

KANDINSKIJ

L'OPERA / 1900-1940

SilvanaEditoriale



KANDINSKIJ

L'OPERA / 1900-1940

a cura di
Paolo Bolpagni
Evgenija Petrova

SilvanaEditoriale

Sommario

- 14 Vasilij Kandinskij: tra Russia e Germania
Evgenija Petrova
- 24 Vasilij Kandinskij: ricercare lo spirito della pittura
attraverso le facoltà della musica
Paolo Bolpagni
- 44 Vasilij Kandinskij: il viaggio dell'anima
Silvia Burini
- 58 Da Kierkegaard a Kandinskij,
la dialettica tra ispirazione e occasione
Philippe Sers
- 88 Kandinskij verso l'astrazione.
Da Mosca a Monaco verso Parigi
Jolanda Nigro Covre
- 102 Vasilij Kandinskij
Andrea Gott dang

Opere

- 142 Le radici: l'arte popolare russa e la tradizione
- 156 Il primo Kandinskij
- 166 Il periodo di Murnau e "Il cavaliere azzurro": Kandinskij e gli altri
- 184 L'incontro con Schönberg e Klänge
- 200 La nascita e il trionfo dell'astrattismo, dalla Germania al ritorno in Russia
- 224 I dipinti su vetro: una parentesi felice
- 230 Il rientro in Germania, l'esperienza del Bauhaus, gli ultimi anni in Francia
- 258 Biografia
Brigitte Hermann
- 266 Sguardi sul passato
Vasilij Kandinskij

Vasilij Kandinskij: il viaggio dell'anima

Silvia Burini

Se osservassimo complessivamente l'opera di Kandinskij¹ potremmo quasi avere il dubbio che non si tratti dello stesso artista. L'estremo polimorfismo artistico, che rimarrà la cifra dell'intera sua produzione, trova in parte spiegazione in una personalità altrettanto sfaccettata, ricca di polarità differenti, che mescola registri razionali, ma anche romantici, emozionali e fortemente spirituali. Vasilij Kandinskij era un tipico studente universitario moscovita, "un tipo strambo, che ricorda poco un artista"², come scrive Grabar' nel 1897, dopo averlo incontrato a Monaco nello studio di Anton Azbe. È risaputo che la sua decisione di dedicarsi all'arte non fu immediata, ma assunta dopo la fine dei corsi di giurisprudenza all'Università di Mosca, dove aveva accumulato una fitta serie di esperienze e stimoli culturali. Anche dal punto di vista artistico assimilava le influenze più disparate: dalle forme tradizionali di arte popolare fino al raffinato simbolismo contemporaneo. In questa sede è impossibile, ancorché in modo cursorio, dare conto della letteratura critica su Kandinskij: mi limiterò così a segnalare alcune linee interpretative assai più esaurientemente e convincentemente indicate da Igor' Aronov nel suo libro dedicato alle fonti sull'autore³.

Se ne possono delineare almeno tre, per lo sviluppo della sua opera, tesa a incarnare "lo spirituale nell'arte"⁴ e in grado, per la prima volta, di passare da espressioni ancora figurative all'astrazione. Rose-Carol Washton Long⁵ e Sixten Ringbom⁶ hanno da tempo rilevato in lui una concezione teosofica, che spiegherebbe il definirsi di principi estetici e poi di immagini spirituali in forza dell'influsso di alcune dottrine tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. I due critici hanno sottolineato soprattutto l'influenza di Elena Blavackaja e rimarcato il peso dell'antroposofia di Rudolf Steiner. Considerando i lavori di Kandinskij tra il 1908 e il 1914 - quando avviene definitivamente il passaggio da opere ancora residualmente figurative ad altre di piena astrazione -, Ringbom li ricollega al contesto teosofico dell'epoca, cogliendo la risonanza di posizioni escatologiche di ricostruzione spirituale del mondo presenti allora nella cultura europea occidentale, e in parte anche in quella russa, mentre Washton Long sottolinea in primo luogo l'influenza del simbolismo russo e occidentale nonché quella dell'arte popolare. L'interesse di Kandinskij per la teosofia è confermato da testimonianze documentarie e da dichiarazioni dirette ma, per quanto rilevante, la concezione teosofica non può considerarsi esaustiva per lo sviluppo spirituale dell'artista.

Appoggiandosi al fatto che gli antenati di Kandinskij, per linea paterna, erano legati all'etnia mongolo-turanica della Siberia e alle popolazioni ugro-finniche degli Urali, Peg Weiss si è soffermata invece sull'elemento sciamanico. Nella spedizione che Kandinskij effettuò nel 1889 nel governatorato di Vologda, per studiare gli antichi costumi sciamanici dei sirieni o komi-ziriani⁷, la studiosa ha colto la conferma di un'esplicita ricerca dell'eredità sciamanica, che avrebbe lasciato di seguito una traccia profonda nell'opera dell'artista. Questo tipo di approccio le ha consentito di ritrovare a suo avviso un significato sciamanico per ogni motivo russo presente nell'opera di Kandinskij fino al 1908: da questa stessa base Weiss è partita per spiegare anche i più tardi lavori astratti. Evidenziando l'importanza dell'elemento etnografico in Kandinskij, tale lettura ha sicuramente aperto nuove prospettive negli studi della sua opera. L'intera concezione sciamanica, tuttavia, risulta parzialmente invalidata da dubbi e perplessità che si possono sollevare in merito alla sua interpretazione di alcuni dati geografici e storici⁸.

Boris Sokolov ha affacciato invece una concezione più messianica, inserendo lo sviluppo dell'aspetto apocalittico e della concezione teosofica kandinskiana nel contesto culturale e storico russo. Secondo lo studioso, l'indirizzo dello sviluppo dell'opera di Kandinskij dai primi anni del XX secolo fino al 1920 è congruo al messianesimo russo del tempo, per cui il contesto escatologico delle sue immagini andrebbe messo in relazione con la filosofia religiosa della cultura russa nel suo insieme. L'apporto di Sokolov è rigoroso e foriero di nuovi sviluppi, ma anche il suo tentativo

di includere molte immagini all'interno di un rigido schema interpretativo porta a inevitabili semplificazioni: per esempio, le congetture sull'insistita presenza, nelle prime composizioni, del tema del 'crollo' e della 'caduta' non appaiono condivisibili⁹.

