ottobre del '12, era quello di organizzare mostre e serate, e permettere l'incontro tra gli artisti e il pubblico per vendere le opere d'arte o perché venissero commissionate.

in diversi periodi della sua attività artistica: tra gli altri figurarono le tele *Zima I* [*Inverno I*] (1909) (fig. 80), *Damy v krinolinach* [*Dame in crinolina*] (1909), *Improvizacija 11* [*Improvvisazione 11*] (1910), *Ozero* [*Lago*] (1910) (fig. 81), *Improvizacija 20* [*Improvvisazione 20*] (1911), *Araby III* [*Arabi III*] (1911) (fig. 104), *Černoje pjatno* [*Macchia nera*] (1912) (fig. 82), conservate oggi presso il Museo Russo di Stato di San Pietroburgo, la Galleria Tret'jakov e il Museo Puškin di Mosca, e la Galleria Nazionale d'Armenia a Erevan. Era la prima volta che l'artista esponeva una tale quantità di opere. Esse furono però inserite, nel catalogo, sotto il titolo generico *Živopis': n° 79-93; akvareli: n° 94-102* [*Opera pittorica: n° 79-93; acquerelli: n° 94-102*].²⁶²

Le opere più rappresentative dell'artista furono successivamente esposte alla *XIX Gosudarstvennaja vystavka* [*XIX Mostra di Stato*], inaugurata nell'ottobre del '20 nelle sale dell'ex Salone d'Arte moscovita di K. Michajlova²⁶³. Una cinquantina di suoi lavori, eseguiti tra il 1909 e il 1920, vennero in quell'occasione riuniti in un'unica sala. Di essi allora si disse che «non rappresentano nulla e non dicono nulla»²⁶⁴ e si trattò pure dell'ultima esposizione di Kandinskij di un certo rilievo in Russia: le opere acquistate dallo Stato e distribuite in diversi musei sarebbero infatti rimaste chiuse nei depositi a lungo. Soltanto alla fine degli anni Ottanta la Russia avrebbe finalmente restituito al suo pittore il posto che gli compete.

La prima personale dell'artista moscovita in URSS si ebbe nel 1989 a Mosca, presso la Galleria Tret'jakov. Ad essere esposte furono non solo le opere che si trovano nei musei (allora) sovietici – le collezioni di Mosca e San Pietroburgo, dei musei della provincia russa e quelli di Erevan, Tbilisi e Taškent – ma anche un certo numero proveniente dal Centre Pompidou di Parigi, dal Guggenheim Museum di New York e dalla Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco, affinché il pubblico sovietico potesse essere al corrente dell'intera produzione artistica del Kandinskij: più di duecento lavori, tra tele, acquerelli, disegni, opera grafica e d'arte applicata – la serie di porcellane *Čaška s bljudcem* [*Tazza con piattino*] dei primi anni '20 –, realizzati in diversi periodi del suo percorso creativo.²⁶⁵

²⁶² <https://www.tg-m.ru/articles/norvegiya-rossiya-na-perekrestkakh-kultur/vasilii-kandinskii-v-norvegii> (04/06/2019)

²⁶³ Il Salone d'Arte di Michajlova fu molto famoso a Mosca tra il '12 e il '18. Organizzatrice e proprietaria del salone fu la pittrice Klavdja Ivanovna Michajlova (1875 – 1942), una dei partecipanti alle esposizioni della MTCh.

²⁶⁴ Irina Lebedeva, *Wassily Kandinsky e la critica russa. Un dialogo incompiuto*, in *Wassily Kandinsky. Tradizione e astrazione...*, pp. 33-34

²⁶⁵ Per il catalogo delle opere esposte si veda: Alla Gusarova (a cura di), *Vasilij Vasil'evič Kandinskij 1866 – 1944: živopis', grafika, prikladnoe iskusstvo*, catalogo della mostra, Leningrado, Avrora, 1989

Dopo lunghi anni di silenzio erano stati intrapresi, anche in URSS, i primi tentativi di ricostruire un quadro dello sviluppo dell'arte russa del primo trentennio del Novecento – l'attività espositiva degli anni Dieci e Venti, la continuità organica tra Simbolismo e Avanguardia, ecc. – e di dare una valutazione obiettiva del suo rapporto con le altre correnti artistiche europee.

Il pubblico italiano aveva già avuto modo di vedere, oltre a quelle di Kandinskij, opere di Malevič, Chagall, Tatlin, El Lisickij e dei (forse) meno noti Rodčenko, Al'tman, David Burljuk, Ljubov' Popova, Aleksandra Ekster, Larionov, Natalija Gončarova, Ol'ga Rozanova, ma sicuramente molto del fenomeno dell'Avanguardia russa rimaneva ancora da conoscere. Nelle varie rassegne che, a partire dagli anni Novanta, sarebbero state regolarmente organizzate in diverse città italiane, vennero inoltre di volta in volta inclusi dipinti e disegni provenienti dalle collezioni di provincia. La storia dell'arte russa diveniva così oggetto di nuovi studi ed approfondimenti.

Vale, a questo punto, ricordare perlomeno alcune delle molte rassegne – in tutte è presente una selezione di opere di Kandinskij – realizzate grazie alla collaborazione tra studiosi occidentali e russi e sempre accompagnate da ampi cataloghi corredati da una pluralità di contributi.

Tra il settembre del '95 e il gennaio del '96 a Torino, presso la Fondazione Palazzo Bricherasio, si tenne la mostra *Kandinskij, Malevich e le avanguardie russe 1905 – 1925*²⁶⁶, in occasione della quale, oltre a dodici lavori eseguiti da Kandinskij e altrettanti di Malevič, era presente un cospicuo numero di opere dei protagonisti – artisti e artiste – dell'Avanguardia russa, alcuni dei quali ancora quasi ignorati in Italia: Al'tman, Robert Fal'k, Pavel Filonov, Gončarova, Larionov, Ivan Kljun, Aleksandr Kuprin, Michajl Le-Dantju, Aristarch Lenturov, Popova, Rozanova, Rodčenko, Varvara Stepanova, Aleksej Grišenko. Lo scopo della mostra era riprodurre, certamente senza pretese di esaustività, la molteplicità delle individualità creative e delle tendenze della cultura artistica russa di quegli anni.

L'ampia rassegna che venne inaugurata il 27 ottobre 2001 al Palazzo Ducale di Genova era dedicata invece a tutt'altro tema: aperta fino al 3 marzo 2002 e intitolata *Kandinsky, Vrubel', Jawlensky e gli artisti russi a Genova e nelle Riviere. Passaggio in Liguria*²⁶⁷, essa proponeva – come suggerisce il titolo stesso – le opere di quegli artisti russi, d'altra parte tantissimi, che fra l'inizio dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento avevano visitato la Liguria e l'avevano rappresentata nei loro dipinti, disegni e scritti. Le opere provenivano non solamente dalle prestigiose collezioni russe – Ermitage e Museo Russo di Stato di San Pietroburgo e Galleria Tret'jakov di Mosca – ma anche dal Pompidou

²⁶⁶ Larisa Jakovleva (a cura di), *Kandinskij, Malevich e le avanguardie russe 1905 – 1925*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1995

²⁶⁷ Franco Ragazzi (a cura di), *Kandinsky, Vrubel', Jawlensky e gli artisti russi a Genova e nelle Riviere. Passaggio in Liguria*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2001

di Parigi, dalla Lenbachhaus di Monaco, dagli Uffizi di Firenze, dal Guggenheim Museum di New York, e da molti altri prestatori pubblici e privati russi, armeni, ucraini, francesi, tedeschi, statunitensi, svizzeri e italiani. I motivi che portarono molti artisti russi a visitare Genova e la Liguria sono diversi. Fin dai primi decenni dell'Ottocento l'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo dava la possibilità ai propri giovani artisti di usufruire, una volta terminati gli studi in Russia, di sostegni e protezioni per lunghi soggiorni di studio nelle botteghe dei più importanti maestri italiani del tempo, e durante questi periodi essi avevano modo di visitare diverse località italiane: fu il caso, tra gli altri, di Sil'vestr Ščedrin, il quale finì per innamorarsi a tal punto dell'Italia da farne il soggetto preferito della sua pittura e la sede della sua breve esistenza. Vi furono artisti che giunsero nelle Riviere inseguendo un sogno mediterraneo e vi trovarono un terreno creativo. Il passaggio in questi luoghi divenne allora per essi un importante momento dei loro percorsi artistici, come accadde per Nikolaj Ge, Levitan, Ajvazovskij e, successivamente, per Javlenskij. Il soggiorno ligure di Vrubel' – artista che raramente si dedicò ai paesaggi naturali, motivo per cui i piccoli studi mediterranei possiedono particolare valore – è documentato nelle lettere inviate alla sorella e a Savva Mamontov e da alcuni brani della corrispondenza fra Vera Tret'jakova, che pure si trovava in Liguria, con il marito Pavel Tret'jakov. Kandinskij risiedette diversi mesi, tra il 1905 e il 1906, a Rapallo con la compagna Gabriele Münter. Del pittore moscovita erano esposte opere che egli aveva eseguito dal 1898 – quindi la tela *Odessa. Porto I* (fig. 131) – al 1942, ovvero che offrivano, sommariamente, uno sguardo completo sulla sua produzione artistica: per esempio *Ritratto di Gabriele Münter* (1905) (fig. 93), *Paesaggio d'inverno I* (1909) (fig. 80), *Ognissanti I* (1911), *Improvvisazione 34* (1913) (fig. 97), *A sud* (1917), *Appuntito tondo* (1925), *Bastoncini neri* (1927), *Quattro* (1934) (fig. 69), *Tre fra due* (1942). In occasione della mostra genovese particolare importanza avevano però, piuttosto, quelle opere che documentano il 'passaggio' nelle Riviere di Kandinskij e nelle quali, quindi, egli rappresentò le proprie impressioni della Liguria, come *Santa Margherita* (1905) e un certo numero di tele e cartoni telati di piccole dimensioni eseguiti nel 1906 e ritraenti diverse vedute di Rapallo (*Rapallo. Veduta dalla finestra*, *Rapallo. Mare in tempesta*, *Rapallo. La baia*, *Rapallo. Bagni Luisa*, ecc.) e svariati disegni e schizzi con annotazioni dell'autore circa i colori e la luminosità.

Tra l'ottobre 2004 e il gennaio 2005 le sale del Palazzo Forti di Verona accolsero oltre un centinaio di opere di artisti russi realizzate a partire dai primi dell'Ottocento fino ai giorni nostri, provenienti dalla collezione del Museo Russo di Stato di San Pietroburgo: Repin, Makovskij, Serov, Archipov, Vasnecov, Levitan, Kustodiev, Vrubel', Chagall, Malevič, Gončarova, Maškov, Filonov, Boris Ermolaev, Aleksandr Dejneka, Igor' Makarevič, Il'ja Kabakov, Gely Koržev, Alla Esipovič, e molti altri. Si trattava di ripercorrere – lungo il percorso espositivo e nei testi presenti in *Catalogo*, per citazioni e «lampi di intuito rapsodici» – ciò che gli artisti, i poeti, gli scrittori e i pensatori russi

avevano individuato come tratto distintivo nazionale, ovvero la loro interpretazione dell'elemento russo nella vita dell'uomo russo, nel suo Paese e nella sua storia nella quale i processi evolutivi «sono sempre stati interrotti da rivoluzioni»: altrimenti detto, si propose in quell'occasione al visitatore italiano l'«autocoscienza russa»²⁶⁸, per indagare e cercare di capire da dove certe idee, come il messianismo russo, hanno le proprie radici. La scelta di inserire il nome di Kandinskij nel titolo della mostra era motivata, come scrive Giorgio Cortenova nella breve prefazione del *Catalogo*, dal fatto che si era ritenuto, dopo quel «processo di eccessiva occidentalizzazione interpretativa» che aveva sofferto per lungo tempo, di restituire il pittore moscovita a quella matrice russa che «ne determinò la sensibilità e il processo creativo». Ripartite nelle diverse sale della rassegna – che procedeva per nuclei tematici facendo quindi dialogare in ciascuna sezione artisti di diversi periodi storici –, le opere di Kandinskij appartenenti alla collezione del Museo Russo di Stato erano: *Chiesa rossa* (1900 c.), *San Giorgio II* (1911), *Macchia nera* (1912) (fig. 82), *Arco azzurro* (1917) (fig. 84), *Crepuscolare* (1917) (fig. 86), *Quadro con punte* (1919), *Nuvola dorata* (1918) (fig. 99), *Amazzone con leoni* (1918), *Amazzone sui monti* (1918) (fig. 100).

Tornando invece all'Avanguardia russa, tra il novembre 2011 e il febbraio 2012 si tenne la mostra – organizzata nell'ambito dell'Anno della Cultura e Lingua russa in Italia e della Cultura e Lingua italiana in Russia – *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo*, in occasione della quale furono presentate, al Palazzo Leoni Montanari di Vicenza, ottantacinque opere datate tra il 1910 e il 1930 e provenienti dai musei regionali russi di Ivanovo, Kostroma, Jaroslav' e Tula. Si trattava di lavori di Kuprin, Končalovskij, Maškov, Tatlin, Lenturov, David Šterenberg, Le Dantju, Ševčenko, Ol'ga Rozanova, Aleksandra Ekster, Ljubov' Popova, Rodčenko, Kljun, Varvara Stepanova, Malevič, dei meno noti Vasilij Čekrygin, Nikolaj Sinezubov, Jurij Annekov, Georgij Noskov, Samuil Adlivankin, Pavel Solokov-Skalja, Vladislav Stržeminskij, e, non ultimo, Kandinskij, del quale erano esposte una *Composizione* del 1916, *Ouverture musicale* (1919) e un acquerello del 1920 intitolato *Studio*. Lo scopo dell'esposizione era evidenziare come le diverse modalità espressive – oltre ad una selezione di dipinti e di disegni erano presenti anche delle stoffe provenienti dal Museo Burylin di Ivanovo, città della provincia russa localizzata intorno alla storica produzione tessile – fossero «accomunate da una nuova visione del mondo», e dimostrare l'esistenza di un legame «genetico» tra la tradizione antico russa di pittura di icone e l'estetica avanguardista. Il percorso espositivo della mostra era perciò scandito dalla presenza di icone facenti parte della Collezione Intesa Sanpaolo – una delle migliori raccolte europee di pittura d'icone russa –, conservata al Palazzo Leoni Montanari.