Aronov parla di Kandinskij come di un "pellegrino spirituale"¹⁰, sottolinea i rapporti tra l'artista e la filosofia religiosa russa precedente e coeva, marcando l'importanza nel pensiero dell'artista di figure come Aleksej Chomjakov, Konstantin Aksakov, Dmitrij Merežkovskij e Nikolaj Berdjaev. Tutte queste esigenti e in buona parte convincenti analisi hanno offerto senza dubbio un importante contributo alla maggiore comprensione dell'opera di Kandinskij. Ciascuna impiega d'altro canto in modo strumentale i dipinti ritenuti più utili a comprovare una specifica tesi. Aronov, nel già citato volume sulle fonti kandinskiane, si è viceversa concentrato sul processo stesso di formazione dell'immaginario dell'artista, prendendo le mosse dalla sua vita personale e dalle tracce del suo mondo interiore: lettere, diari, memorie sono così divenuti il materiale privilegiato per penetrare nella psicologia di Kandinskij e addentrarsi nel suo mondo simbolico.

È proprio seguendo quest'ultima prospettiva ermeneutica che ha preso avvio la mia proposta di interpretazione¹¹ che considera il 'viaggio', reale e simbolico, come cifra totale dell'avventura cognitiva e del codice espressivo di Kandinskij, il che permette di tenere certamente conto di tutte le interpretazioni qui troppo sinteticamente riassunte, ma anche di concentrarsi su un tema che risulta presente in tutta la vita e l'opera dell'artista, e rivela il suo interesse per un approccio scientifico alla natura e alla realtà, per le esplorazioni: il viaggio come cifra inquieta e riassuntiva della sua stessa esistenza.

Del resto in lui, moscovita di nascita, si mescolavano i geni russi e tedeschi dei suoi genitori e quelli degli avi, provenienti dalla Siberia orientale. Apparteneva a una famiglia colta e intellettuale, aveva fatto studi classici e preso lezioni di pianoforte, di violoncello e di disegno. Aveva frequentato la facoltà di giurisprudenza, manifestando però anche una certa passione per l'etnografia e cercando di avvicinarsi, in accordo con la generale temperie simbolista della sua epoca, alle radici profonde della propria cultura. Interessato a politica economica ed etnografia, capace di rifiutare l'insegnamento di giurisprudenza all'Università di Dorpat per seguire la propria vocazione di artista, Kandinskij in realtà non rinuncerà mai del tutto alla scienza, simile in ciò a importanti teorici del suo tempo come Vladimir Favorskij e Pavel Florenskij, che incrocerà quando, dopo la Rivoluzione, lavorerà allo Vchutemas (i Laboratori superiori artistico-tecnici aperti a Mosca nel 1920). È noto per altro anche il suo lungo legame con il romanticismo tedesco, il relativo sostrato filosofico e, in generale, con la cultura germanica. Come si può notare, si tratta di una formazione assai poco definibile con i consueti standard di fine Ottocento.

Nell'estate del 1889 nella vita di Kandinskij, giovane studente di legge, si verificò un fatto fondamentale: su indicazione della Società Imperiale delle Scienze Naturali Antropologia ed Etnografia, il futuro artista passò più di un mese in una spedizione nel governatorato di Vologda, "in qualità di etnografo e giurista"¹², studiando le credenze popolari e il diritto penale delle popolazioni rurali russe, i komi-ziriani (fig. 1). Kandinskij lasciò Mosca il 29 maggio¹³. Raggiunse Vologda in treno, per poi proseguire il suo itinerario verso nord-est. Il viaggio durò poco più di un mese. Il 3 luglio era già di ritorno a Mosca. Strada facendo aveva visitato le città di Vologda, Kadnikov, Tot'ma, Velikij Ustjug, Ust'-Sysol'sk, Sol'vyčegodsk e il villaggio di Nikol'skoe, nonché altre località. In genere viaggiava a bordo di carri e carretti, ma fu costretto a raggiungere alcuni villaggi a cavallo, oppure



1. Vasilij Kandinskij, *A Pasqua*, fine XIX - inizio XX secolo, acquerello e matita di grafite su carta, 18,3 x 24,6 cm. Mosca, Galleria Tref'jakov

per vie d'acqua, dandosi ai traghetti o affittando barche con rematori. Raccolse e pubblicò alcune canzoni popolari, eseguì disegni a matita, appunto un *Diario di viaggio*, recentemente pubblicato¹⁴. Nei villaggi toccati dalla spedizione, Kandinskij sperimentò una sorta di decisiva rivelazione, come ricorderà in un testo del 1918:

Non dimenticherò mai le grandi case di legno dai tetti scolpiti. In queste case meravigliose provai impressioni rare che mai più si rinnovarono. Mi insegnarono a commuovermi, a vivere in pittura. Ricordo ancora che entrando per la prima volta nelle sale di un'isba restai inchiodato di stupore davanti alle pitture sorprendenti che da ogni lato mi circondavano. [...] Alle pareti, gure popolari: un eroe [bogatyř], una battaglia simbolicamente rappresentata, una canzone popolare illustrata. [...] Quando penetrai nella camera mi trovai circondato da ogni parte dalla Pittura: come se io stesso fossi penetrato nella Pittura. Avevo già provato questa sensazione in modo ancora oscuro entrando in una chiesa, specialmente nella cappella principale del Cremlino¹⁵.

Del viaggio e del corrispondente *Diario* Natal'ja Avtonomova ha fornito una descrizione puntuale mettendo in luce le varie implicazioni che derivarono a Kandinskij dalla spedizione e sottolineando che egli ebbe così l'opportunità di vedere l'arte popolare nel suo ambiente naturale. Anche Nicoletta Misler¹⁶ ci ha offerto una sua interpretazione dell'episodio, mettendoci tuttavia in guardia: pur essendo un evento non consueto nella vita di un artista, quel viaggio ha aperto la strada a dibattiti e speculazioni che hanno finito per sopravvalutarne l'importanza o svilirlo a giovanile avventura, mentre si può sostenere che, in sostanza, si trattò di un viaggio di 'formazione', ancorché *sui generis*. Ma decisivo, come scrive ancora Kandinskij:

Ho ripreso sovente schizzi di tavole e di ornamenti vari, che non erano mai meschini ma anzi dipinti con tanta potenza che l'Oggetto tra essi si dissolveva. Questa constatazione è affiorata alla mia coscienza solo più tardi¹⁷.

Il periodo di 'elaborazione' dell'immaginario visivo nel caso di Kandinskij è molto lungo e arriva fino al 1921, anno in cui egli si trasferisce in Germania per non fare mai più ritorno in Russia. Una lunga fase, che consente di percepire l'origine del codice simbolico approntato dal pittore, il suo successivo sviluppo e le sue interne articolazioni, per dischiuderci finalmente l'intero suo sistema pittorico, ossia la sua grammatica e la sua sintassi compositive. È lo stesso artista, nella sua autobiografia, a spronarci in tal senso:

Probabilmente, attraverso queste diverse impressioni, si sono materializzate le nuove ricerche, i nuovi scopi della mia arte personale. Per anni e anni ho cercato di ottenere che gli spettatori passeggiassero nei miei quadri: volevo costringerli a dimenticarsi, a sparire addirittura il dentro¹⁸.

In questa interpretazione del viaggio come ricerca, una delle immagini chiave e delle ipostasi essenziali dell'artista risulta quella del cavaliere errante, analoga a quella del viaggiatore, ma anche, come già sottolineato, del pellegrino. La concreta esperienza della spedizione a Vologda (che non fu il suo unico viaggio: in quegli anni Kandinskij si sposta in modo quasi febbrile)¹⁹ diviene la metafora di un più generale viaggio verso l'astrazione, e insieme del viaggio interiore di un uomo profondamente e dolorosamente spirituale, dato che l'astrattismo kandinskiano ha un'evidente radice spirituale, nasce da una profonda esigenza interiore. Il principio della necessità interiore è

per Vasilij – profondamente immerso nei problemi della psicologia della creazione e nella ricerca di quelle che lui chiama “vibrazioni dell’anima” – ciò che muove tutto. Averlo seguito ha fatto sì che l’artista sia pervenuto all’astrazione. Le composizioni astratte, esprimendo l’uno o l’altro stato d’animo, possono infatti essere descritte come varianti del tema dei segreti della contemplazione del mondo che porta l’artista al mondo non oggettuale.

La formazione del mondo spirituale di Kandinskij è legata alla Russia, dove è nato e cresciuto, nell’irripetibile atmosfera della Mosca dell’ultimo decennio del XIX secolo, segnata dalle intense ricerche impressioniste e simboliste e dalla prepotente affermazione del neo-romanticismo (o, se si vuole, dello stile neo-russo) in tutte le sfere della cultura, delle arti e del pensiero. In tale contesto egli riceve le prime “iniezioni” di arte. Anche se poi andrà a studiare in Germania, tornerà sempre in Russia per esporre e per rivedere i suoi cari e i suoi amici. Come scrisse a uno di loro: “Mosca è il terreno da cui attingo la mia forza e dove posso vivere di una vita spirituale così essenziale per il mio lavoro”²⁰.

L’esperienza del 1889 nel Nord dell’Impero russo è certamente segnata da impressioni precise, che si depositarono per sempre nell’anima di Kandinskij e gli trasmisero i segni potenti e quotidiani di una civiltà arcaica (suggestioni che la mostra di Rovigo restituisce attraverso un’accurata selezione di reperti), ma che soprattutto stabilirono, nella comprensione dell’artista, una nuova concezione della composizione pittorica d’insieme, una specifica e originalissima declinazione del concetto di *ansambl’* e del problema della sintesi delle arti²¹. Inoltre, le pitture dai colori forti, di cui l’artista si era sentito circondato nelle case di Vologda, e la stessa sensazione vissuta prima e poi nelle chiese, con la loro ricchezza ornamentale (basti pensare all’iconostasi delle chiese del Cremlino e, più tardi, alla decorazione delle chiese barocche e rococò del Tirolo e della Baviera), suscitarono in lui la sensazione di muoversi in uno spazio totalmente dipinto, come quello di un quadro. Tali esperienze di una pittura così fortemente cromatica parvero a Kandinskij capaci di abolire i limiti stessi degli oggetti, contribuendo a creare una peculiare sensazione, totalizzante, d’insieme. La potenza cromatica di Kandinskij va quindi ricercata anche nelle radici della tradizione popolare del suo Paese. Il suo intenso cromatismo gli guadagnò a Monaco la definizione di “colorista bisognoso di lezioni di disegno”: Franz von Stuck lo mise in guardia dalle sue “stravaganze coloristiche” e addirittura, all’inizio, lo invitò a dipingere solo in bianco e nero²².

Bisogna però sottolineare che queste fortissime impressioni di viaggio ebbero una lenta incubazione, affiorando nell’opera artistica di Kandinskij molto più tardi, in chiave di “forme simboliche”. Nulla di tutto ciò, infatti, si manifesta nell’opera giovanile dell’artista, che dovette fare un altro e più lungo viaggio, passare il “confine”, arrivare all’astrazione per far sì che queste suggestioni, depositate nel profondo dell’anima, si manifestassero nella sua pittura. Kandinskij non commenta le impressioni della spedizione a Vologda prima del 1913²³, accompagnandole con il racconto di altre esperienze formative, similmente indicate come fondamentali per il suo successivo soggiorno a Monaco, e solo contestualmente alla decisione di cambiare vita e di dedicarsi anima e corpo – possiamo dirlo – all’arte, individuata come la via per emergere da quella voragine che si era aperta all’inizio del Novecento tra verità scientifica e verità spirituale e che lo aveva così profondamente scosso. Pur studiando giurisprudenza, Vasilij si interessava infatti anche alla filosofia, alla letteratura, al teatro, alla musica. Frequentava i primi simbolisti russi e insieme prestava una vivissima attenzione alle ricerche di Henri Becquerel, che in quegli stessi anni dimostrava la radioattività naturale e faceva così letteralmente “traballare” il mondo di Kandinskij. Sono tutti elementi di un lungo viaggio verso la rinuncia della referenzialità oggettuale e una svolta “spirituale”.