²⁶⁸ Mark Petrov, *I russi e l'«elemento russo»*. *Pensatori e poeti di Russia a proposito del proprio Paese e del proprio popolo*, in Giorgio Cortenova, Evgenija Petrova, Joseph Kiblicky (a cura di), *Kandinsky e l'anima russa*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 2004

Il *Catalogo* comprende, tra i vari contributi, il testo di Michail Dmitriev (presidente della Foundation for Interregional Projects) *Città, icona, Avanguardia. Esperienze di un mondo nuovo*, nel quale, dopo avere brevemente chiarito il significato dell'icona come «testimonianza della presenza divina nel mondo» e del suo peculiare linguaggio artistico basato sui principi della *obratnaja perspektiva* (la cosiddetta prospettiva rovesciata), si riconosce una «correlazione tra i principi di costruzione dello spazio nella pittura d'icone medievale e nell'arte d'avanguardia»: l'artista, facendo appello al proprio strato etno-culturale, opererebbe la «scelta consapevole» di adottare quella norma artistica che più s'avvicina a proporre quel «riflesso della realtà [...] più compiuto». In questo senso, nel percorso di ascensione dell'Avanguardia russa verso quella «forma zero» teorizzata da Malevič (cioè l'assoluta inogettualità), riguardo all'astrazione di Kandinskij si parla di «spiritualismo estatico».²⁶⁹

Ricomporre la storia dell'Avanguardia russa offre continuamente nuove prospettive di studio mentre vecchie concezioni vengono di volta in volta riviste. Lo scopo della mostra *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*²⁷⁰, tenutasi, tra il settembre 2013 e il gennaio 2014, presso Palazzo Strozzi di Firenze, proponeva, in opposizione a quell'assunto che affermava che l'Avanguardia russa discendesse in gran parte dall'arte occidentale, una visione nuova che ne indagasse invece il legame con l'Oriente. Il mondo intellettuale russo antecedente la Rivoluzione d'Ottobre attraversò infatti una profonda fase di attrazione nei confronti dell'«altro», della cultura orientale (indiana, tibetana, cinese e giapponese) e di quella euroasiatica – quella cioè delle varie popolazioni del proprio vastissimo territorio, dalla taiga alla steppa al deserto –, alla ricerca di nuove fonti di ispirazione artistica. Il percorso della mostra comprendeva anche, assieme ai numerosi capolavori dell'Avanguardia russa, reperti etnografici e stampe popolari cinesi e giapponesi. Le opere di Kandinskij, come quelle degli altri artisti presenti – Gončarova, Malevič, Léon Bakst, Benua, Končalovskij, Burljuk, Filonov, Rerich, Larionov, Vera Chlebnikova, solo per nominarne alcuni – vennero ripartite nelle diverse sezioni della rassegna, che procedeva per nuclei tematici. Se per i russi il cosiddetto «spazio non civilizzato», la steppa sconfinata dalla quale erano giunti i Nomadi (il «nemico dagli occhi a mandorla») inizia appena al di là della porta di casa, la rassegna si apriva con le tele *Macchia nera* (1912) (fig. 82) di Kandinskij, *Cerchio nero* (1915) di Malevič e *Il vuoto* (1913/1914) di Gončarova, poste accanto a una *kamennaja baba* (le statue paleolitiche in pietra, dalle sembianze femminili, molto diffuse su tutto il territorio russo): è infatti negli spazi dell'Eurasia, tra le etnie più diverse, che «i germi di culture molto antiche si mescolano ai riti primitivi [...] della perdita del sé insegnati dagli

²⁶⁹ Michail Dmitriev, *Città, icona, Avanguardia. Esperienze di un mondo nuovo*, in *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, Vicenza, Intesa Sanpaolo, 2011, pp. 15-19

²⁷⁰ John E. Bowl, Nicoletta Misler, Evgenija Petrova (a cura di), *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2013

sciamani dei popoli del Nord». Le opere del pittore moscovita *Composizione n. 217 (Ovale grigio)* (1917), *Ovale bianco* (1919) e *Due ovali* (1919) (fig. 87) furono invece accostate, alcune sale più avanti, ai tamburi sciamanici.

Nel 2017 in Italia vennero dedicate due mostre – entrambe inaugurate a dicembre, ma di diversa impostazione – al centenario della Rivoluzione d'Ottobre, una a Gorizia presso il Palazzo Attems Petzenstein e chiusasi il 25 marzo dell'anno successivo, la seconda ospitata invece nelle sale del Museo MAMbo di Bologna e tenuta aperta fino al 13 maggio.

I margini cronologici della mostra goriziana, intitolata *La Rivoluzione russa. L'arte da Djagilev all'astrattismo 1898 – 1922*, andavano dal 1898, anno, per l'appunto, di fondazione del cenacolo culturale Mir Iskusstva promosso da Djagilev, fino al 1922, anno di costituzione dell'Unione Sovietica. Il percorso espositivo era quindi articolato in sei sezioni corrispondenti a una data emblematica – 1898, 1905, 1910, 1913, 1915, 1917 e 1922 –, in ciascuna delle quali si incrociarono eventi storici e movimenti culturali. Si trattava difatti, innanzitutto, di considerare il «ruolo rivoluzionario» che le pratiche artistiche avevano avuto nella società russa tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: fondamentale era stato lo sviluppo della poesia, mentre la «rivoluzione delle arti», oltre che trovare espressione nelle arti figurative, spaziò dalla musica al teatro, dal balletto alla fotografia al cinema. Per quanto riguarda le Avanguardie, poi, più che studiare quelle post-rivoluzionarie degli anni Venti si trattava di mettere in luce l'importanza del periodo avanguardistico che aveva preceduto la Rivoluzione: l'interesse di Larionov, Gončarova e dei fratelli Burljuk per l'arte primitiva e infantile, condiviso anche dai cubo-futuristi; le mostre organizzate dalla pietroburghese Sojuz Molodězy [Unione della Gioventù] e dai gruppi artistici moscoviti Bubnovij valet [Il Fante di Quadri] e Oslinyj chvost [La Coda d'Asino]; i vari movimenti artistici – Cubismo, Raggismo, Suprematismo – volti a portare l'arte fuori dai musei per giungere alla sua «spendibilità pratica» nella vita quotidiana. L'Avanguardia russa «spianò la strada al superamento del rappresentativo» per approdare ad un'arte astratta «variamente declinata» dai vari artisti. Le opere esposte documentavano proprio questi «percorsi astrattisti» – particolare attenzione venne data anche al contributo fornito dalle «Amazzoni» – per infine mostrare la «forte convergenza» tra produzione artistica e produzione industriale negli anni Venti e l'inclinazione dei protagonisti dell'Avanguardia a voler «ricostruire totalmente il mondo». Di Kandinskij, nelle sale del Palazzo Attems Petzenstein, non era stato proposto che un quadro, *Lago* (1910) (fig. 81) – collocato, naturalmente, nella sezione dedicata all'anno 1910 –, il quale «pur mantenendo reminiscenze figurative mostra già la via verso l'astrazione». Come si rileva nel testo di introduzione alla mostra, Kandinskij era sì una figura importante già prima della Rivoluzione e continuò ad esserlo negli anni immediatamente successivi ad essa, quando operò nelle organizzazioni del Commissariato per l'Istruzione ricoprendo diversi

incarichi, ma non prese mai veramente parte alla vita artistica di Mosca e, come Chagall e Filonov, «rimase sostanzialmente distante dai contemporanei».²⁷¹

La mostra bolognese si intitolava invece *Revolutija. Da Chagall a Malevich, da Repin a Kandinsky* e proponeva ai visitatori la visione di una settantina di opere eseguite nel primo trentennio del Novecento e facenti parte della collezione del Museo Russo di Stato di San Pietroburgo. Le tele esposte ripercorrevano, in ordine cronologico, i passi della storia russa dalla Rivoluzione del 1905 alla metà degli anni Trenta: la prima guerra mondiale, il fermento artistico che si ebbe nel Paese – il flusso impetuoso di diverse correnti e personalità artistiche con la contrapposizione tra la tradizionale Accademia e le nuove associazioni che intervennero in favore di un rinnovamento nell’approccio all’arte, la linea del figurativismo, le sperimentazioni di stili (semplificazione pittorica, colori vivaci, proporzioni distorte, nature morte e scene di vita rurale e cittadina che ricordano le insegne pubblicitarie sopra le botteghe) e la comparsa dei non-oggettivisti – nel quale gli artisti si allontanarono dalle influenze europee per andare alla ricerca di un proprio percorso e di un linguaggio artistico personale, le Rivoluzioni del 1917 e le condizioni nuove in cui si cominciò a vivere dopo l’Ottobre, l’imperativo, negli anni Venti, di portare sulla tela i tempi nuovi e la persona nuova, fino alla formulazione ufficiale del realismo socialista nel 1932. Ad aprire l’esposizione erano quindi i due grandi olii di Repin *Che vastità!* (1903) e *17 ottobre 1905* (1907 o 1911); seguivano, tra le altre, *Ida Rubinštein* di Serov (1910) e *Ritratto di Anna Achmatova* di Al’tman (1915), quadri di Maškov e Gončarova, la *Venere* di Larionov, singole opere di Popova, Rozanova, Kljun, Rodčenko e Chagall, lavori di Malevič (del quale erano presenti anche le riproduzioni dei costumi di scena progettati per l’opera teatrale del 1913 *Vittoria sul sole*), Filonov, Kuz’ma Petrov-Vodkin e Boris Grigor’ev eseguiti in diversi periodi del loro percorso artistico; più avanti nelle sale il repertorio artistico della metà degli anni Venti e primissimi anni Trenta – per esempio *Giovani del Komsomol* (1926) di Konstantin Juon, *Reparto tessile* (1929) e *Il Komsomol militarizzato* (1932/1933) di Aleksandr Samochvalov – per infine giungere davanti al modello del gruppo scultoreo *L’operaio e la kolchoziana* (1936), realizzato da Vera Muchina per l’Esposizione universale di Parigi del 1937, e al *Ritratto di I. V. Stalin* (1936), dipinto di Filonov che però non venne all’epoca accettato dalle autorità ufficiali e rimase a lungo sconosciuto al pubblico. In tutto questo complesso di gruppi di opere, raggruppate talvolta per soggetti ricorrenti – come quello femminile, la forza-lavoro, ecc. –, di varie personalità che avevano animato la scena culturale e artistica russa, il riflesso delle emozioni che Kandinskij provò per ciò che stava avvenendo nel suo Paese venne presentato attraverso le opere *Crepuscolare* (1917) (fig. 86)

²⁷¹ Silvia Burini, *Esplosioni e cesure: le rivoluzioni russe da Djagilev all’URSS*, in Silvia Burini, Giuseppe Barbieri (a cura di), *La Rivoluzione russa. L’arte da Djagilev all’astrattismo 1898 – 1922*, catalogo della mostra, Crocetta del Montello, Antiga, 2017, pp. 15-43

e *Su bianco I* (1920) (fig. 89), tela, quest'ultima, in cui predomina il colore bianco dal quale sembra che «tutti i colori come qualità materiali e sostanze siano scomparsi»²⁷².

L'importanza che questo non-colore assume nell'opera di Kandinskij era stata evidenziata per la prima volta, secondo Jolanda Nigro Covre, nella tela *Quadro con bordo bianco* (1913): in particolare, la combinazione della forma ovale e del bianco sarebbe rivelatrice del significato connesso al tema della nascita. Nel suo libro *Astrattismo*, pubblicato nel 2002, la studiosa propone una accurata ricostruzione delle vicende dell'arte astratta e dedica ampio spazio alla pittura di Kandinskij anteriore agli anni Trenta, indagandone approfonditamente le fonti, le componenti e il rapporto con la musica.

Prese le distanze da quell'ottica «essenzialmente formalista» in cui si erano mossi sia i detrattori che i sostenitori dell'astrattismo, l'obiettivo dello studio di Nigro Covre era indagarne, al contrario, i contenuti. Il linguaggio dell'astrattismo presenta infatti, in Europa, – almeno per un breve arco di anni e pur in significazioni diverse – molti vocaboli comuni. L'autrice di *Astrattismo* si propone di rintracciarne la genesi «nell'uso», motivato dalla riscoperta di antiche culture, «in chiave simbolica di determinati *pattern* o figure geometriche» che, in un contesto in cui giocò un ruolo importante (ma non unico) la cultura esoterica, continuarono ad essere presenti, come «forme archetipiche», nell'inconscio collettivo:

Il riferimento al passato è sintomatico di un dialogo con la storia profondamente meditato e a volte persino intellettualistico, assai lontano dall'immagine stereotipata di una facilità di esecuzione dei quadri e di un carattere istintivo dei loro autori. Una vastissima cultura fornisce le suggestioni religiose, filosofiche e letterarie da cui gli artisti traggono determinate iconografie e immagini simboliche, trasformandole, capovolgendole, talvolta forse arrivando a vanificarle, svuotarle di ogni significato tradizionale, anche con significati ludici o ironici, tuttavia tenendole sempre presenti.²⁷³

Ad aprire ogni capitolo del libro è un dipinto: la studiosa ne ripercorre la genesi, dimostrando come esso si leghi ad idee ed opere precedenti dello stesso autore e, quindi, ad idee ed opere di altri artisti. Per la studiosa, inoltre, quando si tratta di «ritrovare i significati stratificati in una semplice forma geometrica o in un tema ripetuto [...] infinite volte», risulta indispensabile indagare innanzitutto nella produzione giovanile (figurativa) dell'artista che si sta considerando. Per quanto riguarda Kandinskij – che dipinse le sue prime prove astratte a quarantaquattro anni – Nigro Covre fa per la maggior parte riferimento, oltre ai commenti espliciti del pittore e teorico moscovita, alle pubblicazioni di Volpi

²⁷² Evgenija Petrova, Joseph Kiblicky (a cura di), *Revolutija. Da Chagall a Malevich, da Repin a Kandinsky*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2017, p. 156

²⁷³ Jolanda Nigro Covre, *Astrattismo*, Milano, Federico Motta Editore, 2002, pp. 7-11

Orlandini²⁷⁴, Ringbom²⁷⁵, Washton-Long²⁷⁶, Bowlt²⁷⁷ e Weiss²⁷⁸. Il tema della montagna di colore prevalentemente blu diviene ricorrente nella pittura di Kandinskij a partire dal periodo di Murnau: da soggetto ovvio del paesaggio bavarese riappare in numerosissimi dipinti astratti, semplificandosi geometricamente in una forma triangolare con il vertice puntato verso l'alto, spesso associato anche con l'immagine della torre o del campanile, e che diventa simbolo di spiritualità. Fondamentale nell'evoluzione dell'artista russo sono poi la riflessione sulla forma circolare – la cui prefigurazione del significato divino si ritroverebbe prima nell'immagine del cavaliere, «simbolo spirituale per eccellenza» – e i temi del sole (la macchia rossa) e dell'eclissi (la macchia nera). Successivamente – in contemporanea a un presentimento «del tutto razionale» del possibile futuro conflitto a livello mondiale – le immagini del monte e dei simboli astrali e cosmici entrerebbero nella tematica più ampia della catastrofe e della resurrezione, in cui s'inserisce anche l'elemento della macchia bianca.²⁷⁹