A questo quadro culturale che cerca una diversa stabilità si aggiungano altri fatti ancora, segnalati dall’artista stesso nella sua biografia²⁴: la forte suggestione determinata dalla scoperta delle opere di Rembrandt all’Ermitage, che si riverbererà in non poche tele del periodo monacense



Vasilij Kandinskij,
Imposizione musicale (Cuneo viola),
 19, olio su tela, 60 x 67,5 cm.
 Ia, Museo di Belle Arti

e, a detta del pittore, avrà profonde ripercussioni nella sua arte; la vista dei *Covani* di Monet, l'ascolto del *Lohengrin* di Wagner. Ciò che Kandinskij scrive dopo aver visto l'opera del maestro francese a Mosca non lascia davvero spazio a fraintendimenti:

Quello che ne uscì chiaramente fu la potenza incredibile, per me nuova, di una favolozza che superava tutti i miei sogni. La pittura mi apparve come dotata di una potenza favolosa, ma inconsciamente l'oggetto trattato nell'opera perdette per me parte della sua importanza, come elemento indispensabile. In definitiva una piccola parte della mia Mosca incantata esisteva già su quella tela²⁵.

Dopo il viaggio a Vologda Kandinskij comincia altresì a collezionare icone (soprattutto del Nord della Russia) e stampe popolari, *lubki*, che lo avrebbero fortemente ispirato per tutta la vita e che lo ricollegano, anche secondo Mislér²⁶, alle coeve esperienze di Larionov e Gončarova. L'importanza delle icone nella sua opera è stata

più volte ribadita. Fin dall'infanzia Kandinskij era stato condotto molto spesso dal padre a fare visite alle chiese per motivi storico-artistici. Le icone li ammirate hanno avuto senza dubbio un ruolo fondamentale nel suo passaggio all'astrattismo: "la fonte della mia pittura astratta è da ricercare nei pittori d'icone russi dal X al XIV secolo, e nell'arte popolare russa che ho avuto sott'occhio per la prima volta durante il mio viaggio nel Nord della Russia"²⁷. Se anche questa importante ammissione non adduce motivazioni più precise, il retaggio delle icone si riscontra senza dubbio in molti dei suoi più insistenti motivi; quello della *troika*, per esempio, deriva indubbiamente dal carro tirato da un cavallo nella raffigurazione del viaggio in cielo del profeta Elia; similmente, in quadri come *Cuneo viola* (fig. 2), il motivo del serpente²⁸ rinvia a quello sacro del Giudizio universale. Un'altra suggestione è riscontrabile in dipinti dove nella parte destra della composizione c'è un chiaro rimando alla mano di Dio così presente nelle icone (fig. 3).

Non si tratta di istanze religiose in senso confessionale. L'artista in gioventù aveva avuto momenti di rifiuto della religione, per poi approdare a una religiosità libera, non troppo ecclesiastica e nemmeno di rigida connotazione nazionale. Come ebbe a dire sua moglie Nina, era un credente che andava poco in chiesa. Il legame, in questo caso, coincide con un atteggiamento di fondo: la volontà dell'artista di dipingere l'invisibile, in linea con il concetto spirituale russo di bellezza (*krasota*).

In un bel saggio dedicato all'ultimo Kandinskij, Michel Henry ha scritto che per l'artista la pittura doveva infrangere il patto stretto da sempre con il mondo quale noi lo vediamo, e dipingere l'invisibile²⁹. Kandinskij non solo ha osato assegnare alla pittura questo nuovo e stupefacente obiettivo, ma il suo genio è consistito nel fornire a essa i mezzi per raggiungerlo.

L'allusione all'invisibile ci porta dritti al cuore di una problematica profondamente russa: il tipico sincretismo artistico della sua tradizione e il legame che vi si stabilisce tra arte e spiritualità. Lichačëv ha sottolineato a suo tempo la profonda comunanza *ab origine* tra le



3. Vasilij Kandinskij,
Improvvisazione sulle forme fredde,
 1914, olio su tela, 119,5 x 139,5 cm.
 Mosca, Galleria Tret'jakov

arti³², già nell'antica Rus'. Il sincretismo artistico raggiungerà l'apice alla fine del XIX secolo, attraverso le esperienze di Andrej Belyj, Aleksandr Skrjabin, del lituano Mikalojus Čiurlionis e di altri, che assimilano il *Gesamtkunstwerk* wagneriano combinandolo con elementi originali di derivazione slava.