Il bianco, che colpisce «come un grande silenzio assoluto, [...] come un non-suono [...] ricco di potenzialità. [...] un nulla prima dell'origine»²⁸⁰ – tema nel quale «culminano» le varie tendenze evidenziate in *Astrattismo* – fu anche quello delle pareti della stanza anecoica nel quale era invitato ad immergersi lo spettatore in occasione della rassegna *Kandinsky → Cage. Musica e Spirituale nell'Arte*, tenutasi al Palazzo Magnani di Reggio Emilia dal novembre 2017 al febbraio 2018. Nelle sale del Palazzo Magnani si proponeva di verificare il rapporto tra arte e musica dalla fine dell'Ottocento alla seconda metà del Novecento, attraverso dipinti, disegni e bozzetti di Wagner, Max Klinger, Čiurlionis, Schönberg, Kandinskij, Marianne von Werefkin, Klee, Feininger, Oskar Fischinger, Nicolas de Staël, Fausto Melotti, Turcato, John Cage (1912 – 1992). La rassegna prendeva le mosse dallo *Spirituale nell'arte* di Kandinskij, del quale erano esposte una quarantina di opere

²⁷⁴ Marisa Volpi Orlandini, *Kandinsky: dall'art nouveau alla psicologia della forma*, Roma, Lerici, 1968

²⁷⁵ *Art in 'The Epoch of the Great Spiritual'. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIX, pp. 386-418; *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, 1970

²⁷⁶ *Expressionism, Abstraction and the Search for Utopia in Germany*, in *The Spiritual in Art: abstract painting*, catalogo della mostra tenuta a Los Angeles (novembre 1986 – marzo 1987)

²⁷⁷ *Esoteric Culture and Russian Society*, in *The Spiritual in Art...*, 1986; *Il dono segreto della vision. Kandinsky e la Russia fin-de-siècle*, in *Kandinsky tra Oriente e Occidente...*, 1993

²⁷⁸ *Kandinsky in Munich: the formative Jugendstil years*, Princeton, University press, 1979; *Kandinsky and old Russia: the artist as ethnographer and shaman*, New Haven, Yale University press, 1995

²⁷⁹ Jolanda Nigro Covre, *Astrattismo...*, pp. 128-138, 253-266, 270-288, 347-152

²⁸⁰ Martina Mazzotta, *Musica e Spirituale nell'Arte. Un percorso*, in Martina Mazzotta (a cura di), *Kandinsky → Cage. Musica e Spirituale nell'Arte*, catalogo nella mostra, Milano, Skira, 2017, p. 25

eseguite con varie tecniche in diversi periodi del suo percorso artistico: xilografie del 1911 conservate presso il Centre Pompidou di Parigi, le vignette xilografate a corredo della raccolta di poesie e brani in prosa *Klänge* (stampate nel '13 dall'editore Piper e prestate dalla Biblioteca Fondazione Cariparma di Busseto), delle tavole *Acquerello per Violetta* (1914) anch'esse facenti parte della collezione del Pompidou, *Appuntito tondo* (1925), l'olio su cartone *Risonanza multicolore* (1928) che per l'occasione era stato replicato per i non vedenti (in un'interpretazione tattile) dalla sezione di Modena dell'Unione dei Ciechi e degli Ipovedenti, la serie di disegni scenografici, che giungevano da Colonia, per lo spettacolo, di cui Kandinskij curò la regia e che ebbe luogo il 4 aprile 1928 al Friedrich Theater di Dessau, *Quadri di un'esposizione*²⁸¹ di Modest Musorgskij – ad esempio le tempere *La capanna di Baba Yaga (XV)*, *La catacomba (XV)*, *La grande porta di Kiev (XVI)* –, gli acquerelli del 1934 *Due tensioni* (fig. 22) e *Quattro* (fig. 69) che si trovano, rispettivamente, al Museo MART di Rovereto e presso la collezione Mazzotta di Milano, alcune chine su carta realizzate negli anni Trenta e il dipinto *Inquietudine* (1943) provenienti da collezioni private. L'artista e teorico moscovita era anche il filo conduttore della rassegna: la dimensione che si intendeva esplorare era quella che rientrava

²⁸¹ Kandinskij non riuscì a vedere rappresentato nessuno dei propri progetti teatrali, con l'unica eccezione di *Quadri di un'esposizione*. Musorgskij compose il suo capolavoro pianistico ispirandosi a una mostra dedicata all'amico architetto, scenografo e pittore, prematuramente scomparso, Victor Gartner (1834 – 1873). Il musicista diede corpo alle proprie impressioni ed emozioni interiori: Kandinskij creò su queste basi uno spettacolo prevalentemente astratto, senza concessioni illustrative, per raggiungere una nuova sintesi tra musica, forme geometriche, luci e colori. Fanno eccezione *Mercato di figurine* e le tavole della *Grande porta di Kiev*: nella *XVI* si riconosce, inerpicata su un'altura, l'effigie di Mosca stilizzata in lontananza.

Nina Kandinskij racconta, nelle sue memorie, l'attività del marito come regista e scenografo teatrale:

«Con la sua regia di *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij, Kandinskij realizzò nel 1928 un'idea che fu ripresa da diversi artisti negli anni Sessanta e Settanta: l'opera d'arte multimediale.

[...]. Georg Hartmann, l'amministratore del teatro Friedrich di Dessau, aveva deciso di organizzare una serie di *matinée*, per presentare opere di artisti contemporanei che non trovavano posto nei programmi normali. Nell'ambito di questo progetto aveva chiesto a Kandinskij di proporre un'opera: la sua scelta cadde su *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij, che in seguito ebbe anche una rappresentazione serale.

Oltre a disegnare le scene – tutte rigorosamente astratte, tranne due – Kandinskij firmò la regia e Arthur Roethel, il successore di Hoesslin, diresse l'orchestra. Non era facile realizzare le idee di Kandinskij, perché la scenotecnica non aveva allora il grado di perfezione che ha raggiunto oggi. Fedele alla partitura di Musorgskij, Kandinskij riprese ognuno dei sedici quadri, anche per evitare uno spettacolo statico e per creare maggiori possibilità di movimento. Le azioni visive si susseguivano secondo il ritmo della musica. D'altra parte Kandinskij non procedette “in base al programma”, ma utilizzò forme che si presentavano alla sua mente ascoltando la musica. Quest'opera d'arte complessiva, in cui si fondavano pittura, musica e sovrapposizioni luminose, comprendeva anche, in due quadri, il balletto. Gli elementi della scenografia erano sospesi grazie all'impiego di corde e potevano intervenire di continuo come supporti dell'azione. Felix Klee, in quell'occasione assistente di Kandinskij, trovò la regia particolarmente riuscita:

Per la *Passeggiata*, ad esempio, un quadrato si spostava sulla scena, mentre nell'ultimo quadro, *La porta della città di Kiev*, i cambiamenti di scena erano continui: il lavoro era frenetico e io dovevo continuamente spostare un elemento della scenografia o una luce. In un altro quadro, *I pulcini nel loro guscio*, la scena si svolgeva nel giardino delle Tuileries. Una linea sinuosa era stata tracciata sul palcoscenico e io dovevo seguirla, munito di una torcia tascabile, per disegnare una scia luminosa.

La prima mondiale di *Quadri di un'esposizione* ebbe luogo il 4 aprile 1928 e fu un grande evento. Su richiesta di Kandinskij, Felix Klee più tardi fece una sintesi delle note di regia, che attualmente si trova in mio possesso.»
(Nina Kandinskij, *Kandinskij e io* [1976], Milano, Abscondita, trad. it. a cura di Maria Teresa Carbone, 2006)

nell'ambito dello «spirituale», in un continuo di «corrispondenze tra la natura indagata dalla scienza e le leggi della creazione artistica» e suggestioni che facevano da sfondo ad un percorso espositivo nel quale «le biografie degli artisti s'intrecciano in una fitta trama di destini». Innanzitutto vennero riprese le osservazioni di Nigro Covre in merito al rapporto tra Kandinskij e Wagner. Seguivano opere del lituano Čiurlionis, dei compagni del Blaue Reiter Klee e Marianne von Werefkin, del pittore, musicista e cineasta Fischinger – il quale, nel '38, sulle riproduzioni di due opere di Kandinskij (una del periodo monacense, la seconda degli anni del Bauhaus) compì un esperimento di *collage* inserendovi, dopo averli ritagliati da un fumetto, i personaggi di Topolino e Minnie in modo da farli «camminare sulle linee e sui colori» –, di Turcato del quale si riproposero inoltre fotografie e bozzetti di *Moduli in viola* (lo spettacolo presentato in occasione della Biennale di Venezia del 1984 e, l'anno seguente, al Teatro Greco di Taormina), di Schönberg, e di Cage – del quale il compositore austriaco era diventato maestro – che tradusse in musica «la solitudine e il silenzio così importanti nel pensiero antico e orientale».²⁸²

S'è poc'anzi detto che, secondo Nigro Covre, l'importanza che il «non-colore» bianco assume nell'opera di Kandinskij si evidenzia per la prima volta nel '13 in *Quadro con bordo bianco*, dipinto che a sua volta si riconnette ad altre tematiche trattate in cicli pressoché contemporanei. Inoltre, esso avrebbe avuto, tra il '12 e il '15, un ruolo fondamentale – se pur in concezioni diverse – nella ricerca di tutti i pittori astratti:

[...] fondamentale al punto che nel suo vario manifestarsi si possono forse riassumere tutte le problematiche finora affrontate, e forse la parabola stessa del primo astrattismo, che si avvia verso quello «zero delle forme», in cui troverà al tempo stesso la sua realizzazione e la sua negazione.²⁸³

La macchia bianca era apparsa già nei quadri di Kandinskij di Murnau, nella forma delle nuvole, e ritornò nella produzione successiva di Kandinskij, soprattutto nelle tele dei primi anni Venti nelle quali predomina il bianco, il «nulla anteriore [...] alla nascita».²⁸⁴ Ma al 1920 risale, al contrario, un fatto estremamente doloroso per Kandinskij: la morte del figlioletto Vsevolod, all'età appena di tre anni. Il fatto, di cui Nina Nikolaevna non parla nemmeno nel libro delle sue memorie pubblicato nel '76, venne reso noto soltanto alla morte di lei.

²⁸² Martina Mazzotta, *Musica e Spirituale nell'Arte. Un percorso*, in Martina Mazzotta (a cura di), *Kandinsky → Cage...*, pp. 13-25

²⁸³ Jolanda Nigro Covre, *Astrattismo...*, p. 347

²⁸⁴ *Ivi*, p. 350

La citazione è presa da Kandinskij, *Dello Spirituale nell'arte*, 1912, in Philippe Sers (a cura di), *Tutti gli scritti II*, 1974

Oggi l'attività artistica di Kandinskij ha ricevuto il giusto riconoscimento e la sua figura è considerata una pietra miliare dell'intera storia dell'arte, ma si è trattato di un percorso tutt'altro che semplice, dovuto forse al fatto che spesso si è – erroneamente – guardato più all'aspetto formale che non al contenuto che, comunque, non sempre venne compreso.

I rapporti del pittore moscovita con l'Italia non furono costanti e il pubblico italiano non poté seguire l'evoluzione della sua attività. Dopo la sua scomparsa le apparizioni pubbliche delle sue opere non offrirono sempre uno sguardo completo sul suo percorso artistico: si preferì esporre i lavori eseguiti tra gli anni Venti e i Quaranta. Tuttora al nome di Kandinskij vengono solitamente associati quadri geometrici, con al più qualche forma ameboide o, più facilmente, nei quali è dipinto quel che appare come un accostamento caotico di segni e di colori. Meno conosciute al vasto pubblico restano invece le opere figurative. Ma è proprio dal 'primo Kandinskij che bisogna, al contrario, iniziare per comprendere i successivi sviluppi della sua pittura:

Nell'arco di anni dal 1897 al 1907, al principio delle sue ricerche artistiche, Kandinskij crea immagini e soggetti che si susseguono di quadro in quadro in diverse varianti iconografiche e con svariati significati impliciti, che si modificano corrispondentemente al complicarsi della sua esperienza di vita. Le immagini interdipendenti formano una rete di simboli, uniti dal «mito» dell'artista sulla trasformazione spirituale del «corpo» del suo «io» terreno e del mondo. Nella formazione di questo «mito» hanno un ruolo importante la personale ricerca di Dio di Kandinskij e gli avvenimenti del proprio vissuto e della Rivoluzione russa del 1905 intesi in chiave escatologica.

[...]. Sostituendo gradualmente l'iconografia dei simboli figurativi con forme astratte, egli si volge al suo obiettivo iniziale, ovvero l'incarnazione della realtà spirituale. Il Simbolismo sottendeva il contenuto spirituale del simbolo nel «corpo» dell'oggetto che viene rappresentato. L'arte astratta aprì la via della risoluzione del conflitto tra il «corpo» e l'«anima» dell'immagine: la dissoluzione del «corpo» all'interno della sostanza astratta (immateriale) dell'«anima».²⁸⁵

In Kandinskij si mescolano i geni russi e tedeschi dei suoi genitori e dei suoi avi, i quali provenivano, per parte del padre, dalla Siberia orientale. Egli si era interessato, fin dagli anni giovanili, all'arte, alla letteratura, al teatro e alla filosofia. La formazione del suo mondo spirituale è legata alla Russia e all'atmosfera di Mosca dell'ultimo decennio dell'Ottocento, ma forti sono pure i legami con la cultura germanica.

Per comprendere l'opera di Kandinskij diventa quindi necessario capire il contesto storico, sociale e culturale in cui visse e ripercorrere gli accadimenti concreti della sua vita – i viaggi, gli incontri, gli affetti, le letture, le suggestioni, i successi e le disillusioni –, come essi si riflessero nel suo mondo interiore e quindi le sue considerazioni sull'amore e sulla morte.

Vasilij Vasil'evič nacque a Mosca, fonte di ispirazione artistica e città dove trascorse felicemente i primi tre anni della sua vita e nella quale cercò sempre di tornare:

²⁸⁵ Igor' Aronov, *Kandinskij. Istoki 1866 – 1907*, Mosca, Mosty kul'tury, Gerusalemme, Gešarim, 2010, p. 285

L'armonia del mondo della sua infanzia svanì del tutto quando, all'età di cinque anni, vide per l'ultima volta i suoi genitori insieme a Mosca. [...]. Durante gli anni universitari, a Mosca, provò molteplici e complesse emozioni: sia nella sua passione verso la scienza e verso l'arte che nei suoi primi tentativi di trovare, nell'amicizia e nell'amore, l'armonia interiore, visse momenti di assoluta felicità e di delusione. Mosca rappresentò sempre il centro del suo mondo. Egli chiamava la sua città natale «dalle bianche mura, coronata d'oro», «Mosca madre»: ciò rimanda all'espressione «Mosca, madre delle città russe» che pone nella città di Mosca l'origine e il cuore della Russia. [Kandinskij] collegava Mosca all'immagine dei suoi genitori, in particolare all'immagine della madre, nella quale vedeva l'incarnazione «dell'essenza stessa di Mosca». Egli considerava Mosca il «punto di partenza» delle proprie aspirazioni e sognava di dipingere la propria «Mosca di fiaba».²⁸⁶

Kandinskij, per le influenze che la sua formazione artistica subì dalla cultura europea occidentale e per il molto tempo che trascorse in Germania e in Francia, è forse l'artista russo la cui opera più corse il pericolo di venire intesa unicamente in uniformità alle vicende culturali dell'Occidente. Kandinskij stesso, nel '33, scrivendo ad Alberto Sartoris, affermava che la sua attività artistica era «iniziata [...] in Germania» e che la sua pittura astratta non era né russa né «un risultato del governo marxista di dopo la guerra»²⁸⁷. Ma la ragione di tali affermazioni è evidentemente riconducibile al frangente storico-politico in cui esse furono pronunciate. Oggi invece si riconosce, indubabilmente, che la «fonte originaria» dell'arte di Kandinskij si trova in Russia: lì è il «punto di partenza» per addentrarsi nella comprensione del suo mondo artistico.

²⁸⁶ *Ivi*, pp. 151-152

²⁸⁷ Ada Masoero, *Kandinsky. Lettere con l'Italia*, in Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky e l'astrattismo in Italia...*, p. 50

Abstract in lingua russa

Василий Васильевич Кандинский не нуждается в представлении. Он известен во всем мире. О биографии, картинах и других интересных фактах из творчества такого великого художника, как Кандинский уже написано сотни статей и монографий.

В 2016 году отмечалось 150-летие со дня рождения основоположника и теоретика абстрактного искусства (1866 – 1944).

В течение своей жизни он дважды становился эмигрантом: сначала как российский, затем как немецкий гражданин. В период нацизма его произведения были отнесены к «дегенеративному искусству», в то время как в российских музеях вследствие идеологической политики долгое время они хранились в фондах и не показывались зрителю.

В Москве он родился и получил университетское образование. Он с успехом изучал экономику и право: место профессора юриспруденции в Дерптском университете ему уже было обеспечено. Но он решил отказаться от многообещающей карьеры и отправился в Германию, чтобы обучаться там живописи.

После начала войны Кандинский и Габриель Мюнтер, немецкая художница с которой он был в любовной связи, уехали в Швейцарию, где оставались до конца ноября, после чего расстались: Мюнтер отправилась в Стокгольм, а Кандинский – в Россию: в декабре 1914 года Кандинский вернулся в Москву. И, хотя он на короткое время встречался с Мюнтер в Швеции в начале 1916 года, их двенадцатилетний совместный период уже подошел к концу.

В Москве осенью того же года Кандинский по телефону с Ниной Андреевской, дочерью генерала. Кандинский влюбился в ее голос и под впечатлением за пару дней написал акварель *Незнакомому голосу*. 11 февраля 1917 года они обвенчались.

В течение почти 30-летней совместной жизни супруги никогда не расставались. «Когда Кандинский умер», – писала в своих воспоминаниях, опубликованных в 1976 году, Нина Николаевна, «[...] я сконцентрировала всю свою энергию на работе на пользу его наследия, и это дало мне новые силы, а моей жизни - новый чудесный смысл».

Множество работ художника она завещала парижскому центру Помпиду, где сейчас находится одно из самых больших собраний его картин. По работам Василия Кандинского, хранящимся в собрании этого музея, можно проследить эволюцию творчества художника: здесь есть и ранние произведения, и работы периода жизни в Мурнау, и зрелые и поздние работы.

Другое большое собрание картин Кандинского находится в Мюнхене. Галерея Ленбаххаус расположена в здании виллы, которая когда-то принадлежала немецкому художнику Францу

фон Ленбаху. Значительная часть этой коллекции долгое время хранилась в Доме Кандинского в Мурнау: Габриэль Мюнтер жила в нем до своей смерти в 1962 году. В сложные военные времена она прятала картины Кандинского в подвале, а затем передала их в Галерею Ленбаххаус.

Третьей из самых больших коллекций произведений Кандинского обладает Музей Соломона Р. Гуггенхайма. Картины художника появились в коллекции Соломона Гуггенхайма в 1929 году, когда он по совету Хилла Ребай приехал в Дессау, где в знаменитой школе Баухауз находилась студия Кандинского. С тех пор собрание Гуггенхаймов значительно разрослось.

В России Кандинский был вовлечен в события, произошедшие после Революции. Он занимал должность директора Музея живописной культуры, работал над проведением музейной реформы в стране и был членом художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса.

Давление социалистической идеологии на искусство, приведшее впоследствии к появлению соцреализма, послужило причиной того, что живопись Кандинского стала расцениваться как буржуазное искусство, а его картины на долгие годы были убраны из советских музеев и распределены по разным городам России. Судьба этих картин: некоторые были уничтожены, что-то сохранилось в запасниках провинциальных музеев, забытое на долгое время.

Отношение к Авангарду в России изменилось в конце 1980-х годов. С начала 1990-х годов эксперты, историки и искусствоведы стали заниматься поиском картин Авангарда.

В России повторное открытие произведений Кандинского дало явилось стимулом для дальнейшего анализа творчества этого представителя русского Авангарда.

Где можно увидеть картины Кандинского в Италии?

Некоторые картины великого художника находятся в итальянских музеях: Ка-Пезаро в Венеции, Национальная галерея современного искусства в Риме, Музей МАРТ в Роверето и Тренто, Музей Новеченто в Милане, Галерея современного искусства в Бергамо. Коллекция Пегги Гуггенхайм в Венеции – самое большое собрание современного искусства в Италии. Там представлены три работы Кандинского, вместе с полотнами Миро, Клее, Эрнста, Магритта, Дали, Пикассо, Леже, Северини, Мондриана и других художников.

Некоторые картины находятся в частных коллекциях.

Искусство требует знания и зрительского опыта, потому что переход от предметного искусства к абстрактному не всегда понятен.

Кандинский был многогранным человеком: в каких только областях искусства он не работал! Он писал стихи, участвовал в театральных представлениях, играл на виолончели, был известным теоретиком и критиком. Он уделял очень большое внимание восприятию своих произведений и разрабатывал науку об искусстве именно с точки зрения восприятия. Кандинский оказал сильное влияние на развитие современного изобразительного искусства. Он, прежде всего, мыслитель. Он много написал и пытался объяснить свои произведения и рассказать в общем о своей судьбе.

Есть известные сведения о Кандинском, касающиеся и его решения посвятить себя изучению изобразительного искусства, и его перехода к абстрактному искусству. Три момента, которые отмечает сам художник, совершили переворот в жизни Кандинского: картина *Сток сена* Клода Моне, которую он увидел на выставке в Москве, опера Вагнера *Лоэнгрин* в Большом театре и открытие атома.

Всем известен анекдот о том, как Кандинский, когда увидел одну свою картину, случайно перевернутую другой стороной, подумал, что она прекрасна. Именно тот факт, что сюжет был неузнаваемым и внутри были только красочные пятна, изменил общее впечатление от полотна и сделал его полностью законченным.

Сначала Кандинский создавал ландшафтные картины под влиянием импрессионизма, а потом он постепенно наделял их энергичными линиями и жесткими цветами.

Кандинский размышлял о музыке, пытаясь передать её абстрактные черты в других видах искусства. Он стал экспериментировать: с помощью рисования он имитировал течение музыкального произведения. Можно сказать, что суть абстракции Кандинского состоит в поиске универсального синтеза музыки и живописи. Он часто называл свои картины на манер музыкальных произведений: импрессию, импровизацию и композицию. В постепенном переходе к абстракции можно ещё узнавать небольшие контуры, предполагающие человеческие фигуры, церкви с куполами, лодки и так далее, которые полностью не конкретизируют образы.

В дальнейшем лирическая абстракция Кандинского сместилась в направлении к более структурированной композиции. Кандинский начал использовать геометрические элементы в своих работах ещё в 1920 году, когда жил в России. Во время пребывания в Германии, где он работал в Баухаусе (в Веймаре, в Дессау и в Берлине), Кандинский объединил геометрические

тенденции, развивающиеся в его искусстве в немецкий период, и те теоретические принципы, которые он развивал во время преподавания в школе.

Живопись французского периода Кандинского отмечена осветлением палитры и появлением органических элементов. Он обращается к более мягким формам.

В 1950 году итальянцы могли смотреть на картины Кандинского и понимать творческое развитие художника на ретроспективной выставке, организованной в его честь на Венецианской Биеннале. Полотна великого художника, которые там были представлены, принадлежали коллекции Нины Кандинской. Большая ретроспективная выставка Кандинского в Венеции произвела на зрителей огромное впечатление. Молодой римский художник Пьеро Дорацио написал Нине Кандинской, что люди, которые посещали выставку, были (по словам Дорацио) «вполне потрясены» живописью Кандинского. В любом случае, та венецианская выставкой не была первой выставкой Кандинского в Италии.

Первая персональная выставка Кандинского в Италии была в 1934 году в Галерее дел Милионе в Милане. Это была и его единственная прижизненная выставка в Италии. Для неё Кандинский выбрал немногие акварели и рисунки, чтобы отправить их из Парижа в Милан.

Архив Кандинского в Центре Помпиду в Париже включает манускрипты, сборники рисунков и эскизов, книги из парижской библиотеки художника, домашний каталог и переписку Кандинского. В архиве хранятся и переписка Кандинского со своими итальянскими корреспондентами, а именно с инициатором этой выставки, туринском архитектором Альберто Сарторисом, и владельцем Галереи дел Милионе, Пеппино Гирингелли. Они имеют особую ценность, потому что в этих письмах речь шла о подготовке первой персональной выставки Кандинского в Италии.

Когда пришло время открывать выставку Кандинского в Милане, Гирингелли пожелал пригласить художника, но тот отказался от приглашения. Владелец Галереи дел Милионе ни раз обращался к Кандинскому с просьбой отправить картины маслом, но Кандинский из Парижа отправил в Милан акварели и рисунки, написанные в период преподавания художника в Баухаусе, когда геометрические формы играли главенствующую роль в живописном лексиконе Кандинского.

Первая персональная выставка Кандинского в Италии называлась *Kandinskij presenta 45 acquerelli e 30 disegni dal 1924 al 1933 per la prima volta in Italia* [Кандинский представляет, впервые в Италии, 45 акварелей и 30 рисунков с 1924 года по 1933 год]. Но вопрос в том, были

ли итальянцы подготовлены к восприятию жесткой геометричности абстрактных работ русского художника?

В 1930-х годах Галерея дель Милионе была основным местом сбора для тех, кто составлял первую группу итальянских художников, обратившихся к абстракционизму. Они экспериментировали с геометрической абстракцией. В творчестве итальянских абстракционистов можно найти влияние Кандинского, но нужно отметить, что итальянский абстракционизм отличается от абстракционизма Кандинского.

Главная идея эстетики Кандинского – принцип внутренней необходимости. А теоретик итальянской абстракции, Карло Белли, утверждает в своём трактате *Кн*, что двигатель, который должен управлять творчеством каждого художника и развитием искусства, – это гармонирующая сила способная установить общественный порядок. Важно помнить, что идеологической и культурной средой теоретических утверждений Белли был итальянский Фашизм.

В послевоенной Италии молодой римский художник Пьеро Дорацио участвовал в 1947 году в создании манифеста художественного объединения Форма 1, вместе с Акилле Перилли, Джулио Туркато и другими. Участниками арт-группы Форма 1 были люди с марксистскими политическими взглядами, но предпочитавшие нефигуративное искусство. Арт-группа Форма 1 просуществовала недолго, но, как и художественное объединение МАК (Movimento Arte Concreta), системно доказывала и защищала свои убеждения.

Художники, участвовавшие в арт-группе МАК, занимались конкретным искусством. Конкретное искусство было одним из центральных направлений европейского авангардистского искусства, появившихся в первой половине XX века. Конкретное искусство не является абстрактным в прямом смысле этого слова, так как оно не абстрагирует материальную реальность. Цель конкретного искусства выразил швейцарский художник Макс Билл в конце 40-х годов.

В 1938 году Кандинский написал текст *Art concret* [*Конкретное искусство*], который был опубликован во французском журнале «XX Siècle» [«XX Век»]. В 1947 году в Милане была организована выставка *Абстрактное и конкретное искусство*. Цель миланской международной экспозиции – обратить внимание художников, критиков и публики на это малоизвестное течение в искусстве. Текст Кандинского был переведён на итальянский язык и опубликован в каталоге выставки.

Кандинского называют пионером абстракции, но в это направление он шёл рука об руку с другими художниками. В начале 1910-х годов в живописи назрела необходимость прорыва границ фигуративности. Кандинский был единственным, кто теоретически обосновал свои выводы о существовании искусства за этими границами. В 1911 году в мюнхенском издательстве Пипера была издана книга *Über das Geistige in der Kunst* [О духовном в искусстве]. Кандинский пытался объяснить своё открытие современникам, коллегам и зрителям. Позиция автора ярко выражена: он отстаивает свою художественную теорию.

Кандинский считает, что абстрактная живопись организована из первоэлементов изобразительного искусства (формы, линии и цвета) и их психофизического воздействия на человека. Он подробно анализирует взаимоотношение формы и цвета, отношения различных цветов друг с другом и символическое значение каждого из них. На самом деле, рассматривать абстрактные картины Кандинского можно только с позиции отношения художника к форме и цвету.

Über das Geistige in der Kunst является самым важным текстом Кандинского. Итальянское издание этой книги вышло в свет в 1940 году после больших трудностей. В архиве Кандинского в Центре Помпиду имеются и письма из переписки Кандинского со своим итальянским переводчиком, Джованни Антонио Колонна ди Чезаро. Переписка между Кандинском и ди Чезаро начинается в 1929 году и прерывается из-за смерти итальянского корреспондента в 1940 году, сразу после выпуска в свет итальянского перевода книги, дополненной из второго мюнхенского издания 1912 года.

Интересно, что Кандинский спустя много лет, перечитав свою книгу по просьбе своего итальянского переводчика, решает, что не нужно вносить изменения. В своём теоретическом тексте Кандинский изложил свои взгляды на развитие современного искусства и сформулировал собственную философско-эстетическую концепцию. Ди Чезаро написал для итальянского издания введение, представляющее итальянским читателям биографию и формирование художественного мировоззрения Кандинского.