Continuiamo il nostro 'viaggio' tra le fonti visive di Kandinskij, nel tentativo di ricostruire il mosaico delle influenze recuperate, integrate, raccolte e riproposte dall'artista. È inevitabilmente anche un viaggio dentro le forme decorative dello Stijl Modern, la variante russa dell'Art nouveau³¹, che combina elementi impressionisti con i colori e le forme prossime alla tradizione nazionale del paesaggio di stato d'animo. Come sostiene Nicoletta Misler³², dal 1901 ai 1907, forse anche per l'influsso di Konstantin Korovin, Ivan Bilibin, Nikolaj Rerich e del movimento di "Mir Iskusstva"³³, Kandinskij lavora sempre su temi russi e si mostra interessato alla vita dell'antica Rus'. Anche in questo frangente privilegia il contenuto spirituale (*Sullo spirituale nell'arte* prende forma sin dal 1909) e i temi religiosi: il Giudizio universale, gli angeli dell'Apocalisse, la resurrezione dei morti, scene intessute di torri, montagne, cavalli, cavalieri – elementi pur riscontrabili nella realtà ma che, nella sua ricerca, danno anche molto spazio a varie associazioni mentali e figurative. L'artista³⁴ crea il proprio linguaggio mescolando temi e stilemi del simbolismo con segni della memoria delle antiche città, introducendo altresì elementi di araldica tedesca, attraverso i quali precisa il tema del cavaliere e del cavallo o eleganti motivi Biedermeier. Sappiamo che il rapporto con l'apprendimento della tecnica – sia nel disegno sia nella pittura – fu per Kandinskij fonte di fatica e, a volte, di scoramento. Nei suoi ricordi, quando parla della scuola di disegno dello sloveno Anton Ažbe, si percepisce una sensazione di claustrofobia, addirittura di repulsione per gli esercizi imposti. Vasilij rivela spesso il desiderio di 'marinare' la scuola,

4. Vasilij Kandinskij,
Domenica (Vecchia Russia), 1904,
olio su tela, 45 x 95 cm, Rotterdam,
Museum Boijmans Van Beuningen



di uscire, di respirare liberamente. Ci racconta quanto amasse vagabondare con la scatola dei colori: si immergeva nella natura, lasciava risuonare dentro di sé l'ora del crepuscolo moscovita²⁵. Klaus Brisch sostiene che questo atteggiamento dipende dalla sua necessità di crearsi una provvista di realtà otticamente esperibile, da cui poter estrarre una sempre più astratta immagine del mondo²⁶. La ragione è probabilmente più articolata: Kandinskij si inebria della natura, ma è comunque insoddisfatto, in questi primi anni, dei risultati dei suoi schizzi (molti li distrugge), mettendosi alla prova con varie tecniche, dall'acquerello al guazzo, alla tempera, perfino alla xilografia.

La prima tappa del suo sviluppo espressivo viene da lui definita come "l'epoca dilettantesca della mia infanzia e giovinezza con i suoi impulsi vaghi, per lo più dolorosi, e con uno struggimento per me incomprensibile"²⁷. Si tratta per lo più di dipinti dove è già evidente la tematica del cavaliere, resi con un linguaggio cromatico che alla lunga non soddisfa l'autore, forse perché da lui ritenuto eccessivamente "narrativo", "figurativo", considerata la parentela con tecniche quali puntinismo e arte musiva. Ad esempio si potrebbero segnalare dipinti a tempera di contenuto favolistico (fig. 4). Il fondo nero può ricordare la tradizione popolare delle lacche di Palech. In questo caso, tuttavia, il nero può fungere da corrispettivo del fondo oro delle

5. Vasilij Kandinskij
Murnau. Paesaggio estivo, 1909,
olio su cartone, 33,5 x 46 cm.
San Pietroburgo, Museo di Stato Russo



icone, rivelando una stessa valenza immateriale. Nel periodo di soggiorno a Murnau prevalgono i paesaggi (fig. 5): si tratta, da un lato, di composizioni di tono quasi classico, fortemente orizzontali, dove viene eliminato il contorno delle forme naturali, come pure quello delle figure. D'altro lato, però, non si può non notare una certa sperimentaltà, in cui si percepisce la frequentazione di pittori come Alexej von Jawlensky e Marianne von Werefkin (Marianna Verëvkina). In questo e in altri casi analoghi, Kandinskij, più che riprendere o copiare i modelli - nel periodo di Murnau, per esempio, la pittura su vetro -, li metabolizza, lasciando che le suggestioni o gli spunti forniti da altri linguaggi formali si integrino nella sua pittura. Tra il 1904 e il 1908, durante l'ennesimo viaggio con Gabriele Münter in Europa, Nordafrica e Francia (con un soggiorno di quasi un anno a Parigi), realizza ancora quadri di tema russo, anche se comincia



6. Vasilij Kandinskij,
Mosca, Piazza Rossa, 1916,
olio su cartone, 51,5 x 49,5 cm.
Mosca, Galleria Tref'jakov

a intravedersi la tensione verso l'astrazione, che Vasilij stesso nota per primo: "Seppi allora inequivocabilmente che gli oggetti nuocevano alla mia pittura"³⁸. A ribadire il momento epifanico valgono infatti queste parole dell'artista:

*L'opera d'arte è una fusione indissolubile, incondizionata e irreparabilmente tale, dell'elemento interiore e dell'esteriore, vale a dire del contenuto e delle forme. [...] Bella è l'opera che possiede una forma esteriore corrispondente appieno al contenuto interiore. [...] Sicché, la forma dell'opera è determinata sostanzialmente dalla sua necessità interiore. Il principio della necessità interiore è in sostanza l'unica, immutabile legge dell'arte*³⁹.

O ancora:

L'arte, per molti punti, è simile a una religione. Il suo sviluppo non dipende da invenzioni nuove che cancellano vecchie verità per consacrare nuovi errori, come avviene normalmente per la scienza. Il suo sviluppo procede per illuminazioni repentine, simili al lampo; per esplosioni, come i razzi di un fuoco d'artificio esplodono nel cielo per comporre il mazzo finale di stelle multicolori⁴⁰.

Kandinskij si dedica in questi anni a settori artistici contigui, cambia in continuazione strumenti, *media* artistici, emerge il legame tra musica e pittura nella sua arte⁴¹; si muove in modo intensivo, viaggia molto, come a voler concretare un tangibile parallelo al suo viaggio interiore: giunge così alla transizione finale, dalla pittura con residui oggettuali a quella astratta, e alla tappa fondamentale del suo viaggio di artista: la scoperta dell'astrazione, il passaggio, potremmo dire, dall'ispirazione alla riflessione.