Произведения Кандинского после Венецианской Биеннале 1950 года были представлены в некоторых частных и государственных галереях. Организация этих выставок стала возможной благодаря содействию итальянских владельцев галерей и критиков, которые считали своим долгом показывать итальянской публике полотна, акварели и рисунки русского художника.

Особенно важным оказалось сотрудничество между венецианским владельцем галерей Карло Кардаццо и катанийским писателем и издателем, жившим в Париже, Гуальтьери ди Сан Лаззаро. Гуальтьери ди Сан Лаззаро был редактором журнала «XX Siécle» и знал супругов

Кандинских. Его книга *Parigi era viva* [*Париж был живым*] даёт самое лучшее представление о жизни парижского мира искусства в период между двумя мировыми войнами.

В 1966 году отмечалось 100-летие со дня рождения Кандинского. Гуалтьери ди Сан Лаззаро хотел посвятить ему декабрьский номер журнала: он попросил художников, критиков и тех, кто был знаком с Кандинским, принять участие в работе над декабрьским номером журнала, посвящённым великому русскому художнику и теоретику абстрактного искусства.

Воспоминания тех, кто знал Кандинского, имеют особую ценность, потому что рассказывают о его личности и творческом процессе.

Когда с 1980-х годов в Советском Союзе появилась возможность свободно говорить и показывать произведения художников русского Авангарда, началась новая эпоха, потому что стало возможно и вывозить из страны произведения художников русского Авангарда на выставки в Европу и в Америку. Сначала привозили картины забытого на долгое время русского Авангарда из главных государственных и частных коллекций в Москве и Петербурге, а потом из провинциальных музеев российских городов.

Среди них есть и несколько картин Кандинского, например грандиозные полотна *Композиция VI* и *Композиция VII*, которые хранятся, соответственно, в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге и в Государственной Третьяковской Галерее в Москве.

Картины *Композиция VI* и *Композиция VII*, замисленные как изображение целого космоса, считают вершиной творческой эволюции Кандинского. Искусствоведы пришли к выводу, что они объединяют в своём сюжетно-эмоциональном понимании несколько библейских тем: Страшный суд, Всемирный потоп, Воскрешение из мёртвых и Райской сад.

Монументальное полотно *Композиция VII*, шедевр Кандинского, созданный в 1913 году, считается и одним из величайших шедевров абстрактного искусства. Художник сделал несколько карандашных эскизов к полотну. Существуют различные изображения, связанные с *Композицией VII*: это – наброски маслом и акварелью, которые хранятся в Галерее Ленбаххаусе в Мюнхене.

Тематика недавних выставок – разнообразная.

В 1985 году в Милане открылась выставка *Кандинский в Париже 1934–1944*. Куратор выставки, Кристиан Деруэ, пишет в каталоге, что последние десять лет жизни русского художника – наименее известная глава его творческой биографии. Критики почти ничего не

написали о позднем Кандинском, но Деруэ считает, что парижский период является отнюдь не второстепенным в творчестве Кандинского.

Парижскую жизнь Кандинского можно разделить на две фазы. С 1933 года до 1939 года он принимал участие в выставках, много писал и рисовал. Он, как и в период преподавания в Баухаусе, работал регулярно и в его жизни не было других событий за исключением летних отпусков. Студия Кандинского была в центре внимания: посетителей было много. А потом, начиная с 1940-ого года, жить стало труднее. Большинство художников и критиков покинули город, и холсты и краски стали дефицитом.

Несколько экспозиций – это своеобразная визуализация биографии: от ранних работ до творчества последнего периода. Иногда эти произведения показаны в окружении картин современников Кандинского.

Особенно интересным оказывается взаимоотношение абстрактной живописи Кандинского с другими авангардистскими течениями в искусстве начала XX века, например, сравнение исследований русского художника с теорией австрийского композитора Шёнберга: речь идёт о параллельном движении теоретической мысли в живописи и музыке.

В то же время театр превращался в сферу практического синтеза, и театральная теория развивалась параллельно практике. Сценическое искусство совершило значительный скачок, призвав под свои знамёна и танцоров, балетмейстеров, живописцев.

Главная идея теории синтеза искусств, коренящейся в романтической эстетике, заключалась в признании синтетической сущности каждого отдельного художественного явления.

С одной стороны, Кандинский был тесно связан с немецкой культурой, но есть и многие аналогии между творчеством и теоретическими идеями художника и русской культурой, в особенности русским символизмом.

В течение долгих лет, с 1896 года по 1914 год, находясь в Мюнхене, Кандинский не терял связь с Россией. Он писал отчёты о событиях, происходивших в художественной жизни Германии в журнале «Мир искусства», участвовал в русских выставках и следил за тем, что происходит в России.

Собрание этих отчётов, вместе с автобиографической книгой и текстами, написанными Кандинским, когда он работал в России после Революции 1917 года, было издано на итальянском языке в 1975 году.

Автобиографическая книга Кандинского была опубликована в 1913 году на немецком языке, а затем в 1918 году автор написал русский вариант, который был опубликован под названием *Текст художника*.

Особенно интересным оказывается вопрос о том, как соотносится Кандинский с русской культурой. Эта проблема была освещена в статьях нескольких исследователей его творчества. Речь идёт о тех идеях и концепциях, которые вызревали в среде русских интеллектуалов ещё в 90-е годы XIX века.

В конце XIX - начале XX века произошли коренные перемены в социальном и духовном состоянии российского общества. В. Соловьев заложил основы религиозной философии. Такие мыслители, как Н. Бердяев и С. Булгаков, искали пути создания истинного христианского общества.

А что касается литературы, здесь всё громче звучали голоса поколения писателей и поэтов, протестующих против принципа реалистического искусства. С их точки зрения, искусство способно преображать существующий мир, создавая новую реальность.

Русский авангардизм был представлен в первую очередь футуристами. Последователи этого движения объявили о своём разрыве с традиционными культурными приоритетами прошлых эпох.

Во главе русской живописи стояли представители старой академической школы и наследники передвижников. Возник стиль под названием модерн. Представители этого направления создали творческое общество Мир искусства, которое оказало огромное влияние на развитие живописи, балета, выставочного дела и так далее. В это же время в русскую живопись проникает и Авангард. Художники нового поколения прилагали свои силы в различных стилях, часто переходя из одной группы в другую. Неопрimitивисты обращались к упрощённым формам художества первобытных эпох и народного искусства.

Считается, что мировоззрение Кандинского сформировалось на основе теософских, антропософских и символистских исканий в кругах русской и западноевропейской интеллигенции начала XX века. Но есть и иные мнения.

В книге американской исследовательницы Пег Вейсс *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman* [Кандинский и древняя Россия. Художник как этнограф и шаман], опубликованной в 1995 году, предпринимается попытка рассмотреть этнографический опыт Кандинского в качестве главного ключа к пониманию его творчества.

В Московском университете молодой Кандинский с успехом изучал экономику и право. Закончив юридический факультет, он отправляется в командировку в Вологодскую губернию. Темой научной работы будущего художника были крестьянское обычное право у Коми-Зырян и остатки их народных верований. Там он познакомился с народной культурой в ее материальных и духовных памятниках. У зырянского и у русского населения региона Кандинский отмечает смешение христианских и языческих представлений и обычаев и сохранение элементов древних религиозных практик в народном быту.

Кажется, что народное искусство в естественной среде в избах произвело на будущего художника сильное впечатление. Что касается примеров аналогий и аллюзий между его творчеством и искусством различных первобытных народов, речь идёт не столько о стилизации, сколько о психофизическом опыте.

В 2017 году в миланском музее культур Mudec прошла выставка *Kandinskij, il cavaliere errante. In viaggio verso l'astrazione* [Кандинский как рыцарь. Путешествие в абстракцию], посвященная его поездке по Вологодской губернии.

Важной частью экспозиции стали иконы, лубки и образцы русского народного искусства (например: вышитые полотенца, игрушки, резьба по дереву и так далее), поразившие молодого художника своей красочностью и яркой декоративностью и оказавшие существенное влияние на формирование его живописной системы.

Кандинскому посвящена огромная библиография. Существуют различные истолкования его творчества. В общем можно сказать, что в историю мировой культуры Кандинский вошёл как представитель авторского стиля, объединившего европейские тенденции с русскими национальными традициями.

Настоящая работа представляет собой анализ восприятия художественного творчества и теоретических исследований Кандинского в Италии.

Работа состоит из вступления, шести глав и заключения. Каждая глава посвящена определённому периоду в творчестве Кандинского. В первой главе говорится о подготовке первой персональной выставки 1934 года и отзывах на неё. Во второй главе рассказывается о переписке Кандинского с итальянским переводчиком Джованни Антонио Колонна ди Чезаро. В третьей главе анализируются отношения между Кандинским и различными группами итальянских художников-абстракционистов в 30-х и 40-х годах. В четвёртой и в пятой главах

речь идёт о главных событиях, связанных с выставками Кандинского, организованных в итальянских частных и государственных галереях, соответственно, с начала 50-х по конец 70-х годов и в 80-х годах. В последней главе даётся краткий обзор выставок русского художника, прошедших с 90-х годов по сегодняшний день.

Интересно рассмотреть, что итальянская пресса писала о Кандинском, и как эти отзывы зависят от исторического времени, в которое они были написаны, а также позиции критиков в отношении спора, касающегося двух главных направлений итальянского послевоенного искусства – реализма и абстрационизма.

Bibliografia e sitografia

LXXIV Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma, catalogo della mostra, Roma, Tipografia D. Squarci, 1904

LXXIV Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma, catalogo della mostra, Roma, Tipografia D. Squarci, 1905

LXXVII Esposizione internazionale di Belle Arti della Società Amatori e cultori di Belle Arti in Roma e della Associazione degli Acquarellisti, catalogo della mostra, Roma, Tipografia dell'unione coop. Editrice, 1907

17° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1930: Catalogo, Venezia, Carlo Ferrari, 1930

Kandinsky presenta 45 acquerelli e 30 disegni dal 1924 al 1933 per la prima volta in Italia, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Milione, 1934

Marziano Bernardi, *Arte astratta*, «La Stampa», 31/12/1934

Vasilij Kandinskij, *Della spiritualità nell'arte. Particolarmente nella pittura* [1912], Roma, Edizioni di Religio, trad. it. a cura di G. A. Colonna di Cesarò, 1940

Arte astratta e concreta: esposizione organizzata da l'Altana, Milano, 11 gennaio-9 febbraio 1947, Milano, Tipografia Alfieri e Lacroix, 1947

24° Biennale di Venezia: catalogo, Venezia, Serenissima, 1948

25° Biennale di Venezia: catalogo, Venezia, Alfieri Editore, 1950

Kandinski, Roma, Galleria dell'Obelisco, 1951

Antonio Fornari, *Wassily il grande Wassily e la storia di Cappuccetto Rosso*, «La Voce Repubblicana», 25/01/1951

Franco Bocci, *Kandinsky all'Obelisco*, «L'Opinione», 30/01/1951

S. A., *Il mondo in coriandoli*, «La Giustizia», 30/01/1951

Wassily Kandinsky. 99° mostra del Naviglio, Milano, Galleria del Naviglio, 1951

G. B., *Kandinsky al Naviglio*, «L'Avanti», 2/03/1951

A. R., *Kandinsky alla Bussola*, «La Stampa», 17/03/1951

243° Mostra del Cavallino, dedicata all'opera grafica di Wassily Kandinsky, Venezia, Galleria del Cavallino, 1952

f. cast., *Forme vecchie e nuove di Wassily Kandinsky*, «Il Gazzettino», 18/09/1952

28° Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, Alfieri Editore, 1956

Kandinskij: 45 dipinti dal Museo della Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York, catalogo della mostra, Roma, Editalia, 1958

La Biennale di Venezia. 29° Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, Stamperia di Venezia, 1958

Wassily Kandinsky. 307° Mostra del Naviglio, Milano, Galleria del Naviglio, 1960

La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane, catalogo della mostra, Torino, Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., Poligrafiche Riunite, 1961

Vasilij Kandinskij, *Sguardi sul passato* [1913], Venezia, Edizioni del Cavallino, trad. it. a cura di Milena Milani, 1962

Kandinsky, Milano, Galleria del Naviglio, 1967

Vasilij Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte* [1912], Bari, De Donato, trad. it. a cura di G. A. Colonna di Cesarò, 1968

Vasilij Kandinskij, *Punto, linea, superficie* [1926], Milano, Adelphi, trad. it. a cura di Melisenda Calasso, 1968

Marisa Volpi Orlandini, *Kandinsky: dall'art nouveau alla psicologia della forma*, Roma, Lerici, 1968

Marisa Volpi Orlandini, *Kandinsky e il Blaue Reiter*, Milano, Fabbri, 1970

Luigi Carluccio, Luigi Mallé (a cura di), *Il Cavaliere Azzurro*, catalogo della mostra, Torino, Amici dell'Arte Contemporanea, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1971

mar. ber., *Congedo dal Cavaliere azzurro*, «La Stampa», 18/05/1971

Bauhaus Weimar, catalogo della mostra, Torino, Assessorato alla Cultura, 1971

Philippe Sers (a cura di), *Wassily Kandinsky. Tutti gli scritti 1*, Milano. Feltrinelli, 1973

Philippe Sers (a cura di), *Wassily Kandinsky. Tutti gli scritti 2*, Milano. Feltrinelli, 1974

Vasilij Kandinskij, *Testo d'autore e altri scritti russi 1902 – 1922*, Bari, De Donato, trad. it. a cura di Cesare G. De Michelis, 1975

La Biennale di Venezia 1976: ambiente, partecipazione, strutture culturali. Catalogo generale 1, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976

La Biennale di Venezia 1978: dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Catalogo generale, Venezia, La Biennale di Venezia, 1978

Guido Ballo, (a cura di), *Origini dell'astrattismo. Verso altri orizzonti del reale*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1979

Claudia Terenzi (a cura di), *Wassily Kandinsky. 43 opere dai Musei Sovietici*, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editoriale, 1980

Giuliano Briganti, *Poi venne dalla Russia un Cavaliere Azzurro*, «Repubblica», 14/11/1980

Achille Bonito Oliva, *Kandinsky o la rivoluzione della pittura*, «L'Avanti», 23/11/1980

Paolo Rizzi, *Colori mentali affogati nel bianco assoluto*, «Il Gazzettino», 25/01/1981

Anni Trenta: arte e cultura in Italia, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1982

Hans K. Roethel, Jean K. Benjamin, *Kandinsky: catalogue raisonné of the oil paintings 1900 – 1915*, Londra, Sotheby, 1982

Flaminio Gualdoni, *Bentornata Galleria Blu con Kandinsky e Feininger*, «Il Giorno», 16/06/1983

Hans K. Roethel, Jean K. Benjamin, *Kandinsky: catalogue raisonné of the oil paintings 1916 – 1944*, Londra, Sotheby, 1984

Gianfranco Proietti (a cura di), *Turcato: Moduli in viola. Omaggio a Kandinsky*, Firenze, Centro Di, 1984

Kandinsky a Parigi 1934 – 1944, catalogo della mostra, Milano, Mondadori, 1985

Pontiggia, Elena (a cura di), *Il Milione e l'astrattismo 1932-1938: la galleria, Licini, i suoi amici*, Milano, Electa, 1988

Avanguardia russa. Dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso 1904 – 1934, catalogo della mostra, Bergamo, Bolis, 1989

Giovanni Caradente (a cura di), *Arte russa e sovietica 1870 – 1930*, catalogo della mostra, Milano, Fabbri, 1989

Giuliano Briganti, *Profondo rosso*, «La Repubblica», 28/06/1989

Alla Gusarova (a cura di), *Vasilij Vasil'evič Kandinskij 1866 – 1944: živopis', grafika, prikladnoe iskusstvo*, catalogo della mostra, Leningrado, Avrora, 1989

Kandinsky: acquerelli dal museo Guggenheim, catalogo della mostra, Roma, Carte Segrete, 1991

Vivian Endicott-Barnett, *Kandinsky: watercolors. Catalogue raisonné 1900 – 1921*, Londra, Sotheby, 1992

Giorgio Cortenova (a cura di), *Vasilij Kandinskij*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1993

Elisabetta Misler (a cura di), *Kandinsky tra Oriente e Occidente. Capolavori dai Musei Russi*, catalogo della mostra, Firenze, Artificio, 1993

Vivian Endicott-Barnett, *Kandinsky: watercolors. Catalogue raisonné 1922 – 1944*, Londra, Sotheby, 1994

AA. VV., «Experiment. A Journal of Russian Culture», vol. 1, 1995

Larisa Jakovleva (a cura di), *Kandinskij, Malevich e le avanguardie russe 1905 – 1925*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1995

Kandinsky e i suoi Contemporanei 1900 – 1920, catalogo della mostra, Milano, Mondadori, 1998

Franco Ragazzi (a cura di), *Kandinsky, Vrubel', Jawlensky e gli artisti russi a Genova e nelle riviere: passaggio in Liguria*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2001

Wassily Kandinsky. Tradizione e astrazione in Russia 1896 – 1921, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2001

Jolanda Nigro Covre, *Astrattismo*, Milano, Federico Motta Editore, 2002

AA. VV., *Kandinsky e l'avventura astratta / and the Quest for Abstraction*, catalogo della mostra, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003

Francesco Tuccari... [et al.] (a cura di), *La Storia. Dalla Guerra Fredda alla dissoluzione dell'URSS*, vol. XIV, Roma, La biblioteca di Repubblica, 2004

Evgenija Petrova, Joseph Kiblicky (a cura di), *Kandinsky e l'anima russa*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 2004

Nina Kandinskij, *Kandinskij e io* [1976], Milano, Abscondita, trad. it. a cura di Maria Teresa Carbone, 2006

Luciano Caramel (a cura di) *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2007

Luca Massimo Barbero (a cura di), *Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra, Milano, Electa, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 2008

Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2009

Igor' Aronov, *Kandinskij. Istoki 1866 – 1907*, Mosca, Mosty kul'tury, Gerusalemme, Gešarim, 2010

Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era viva. La capitale dell'arte nel ventesimo secolo* [1966], Firenze, Pagliai, a cura di Luca Pietro Nicoletti, 2011

Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011

Alberto Fiz (a cura di), *Wassily Kandinsky e l'arte astratta tra Italia e Francia*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2012

Angela Lampe (a cura di), *Vassily Kandinsky. La collezione del Centre Pompidou*, catalogo della mostra, Milano, 24 Ore Cultura, Parigi, Centre Pompidou, 2013

John E. Bowl, Nicoletta Misler, Evgenija Petrova (a cura di), *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2013

Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, Macerata, Quodlibet, 2014

Claudia Beltramo Ceppi Zevi (a cura di), *Kandinsky. L'artista come sciamano*, catalogo della mostra, Firenze, Giunti, 2014

Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Ilaria Bignotti (a cura di), *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2015

Francesco Parisi (a cura di), *Secessioni europee. Monaco, Vienna, Praga, Roma*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017

Silvia Burini (a cura di), *Kandinskij. Il cavaliere errante in viaggio verso l'astrazione*, catalogo della mostra, Milano, 24 Ore Cultura, MuDEC, 2017

Silvia Burini, Giuseppe Barbieri (a cura di), *La Rivoluzione russa. L'arte da Djagilev all'astrattismo 1898 – 1922*, catalogo della mostra, Crocetta del Montello, Antiga, 2017

Evgenija Petrova, Joseph Kiblicy (a cura di), *Revolutija. Da Chagall a Malevich, da Repin a Kandinsky*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2017

Martina Mazzotta (a cura di), *Kandinsky → Cage. Musica e Spirituale nell'Arte*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2017

Nina Kandinskaja, *Kandinskij i ja* [1976], Moskva, Iskusstvo XXI vek, trad. ru. a cura di Marina Izjumskaja, 2017

Luca Massimo Barbero (a cura di), *Nascita di una nazione: tra Guttuso, Fontana e Schifano*, Venezia, Marsilio, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 2018

<http://hdl.handle.net/10579/1075>: Matteo Bertelé, *La Russia all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1895 – 1914)*, tesi di dottorato, 07/04/2011 (ultima consultazione: 22/05/2019)

<http://www.aib.it/aib/editoria/dbbi20/bonardi.htm>: *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari italiani del XX secolo* (ultima consultazione: 31/01/2019)

<http://www.minomaccaricolle.it/conferenzaiselvaggio130209.html>: Francesco Salvi, *Mino Maccari: «Il Servaggio» tra fascismo e Strapaese*, Associazione Culturale Mino Maccari (ultima consultazione: 31/01/2019)

http://www.treccani.it/enciclopedia/colonna-di-cesaro-giovanni-antonio_%28Dizionario-Biografico%29/: Luigi Agnello, *Dizionario Biografico degli Italiani* (ultima consultazione: 01/02/2019)

<http://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-buonaiuti/> (ultima consultazione: 01/02/2019)

<https://www.tg-m.ru/articles/norvegiya-rossiya-na-perekrestkakh-kultur/vasilii-kandinskii-v-norvegii>: Natalija Avtonomova, *Vasilij Kandinskij v Norvegii*, «Žurnal tret'jakovskaja Galereja»

Apparato illustrativo



Fig. 1 Vasilij Kandinskij, *Colloquio*, 1904, guazzo e matita su cartone marrone chiaro, 40,6 x 30,7 cm, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus

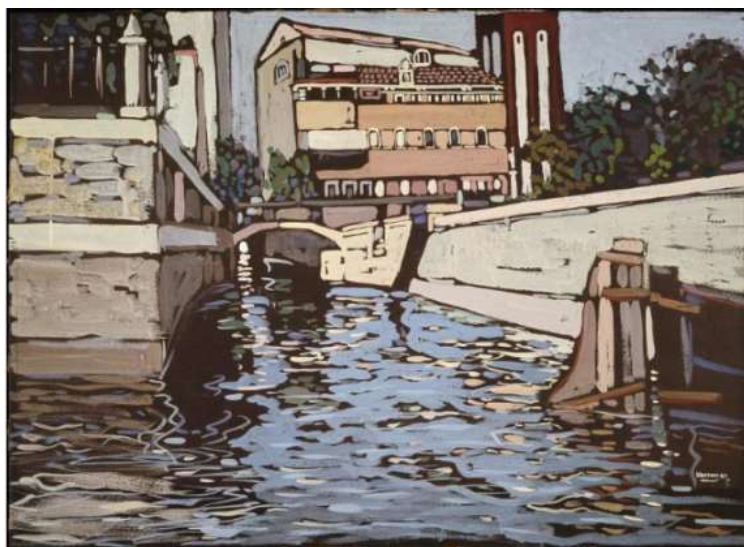


Fig. 2 Vasilij Kandinskij, *Ricordo di Venezia 3. Canale*, 1904, gouache su cartone nero, 40,5 x 56, 5 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 3 Vasilij Kandinskij, *Ricordo di Venezia 4. Ponte Rialto*, 1904, gouache su cartone nero, 40,5 x 56 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 4 Vasilij Kandinskij, *Chiara lucidità*, 1924, acquerello, coloratura ad acqua, gouache, inchiostro di china e matita su carta, 50,7 x 36,5 cm, New York, Hilla von Rebay Foundation



Fig. 5 Vasilij Kandinskij, *Pesante tra leggero*, 1924, acquerello, penna, inchiostro a colori su carta, 34 x 48,5 cm, collezione privata



Fig. 6 Vasilij Kandinskij, *Doppio suono marrone*, 1924, acquerello, coloratura ad acqua, inchiostro di china e matita su carta, 48,5 x 33,3 cm, New York, Hilla von Rebay Foundation



Fig. 7 Vasilij Kandinskij, *Scacchiere*, 1925, acquerello su carta, 48,5 x 32,5 cm, collezione privata

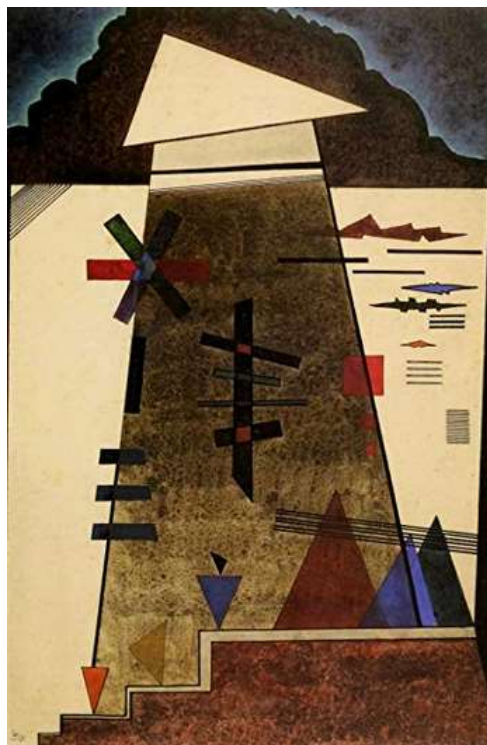


Fig. 8 Vasilij Kandinskij, *Forme stabili*, 1925, acquerello, gouache, inchiostro di china e matita su carta, 48,5 x 32,5 cm, New York, Hilla von Rebay Foundation

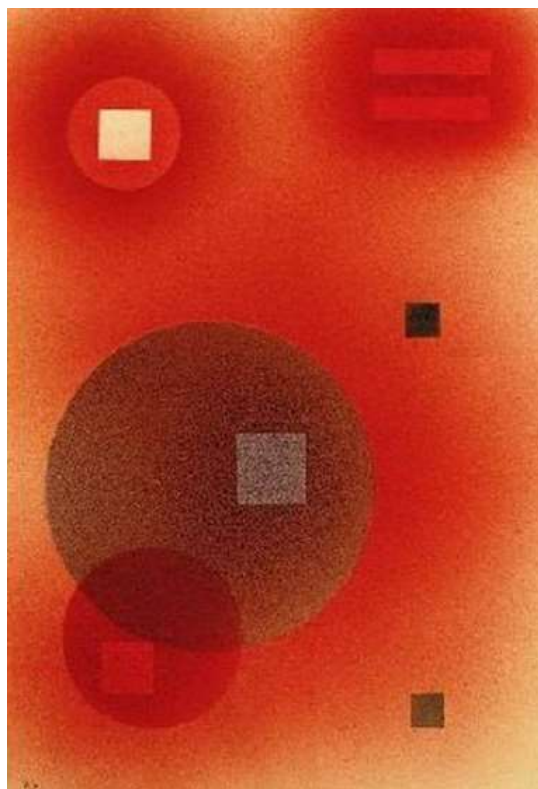


Fig. 9 Vasilij Kandinskij, *Opprimente*, 1928, acquerello, guazzo, 47 x 32 cm, Long Beach Museum of Art



Fig. 10 Vasilij Kandinskij, *Diviso*, 1928, acquerello, inchiostro e matita su carta, 48 x 32 cm, collezione privata



Fig. 11 Vasilij Kandinskij, *Evasivo*, 1929, acquerello su carta, 56,4 x 35,5 cm, New York, Hilla von Rebay Foundation



Fig. 12 Vasilij Kandinskij, *Immerso*, 1929, acquerello, gouache e inchiostro di china su carta, 50 x 25 cm, Parigi, Galerie Maeght

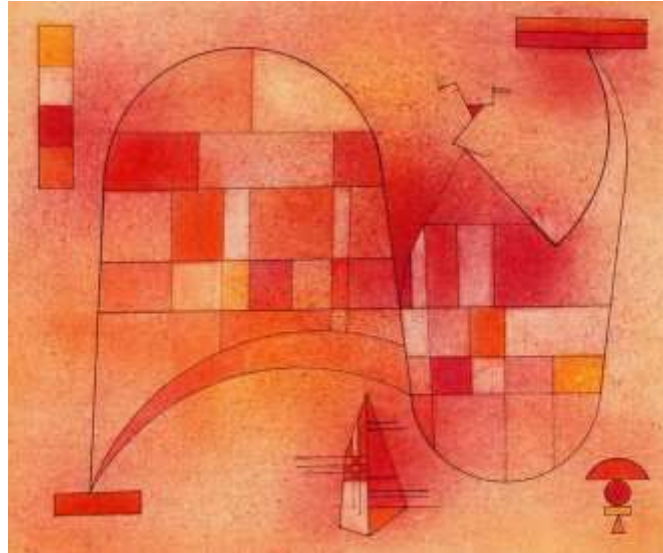


Fig. 13 Vasilij Kandinskij, *Giallo-rosa*, 1929, acquerello, inchiostro e matita su carta, 40 x 49 cm, collezione privata



Fig. 14 Vasilij Kandinskij, *In crescendo*, 1931, acquerello, olio, coloratura ad acqua, gouache e inchiostro di china su carta, 46,8 x 36,5 cm, New York, Hilla von Rebay Foundation