Fondamentale per lo sviluppo dell'artista è il viaggio di ritorno a Mosca. In molte lettere dal 1912 al 1915 Kandinskij sottolinea la presenza della sua città come fonte di ispirazione artistica e scrive anche di provare nostalgia per il luogo e per la sua famiglia. Alla fine del 1914 gli si prospetta la necessità di tornarvi, e per un lungo periodo. È un momento strano per lui: dal punto di vista esterno, le condizioni storiche e materiali non sono le più favorevoli (la Rivoluzione d'ottobre in pieno sforzo di coinvolgimento bellico); quanto al suo stato interiore, la letteratura critica parla di depressione. L'artista non si dedica a quadri di grandi dimensioni, focalizzandosi invece su composizioni intensamente retrospettive, fitte di motivi fiabeschi legati all'infanzia, a Mosca e alla madre, così intensamente e indistricabilmente legata all'immagine della città:

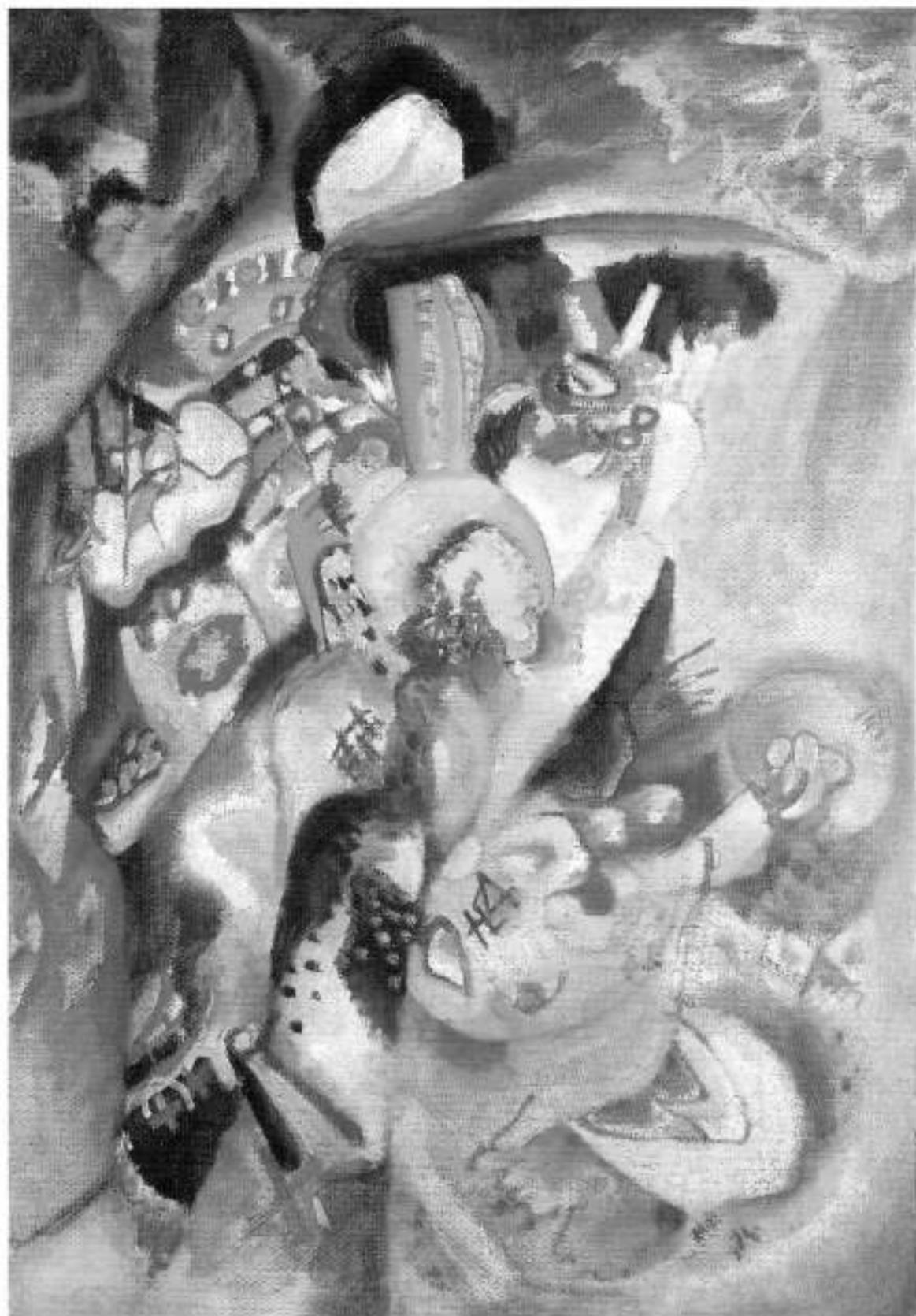
Mia madre era nata a Mosca e incarnava tutte le caratteristiche di questa città: una bellezza seria e severa, una semplicità di razza, un'energia naturale, una sensibilità forte e personale, una calma solenne e maestosa, un dominio di sé quasi eroico, un misto di convenzioni tradizionali e di vera libertà spirituale. In una parola, sotto forma umana: Nostra Madre Mosca dalle pietre bianche e dalle cupole d'oro. Mosca. La sua complessità, la sua dualità, la sua straordinaria mobilità, le contraddizioni e il guazzabuglio di quegli aspetti esteriori formano in definitiva la peculiarità e l'unità del suo volto⁴².

Per Vasilij, Mosca è sempre collegata a una sensazione materna e avvolgente, da un lato, ma anche, dall'altro, si scopre fonte di una sorta di dissonante armonia. È una città che ingloba segni contraddittori, che egli cercherà di rendere in tele affastellate di segni astratti e concreti.

Quello che gli stranieri non possono capire (e per questo i loro giudizi sono così spesso errati) è che la vita interiore di Mosca possiede anche caratteristiche contraddittorie che le sono proprie e che nel complesso formano un insieme perfettamente armonico. Mosca, nel complesso della sua vita interiore ed esteriore, è stata il punto di partenza delle mie ispirazioni di pittore, è stata il mio diapason di pittore. Mi sembra che sia stato sempre così, che con il tempo, grazie ai progressi realizzati nella mia forma, io abbia dipinto questo stesso 'modello' con sempre più espressione, in modo più perfetto, più essenziale, e ancora lo dipingo attualmente⁴³.

A Mosca Kandinskij in un certo senso ricomincia daccapo, con piccoli formati, forme più precise. Scriverà: "Devo prepararmi innanzitutto interiormente a piccole cose definitive"⁴⁴. Nel 1915 scrive: "È un lavoro minuzioso, e io imparo, per così dire, il mestiere dell'orafo. Questo mi sarà d'aiuto nei grandi dipinti, che un po' alla volta mi si formano dentro"⁴⁵. Si può rimanere sorpresi dalla sua capacità di lavorare contemporaneamente in modo astratto e figurativo, cosa che dimostra, ancora una volta, la sua grande versatilità artistica (e nel figurativo di questo periodo – in questa sorta di maniera retrospettiva – la critica ha colto anche una certa ironia).

Esemplare in questo senso è *Mosca. Piazza Rossa* (1916; fig. 6), un dipinto fondamentale per Kandinskij e per la mostra (nonché opera fortemente collegata all'esperienza spaziale di Vologda). Si tratta di un 'quadro centrifugo', che desta l'impressione di un panorama 'girevole', accostabile al



. Vasilij Kandinskij,
Mosca II, 1916,
olio su tela, 52,8 x 38 cm.
collezione privata

. Aristarch Lentulov,
San Basilio, 1913,
olio e collage su tela,
10,5 x 163,5 cm.
Mosca, Galleria Treťjakov



tipo di prospettiva sperimentata nelle case contadine e simile nell'impianto a un precedente lavoro del 1913, *Quadro con fondo bianco*, e che, nel contempo, trasmette un senso di 'avvolgimento', quasi fosse un abbraccio materno. Altre composizioni sulla città di questo periodo – si veda anche *Mosca II* (1916; fig. 7) – sono centrifughe e rivelano, come già detto, le percezioni spaziali esperite a Vologda. Dalle lettere di Kandinskij apprendiamo tuttavia come già dal 1910 l'artista frequentasse il pittore Aristarch Lentulov (fig. 8). Difficile, a questo punto, non mettere in relazione due opere di quest'ultimo, *Mosca* e *San Basilio* (ambidue dipinte nel 1913) con il quadro di Kandinskij. In quest'ultimo lo spettatore viene comunque attratto al centro, da dove può contemplare, dall'alto, il tramonto che si dilata a semicerchio in un rosso e azzurro molto acceso. L'autore lo descrive con queste parole:

Vorrei dipingere un grande quadro di Mosca, prendendo ovunque elementi e fondendoli nel dipinto, parti deboli e parti forti e ogni cosa mescolata assieme, come il mondo è composto da elementi diversi. Deve essere come un'orchestra⁶⁶.

Più tardi scriverà che voleva fare un quadro che esprimesse la gioia, la felicità della vita e dell'universo attraverso l'armonia dei colori e delle forme⁶⁷. Nel 1915 e fino a tutto il 1921 Kandinskij dipinge pochi quadri a olio⁶⁸. Dopo la Rivoluzione, infatti, viene coinvolto nella nuova politica

culturale – che colmava di speranze gran parte dell'Avanguardia –, per quanto non forse con l'autorità che gli avrebbe consentito la sua posizione; piuttosto, in qualità di grande 'marginale', in cui la tendenza 'romantica' e spirituale veniva percepita come passatista, almeno da alcuni esponenti più estremi. Risaputo è l'impegno di Kandinskij come insegnante allo Vchutemas, il suo coinvolgimento nella fondazione dell'INChUK (Istituto di Cultura Artistica) e del Museo per la Cultura Pittorica. Su questo modello nascono, grazie al suo operato, ventidue musei regionali, dotati di dipinti di ogni epoca e, per quanto possibile, di tutte le correnti – introducendo così una modalità innovativa di pianificazione museale.

Nel 1921 cade un altro viaggio, e un altro inizio. In quell'anno Kandinskij si trasferisce da Mosca a Berlino e, successivamente, al Bauhaus di Weimar, dove resterà dal 1922 al 1933, prima della sua ultima tappa, a Parigi, dove muore nel 1944. Sulla partenza di Kandinskij dalla Russia la letteratura critica si è sbizzarrita. Nella critica occidentale si legge spesso che si trattò della fuga di un artista minacciato nella sua libertà espressiva. Nella critica russa, invece, Kandinskij viene descritto come una specie di inviato in Germania per proseguire in un'attività di intermediazione tra artisti russi e tedeschi. La seconda ipotesi trova maggiore riscontro almeno nel fatto che, per tre mesi, Vasilij continuò a ricevere uno stipendio da Mosca. Che per Kandinskij l'approdo tedesco non rappresentasse un addio definitivo alla patria è testimoniato dal fatto che lasciò a Mosca ben ventidue dipinti che avrebbe potuto portare con sé all'estero. La partenza di Kandinskij è forse legata in qualche modo anche alla necessità di allontanarsi, almeno geograficamente, da un ricordo insopportabilmente doloroso, gelosamente custodito e reso noto soltanto alla morte di Nina: la scomparsa, nel 1920, del figlioletto Vsevolod. Come che fosse, il suo viaggio comunque continuava, il confine era stato superato: la via dell'astrazione era aperta.

1 Una prima versione di questo saggio, qui modificata e aggiornata, è stata pubblicata in Silvia Burini, *Kandinskij e l'arte popolare russa. Su vjage invidično per Vologda*, in *Kandinskij. Pequeños mundos*, catalogo della mostra (Città del Messico, Museo del Palacio de Bellas Artes, 31 ottobre 2018 - 27 gennaio 2019), Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México 2018, pp. 134-172, e si veda anche Silvia Burini, *Il viaggio con Kandinskij*, in *Kandinskij. Il cavaliere errante. Il viaggio verso l'astrazione*, a cura di Silvia Burini e Ada

Masoero, catalogo della mostra (Milano, Mudec, 15 marzo - 9 luglio 2017), 2 ORE Cultura, Milano 2017, pp. 17-37.