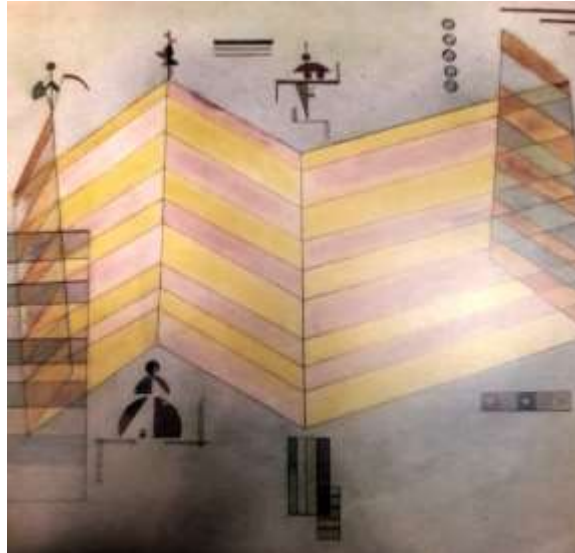


Fig. 15 Vasilij Kandinskij, *Ora su!*, 1931, acquerello, coloratura ad acqua e inchiostro su carta, 48,1 x 61 cm, New York, Hilla von Rebay Foundation



Fig. 16 Vasilij Kandinskij, *Caldo*, 1931, acquerello, coloratura ad acqua, gouache, inchiostro di china e matita su carta, 28,3 x 48,6 cm, New York, Hilla von Rebay Foundation



Fig. 17 Vasilij Kandinskij, *Tre frecce*, 1931, acquerello, coloratura ad acqua e inchiostro di china su carta, 47,3 x 31,6 cm, New York, Hilla von Rebay Foundation

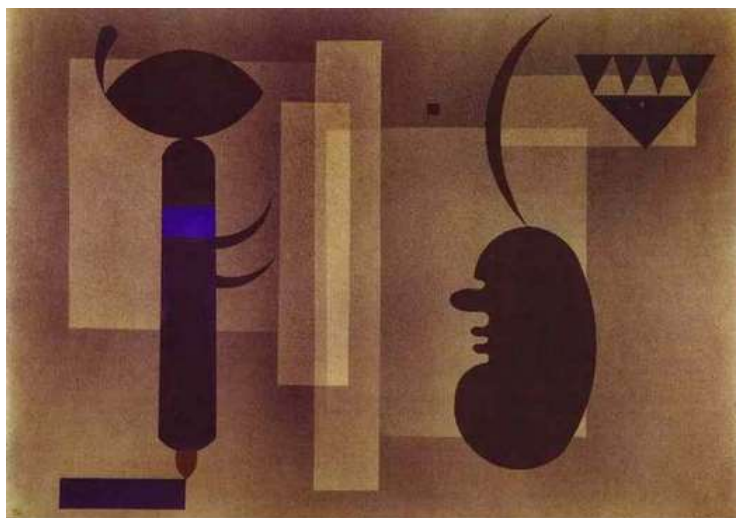


Fig. 18 Vasilij Kandinskij, *Situazione oscura*, 1933, acquerello e inchiostro su carta, 47,3 x 66,8 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum



Fig. 19 Vasilij Kandinskij, *Da-in*, 1930, olio su cartone, 35 x 49 cm, Zurigo, collezione privata



Fig. 20 Vasilij Kandinskij, *Strisce*, 1930, olio su cartone, 37 x 49 cm, Zurigo, collezione privata



Fig. 21 Carla Badiali, *Composizione n. 33*, 1937, olio su cartone telato, 60 x 50 cm, collezione privata

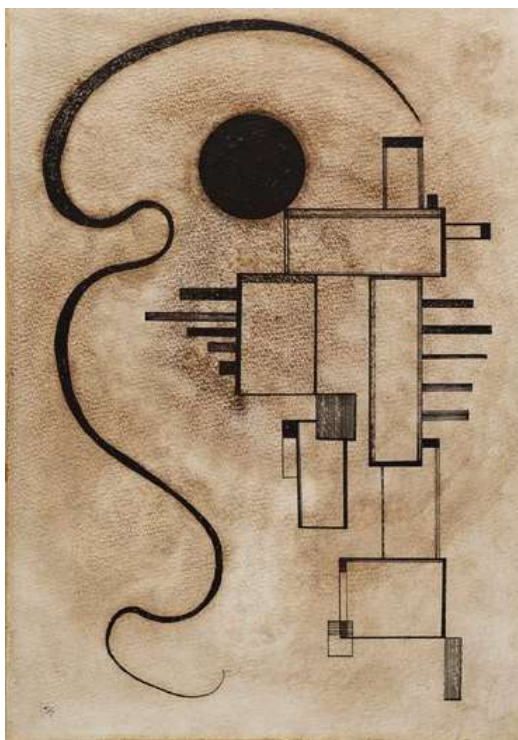


Fig. 22 Vasilij Kandinskij, *Due tensioni*, 1934, acquerello e china su carta, 53 x 37 cm, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto



Fig. 23 Manlio Rho, *Composizione 43*, 1936, tempera su cartone, 53, 5 x 42 cm, collezione privata



Fig. 24 Vasilij Kandinskij, *Verde su rosa*, 1928, acquerello su carta, 50 x 29 cm, collezione Carlo e Gioia Marchi

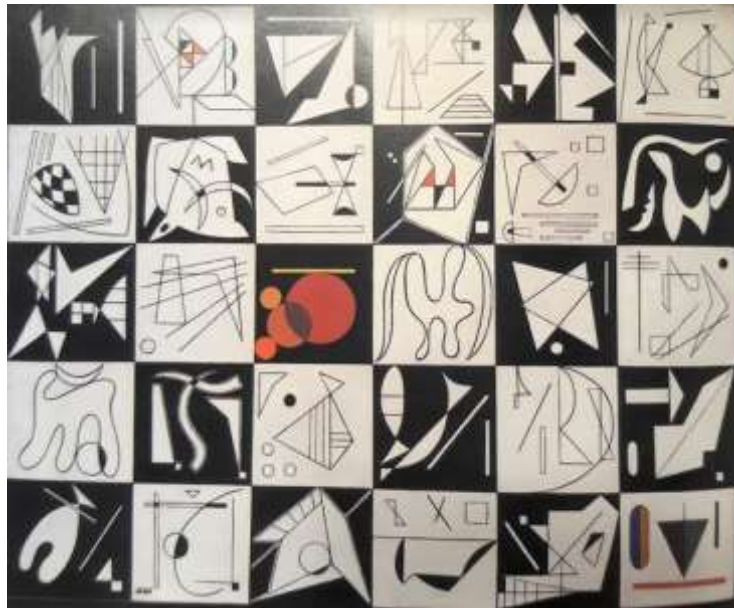


Fig. 25 Atanasio Soldati, *Trenta*, 1948, olio su tela, 82 x 100 cm, Milano, collezione Silvia e Angelo Calmarini



Fig. 26 Vasilij Kandinskij, *Trenta*, 1937, olio su tela, 81 x 100 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 27 Vasilij Kandinskij, *Paesaggio con macchie rosse II*, 1913, olio su tela, 117,5 x 140 cm, Venezia, Peggy Guggenheim Collection



Fig. 28 Vasilij Kandinskij, *Croce bianca*, 1922, olio su tela, 100,5 x 110,6 cm, Venezia, Peggy Guggenheim Collection



Fig. 29 Vasilij Kandinskij, *All'insù*, 1929, olio su cartone, 70 x 49 cm, Venezia, Peggy Guggenheim Collection



Fig. 30 Vasilij Kandinskij, *Improvisazione III. Cavaliere sul ponte*, 1909, olio su tela, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 31 Vasilij Kandinskij, *Bozzetto per la decorazione murale di Campbell n. 3*, 1914, olio su tela, 99 x 59,5 cm, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 32 Vasilij Kandinskij, *Paesaggio con Torre*, 1908, olio su cartone, 74 x 98,5 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 33 Vasilij Kandinskij, *Improvvisazione 14*, 1910, olio su tela, 74 x 125,5 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 34 Vasilij Kandinskij, *Dipinto con arco nero*, 1912, olio su tela, 188 x 196 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 35 Vasilij Kandinskij, *Quadro con macchia rossa I*, 1914, olio su tela, 130 x 130 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 36 Vasilij Kandinskij, *Nel grigio*, 1919, olio su tela, 129 x 176 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 37 Vasilij Kandinskij, *Zig Zag bianchi*, 1922, olio su tela, 95 x 125 cm, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro



Fig. 38 Vasilij Kandinskij, *Giallo, rosso, blu*, 1925, olio su tela, 127 x 200 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 39 Vasilij Kandinskij, *Accento in rosa*, 1926, olio su tela, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 40 Vasilij Kandinskij, *Sulle punte*, 1928, olio su tela, 140 x 140 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 41 Vasilij Kandinskij, *Sviluppo in bruno*, 1933, olio su tela, 105 x 120 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 42 Vasilij Kandinskij, *Due punti verdi*, 1935, tecnica mista su tela, 114 x 162 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 43 Vasilij Kandinskij, *Insieme multicolore*, 1938, olio e smalto su tela, 116 x 89 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 44 Vasilij Kandinskij, *Composizione X*, 1939, olio su tela, 130 x 195 cm, Düsseldorf. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



Fig. 45 Vasilij Kandinskij, *Accordo reciproco*, 1942, olio su tela, 114 x 146 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 46 Vasilij Kandinskij, *In piedi*, 1924, acquerello e inchiostro nero su carta, 35 x 26 cm, collezione privata



Fig. 47 Vasilij Kandinskij, *Rosa-rosso*, 1927, acquerello, gouache e pastello su carta, 32 x 48 cm, collezione privata

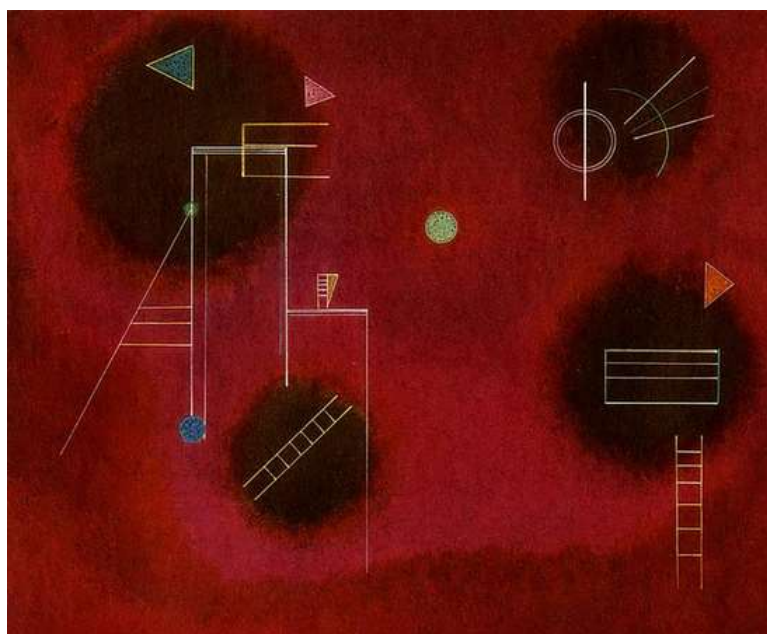


Fig. 48 Vasilij Kandinskij, *Quattro macchie*, 1929, gouache su carta, 40 x 48,9 cm, Berna, Kunstmuseum



Fig. 49 Vasilij Kandinskij, *Punti neri*, 1937, olio su tela, 98 x 82 cm, collezione privata

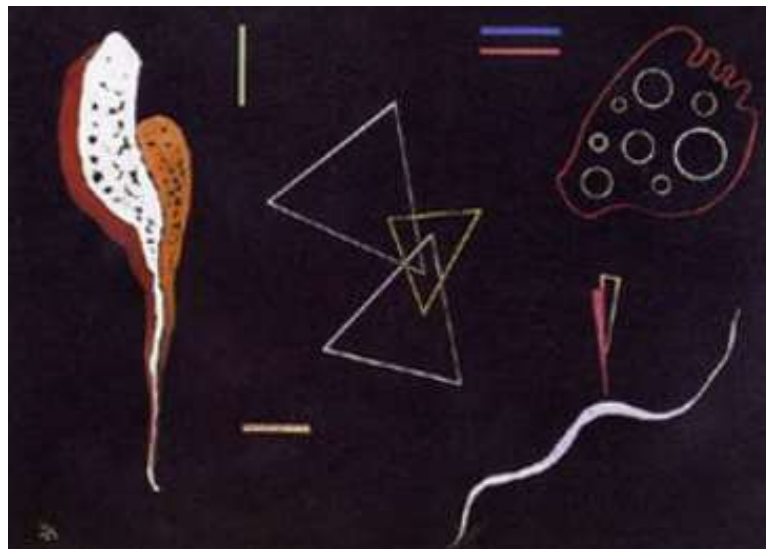


Fig. 50 Vasilij Kandinskij, *Tre triangoli*, 1938, gouache su cartone nero, 36,5 x 48,5 cm, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro



Fig. 51 Vasilij Kandinskij, *Momento tranquillo*, 1939, gouache su carta nera, 30 x 50 cm, Vienna, Museum Moderner Kunst



Fig. 52 Vasilij Kandinskij, *Orizzontali*, 1939, acquerello e gouache su carta, 44,5 x 32 cm, collezione privata

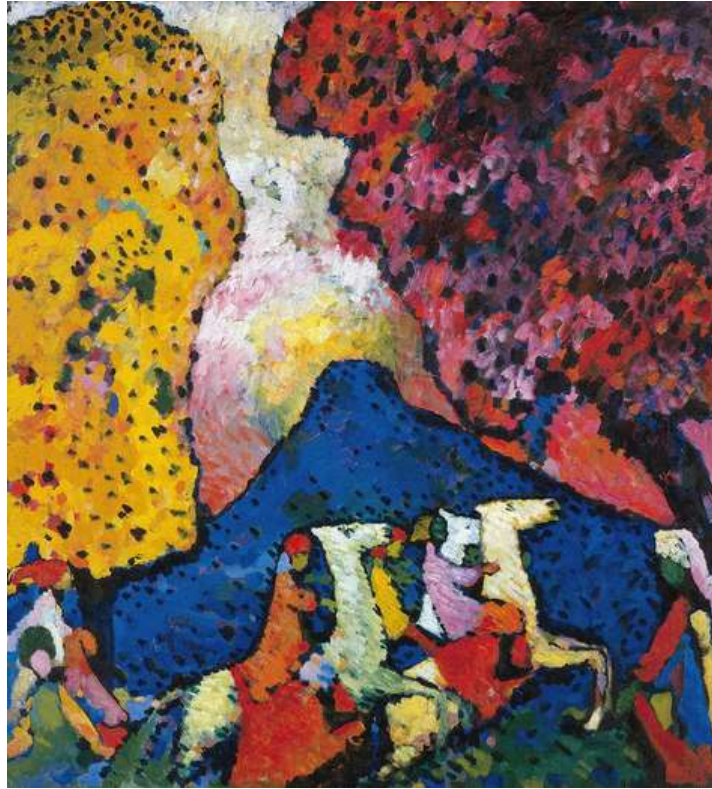


Fig. 53 Vasilij Kandinskij, *Montagna azzurra*, 1908/1909, olio su tela, 106 x 96,6 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum



Fig. 54 Vasilij Kandinskij, *Composizione con bordo bianco*, 1913, olio su tela, 140,3 x 200,3 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum



Fig. 55 Vasilij Kandinskij, *Nel quadrato nero*, 1923, olio su tela, 97,5 x 93,3 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum



Fig. 56 Vasilij Kandinskij, *Tre suoni*, 1926, olio su tela, 59 x 59 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum



Fig.57 Vasilij Kandinskij, *Rosa decisivo*, 1932, olio su tela, 80,9 x 100 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum



Fig. 58 Vasilij Kandinskij, *Viola-arancione*, 1935, olio su tela, 88,9 x 116,2 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum



Fig. 59 Vasilij Kandinskij, *Composizione in giallo*, 1938, olio e lacca su tela, 116 x 89 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum



Fig. 60 Vasilij Kandinskij, *Frammento*, 1943, olio e gouache su tela, 42 x 58 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum



Fig. 61 Vasilij Kandinskij, *Cestoni da spiaggia in Olanda*, 1904, olio su tela, 24 x 32,6 cm, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus

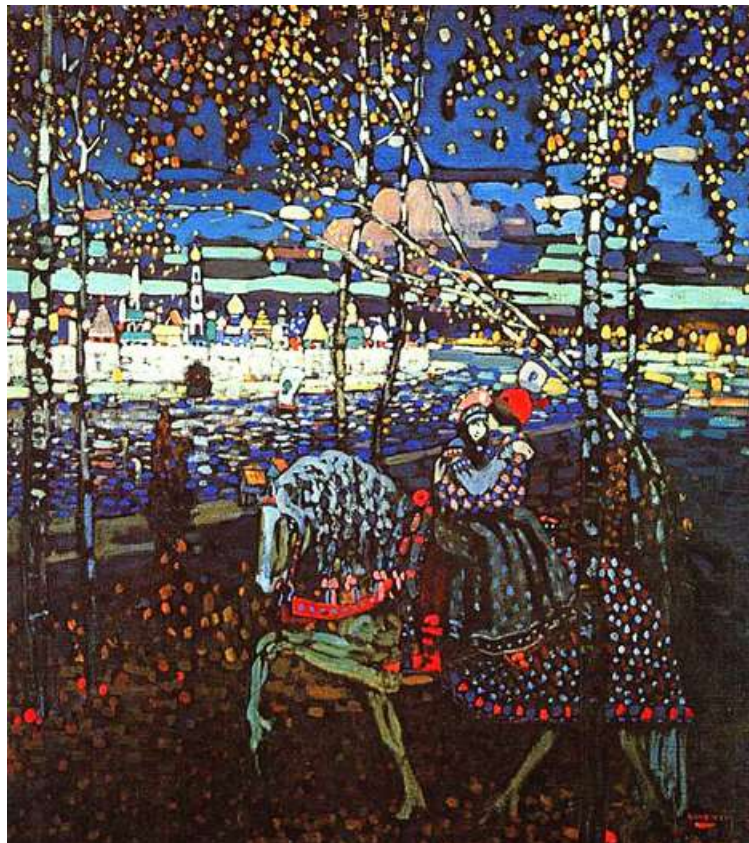


Fig. 62 Vasilij Kandinskij, *Coppia a cavallo*, 1906/1907, olio su tela, 55 x 50,5 cm, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 63 Vasilij Kandinskij, *Paesaggio montano con chiesa*, 1910, olio su cartone, 32,7 x 44,8 cm, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 64 Vasilij Kandinskij, *Impressione III. Concerto*, 1911, olio su tela, 77,5 x 100 cm, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 65 Vasilij Kandinskij, *Improvvisazione. Diluvio*, 1913, olio su tela, 95 x 150 cm, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 66 Vasilij Kandinskij, *Improvvisazione. Burrone*, 1914, olio su tela, 110 x 110 cm, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 67 Vasilij Kandinskij, *Trasparenza*, 1930, 50 x 28 cm, Londra, collezione privata

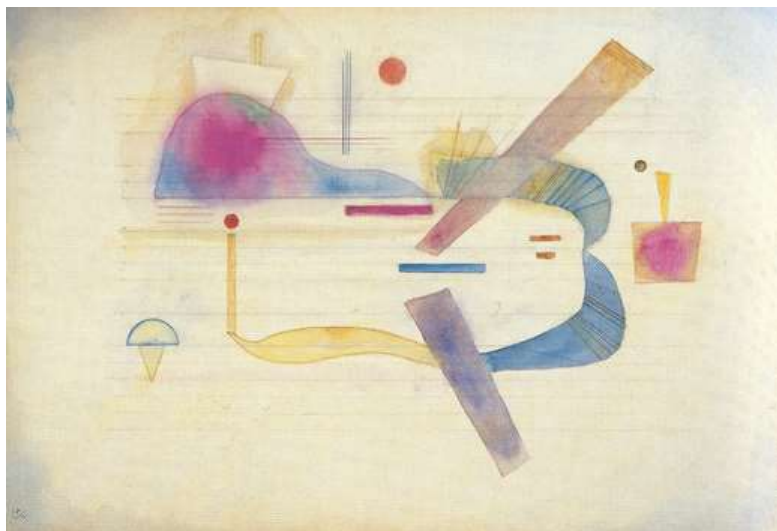


Fig. 68 Vasilij Kandinskij, *Avvicinamento*, 1931, acquerello su carta, 33 x 49 cm, collezione privata



Fig. 69 Vasilij Kandinskij, *Quattro*, 1934, acquerello e inchiostro su carta, 31,5 x 24,5 cm, collezione privata



Fig. 70 Vasilij Kandinskij, *Strisciante*, 1934, acquerello e inchiostro su carta, 54 x 30 cm, Tokyo, Ueda Culture Project



Fig. 71 Vasilij Kandinskij, *Ovale animato*, 1935, acquerello, tempera e inchiostro di china su carta, 83,2 x 36,8 cm, collezione privata



Fig. 72 Vasilij Kandinskij, *Senza titolo*, 1940, tempera su carta grigia, 33 x 51 cm, collezione privata



Fig. 73 Vasilij Kandinskij, *Linea angolare*, 1930, olio su cartone, 70 x 60 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

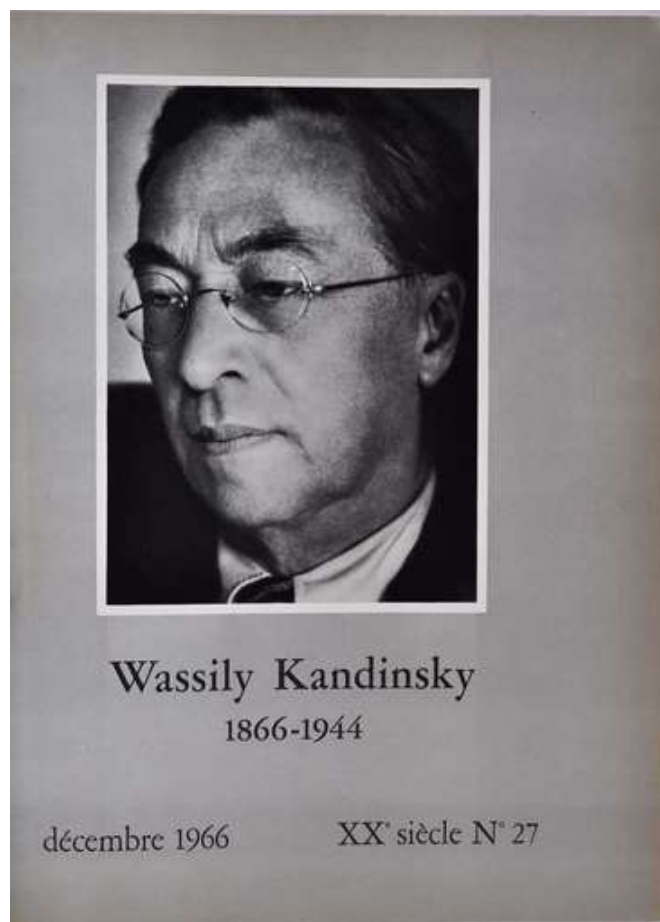


Fig. 74 «XX Siècle, n. 27», décembre 1966, *Wassily Kandinsky 1866 – 1944*. Prima pagina



Fig. 75 Vasilij Kandinskij, *Reticolo nero*, 1922, olio su tela, 96 x 106 cm, Nantes, Musée des beaux-arts



Fig. 76 Vasilij Kandinskij, *Nero-rosso*, 1927, olio su tela, 45 x 56 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 77 Vasilij Kandinskij, *Leggero*, 1930, olio su cartone, 70 x 49 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 78 Vasilij Kandinskij, *Blu cielo*, 1940, olio su tela, 100 x 73 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 79 Vasilij Kandinskij, *Una festa privata*, 1942, olio su cartone, 49 x 49 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou



Fig. 80 Vasilij Kandinskij, *Paesaggio d'inverno (Inverno I)*, 1909, olio su cartone, 70,5 x 97 cm, San Pietroburgo, Ermitage



Fig. 81 Vasilij Kandinskij, *Lago (Gita in barca)*, 1910, olio su tela, 97,5 x 106,3 cm, Mosca, Galleria Tret'jakov



Fig. 82 Vasilij Kandinskij, *Macchia nera*, 1912, olio su tela, 100 x 130 cm, San Pietroburgo, Museo Russo di Stato



Fig. 83 Vasilij Kandinskij, *Improvvisazione con forme fredde*, 1914, olio su tela, 120 x 140,5 cm, Mosca, Galleria Tret'jakov



Fig. 84 Vasilij Kandinskij, *Arco azzurro*, 1917, olio su tela, 133 x 104 cm, San Pietroburgo, Museo Russo di Stato



Fig. 85 Vasilij Kandinskij, *Mosca I (La piazza Rossa)*, 1916, olio su compensato, 51,5 x 49,8 cm, Mosca, Galleria Tret'jakov

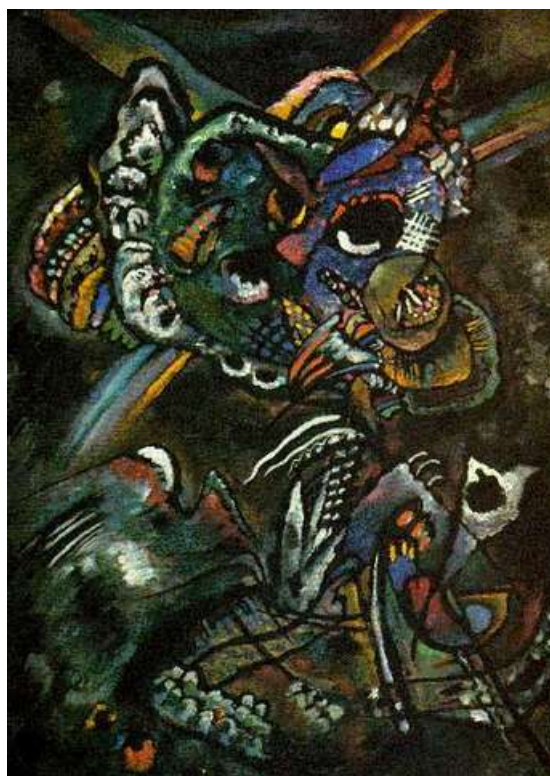


Fig. 86 Vasilij Kandinskij, *Crepuscolo (Crepuscolare)*, 1917, olio su tela, 91,8 x 69,9 cm, San Pietroburgo, Museo Russo di Stato



Fig. 87 Vasilij Kandinskij, *Due ovali (Composizione n. 218)*, 1919, olio su tela, 107 x 89 cm, San Pietroburgo, Museo Russo di Stato



Fig. 88 Vasilij Kandinskij, *La piazza Zubovskij a Mosca vista dalla finestra*, 1916, olio su cartone telato, 26,8 x 33 cm, Mosca, Galleria Tret'jakov



Fig. 89 Vasilij Kandinskij, *Su bianco I*, 1920, olio su tela, 95 x 138 cm, San Pietroburgo, Museo Russo di Stato



Fig. 90 Vasilij Kandinskij, *Composizione*, 1922, litografia a colori, 27,9 x 24,4 cm, Roma, Galleria Giulia



Fig. 91 Vasilij Kandinskij, *Composizione VI*, 1913, olio su tela, 195 x 300, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage



Fig. 92 Vasilij Kandinskij, *Odessa. Porto I*, 1898 c., olio su tela, 65 x 45 cm, Mosca, Galleria Tret'jakov



Fig. 93 Vasilij Kandinskij, *Ritratto di Gabriele Münter*, 1905, olio su tela, 45 x 45 cm, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 94 Vasilij Kandinskij, *Quadro con linee bianche*, 1913, olio su tela, 120 x 110 cm, collezione privata



Fig. 95 Vasilij Kandinskij, *Calore cocente*, 1927, olio su cartone, 34 x 41 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum



Fig. 96 Vasilij Kandinskij, *Il cerchio rosso*, 1939, olio su tela, 81 x 116 cm, Ginevra, Collezione Gratz



Fig. 97 Vasilij Kandinskij, *Improvvisazione 34*, 1913, olio su tela, 120 x 140 cm, Kazan', Museo di Arti figurative della Repubblica Autonoma Tatara



Fig. 98 Vasilij Kandinskij, *Composizione*, 1916, olio su tela, 60 x 68 cm, Tjumen, Pinacoteca Regionale



Fig. 99 Vasilij Kandinskij, *Nuvola dorata*, 1918, olio su vetro, 24 x 31 cm, San Pietroburgo, Museo Russo di Stato



Fig. 100 Vasilij Kandinskij, *Amazzone sui monti*, 1918, olio su vetro e bronzo, 24 x 31 cm, San Pietroburgo, Museo Russo di Stato



Fig. 101 Vasilij Kandinskij, *Composizione VII*, 1913, olio su tela, 200 x 300 cm, Mosca, Galleria Tret'jakov



Fig. 102 Ricostruzione dell'atrio progettato da Kandinsky nel 1922 per la Juryfreie Kunstausstellung al Glaspalast di Berlino



Fig. 103 Vasilij Kandinskij, *Quadro con cerchio*, 1911, olio su tela, 100 x 150 cm, Tbilisi, Museo Nazionale Georgiano



Fig. 104 Vasilij Kandinskij, *Suite orientale (Arabi III)*, 1911, olio su tela, 106 x 157 cm, Erevan, Galleria Nazionale dell'Armenia



Fig. 105 Vasilij Kandinskij, *Tratti neri II*, 1920, olio su tela, 57 x 72 cm, Tbilisi, Museo Nazionale Georgiano