2 *Vassily Kandinsky. Sguardi sul passato*, a cura di Miera Milani, SE, Milano 1999, p. 34.

3 Cfr. Igor' Aronov, *Kandinskij. Istorii 1866-1907*, Mosty kul'tury - Gešarim, Mosca - Ierusalem 2010.

4 Cfr. la recente edizione critica commentata V. Kandinskij, *O dušavnom*

ikassive, a cura di Nadia Podzemskaja, BukstMart, Moskvā 2020; si vede anche Nadia Podzemskaja, *Colori, simboli, immagine*, Alinea Editrice, Firenze 2000.

Cfr. Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Oxford University Press - Clarendon Press, Oxford - New York 1980; Ead., *Kandinsky's Vision*, in John Bowlt, Rose-Carol Washton Long (a cura di), *The Life of Vasilij Kandinsky in Russian Art: A Study of "On the Spiritual in Art"*, Oriental Research Partners, Newtonville (MA) 1980.

Staten Ringborn, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo Akademi, Åbo 1970.

I komi (in italiano chiamati sirieni almeno fino al 1945 e successivamente anche komi-ziriani) sono un gruppo etnico della Russia stanziati nella Repubblica dei Komi ma presenti anche in altre zone della Russia.

Cfr. Aronov, *Kandinskij* cit., pp. 8-9.

Cfr. Boris Sokolov, *Messianiskie motivy v tvorčestve V.V. Kandinskogo 1900-1920* (Motivi messianici nell'opera di V.V. Kandinskij, 1900-1920), Moskvā 2003.

Cfr. Igor' Aronov, *Kandinskij, il viandante spirituale*, in *Kandinskij, il cavaliere errante* cit., pp. 54-69.

La mia proposta interpretativa qui riproposta è maturata in relazione alla mostra - insolita, per molti aspetti innovativa - *Kandinskij, il cavaliere errante* in viaggio verso l'astrazione (Milano, Mudec, 2017). Tanto l'approccio quanto l'articolazione risultavano infatti legati all'intima vocazione del museo: il rapporto tra arte e scienze e il cōtè etnografico privilegiati dal Mudec ben si sposavano con la metafora del viaggio come avventura cognitiva, che informava l'esposizione. In questo senso sono stati esposti una serie di segni provenienti dal Museo Pannrusso delle Arti Decorative, delle Arti Applicate e dell'Arte Popolare di Mosca per mettere in relazione le opere di Kandinskij con questo immaginario popolare che il pittore aveva visto a Vologda.

Kandinskij, *Sguardi sul passato* cit., p. 27.

Cfr. Nataŭja Antonomova, *Vasilij Kandinskij e le sue ricerche etnografiche. La spedizione a Vologda del 1899*, in *Kandinskij, il cavaliere errante* cit., pp. 71-81.

Cfr. Irina Kolyeva (a cura di), *Putešestvie V. Kandinskogo k zryvanam v 1889 godu*, Ministerstvo kul'tury Respubliki Komi, Syktyvkar 2013.

Kandinskij, *Sguardi sul passato* cit., pp. 26-27.

Cfr. Nicoletta Misler, *Kandinskij, Ranch e le testimonianze "autentiche" del passato*, in *Kandinskij, il cavaliere errante* cit., pp. 99-109.

Kandinskij, *Sguardi sul passato* cit., p. 27.

Ivi, pp. 27-28.

Cfr. Nina Kandinskij, *Kandinskij e io*, Abscondita, Milano 2006, pp. 43-44.

Cit. in Jelena Hahl-Koch, *Kandinskij*, tr. it. di Francesco Saba Sardi, Fabbri Editori, Milano 1993, p. 229.

Il tema dell'arte popolare come forma arcaica dell'opera astratta di Kandinskij è trattato in dettaglio da Olga Brjuzina, *Kandinskij e l'arte popolare come forma arcaica dell'astratto*, in *Kandinskij, il cavaliere errante* cit., pp. 83-97. Cfr. Dmitrij Lichačev, *Il principio dell'insieme nell'estetico russo antico*, in id., *Le radici dell'arte russa*, Fabbri Editori, Milano 1991, pp. 83-92. Si veda anche Jurij Lotman, *L'insieme artistico come spazio qualitativo*, in Silvia Burini (a cura di), *Il girasole delle muse: Semiotica delle arti*, Bompiani, Milano 2022, pp. 167-181.

Cfr. Kandinskij, *Sguardi sul passato* cit., p. 38.

Ivi, pp. 26-27.

Ivi, pp. 19-20.

Idem.

Cfr. Misler, *Vasilij Kandinskij* cit., p. 105.

Lettera di Kandinskij ad André Dézarrais, del 31 luglio 1937; in Christian Derouet, Jessica Boissel (a cura di), *Œuvres de Vasilij Kandinskij*, Collections du Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, Paris 1984, p. 13.

La mia proposta di mettere a confronto quest'opera con le icone che rappresentano il Giudizio universale risale alla mostra *Avanguardia Russa. Esperienze di un mondo nuovo* (Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, 11 novembre - 26 febbraio 2012, curata con Giuseppe Barbieri, Mihail Dmitriev e Svetlana Vlovenskaja) ed è stata poi ripresa e sviluppata nella più recente esposizione di Vicenza: cfr. Silvia Burini, *La verità della bellezza: il sacro e l'arte russa*, in Silvia Burini, Giuseppe Barbieri (a cura di), *Kandinskij, Gontarova, Chagall. Sacro e bellezza nell'arte russa*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, 5 ottobre 2019 - 26 gennaio 2020), Skira, Milano 2019, pp. 25-41.

Cfr. Michel Henry, *Volere l'imvisibile. Saggio su Kandinskij*, Johan & Levi, Monza 2007.

Cfr. Lichačev, *Le radici dell'arte russa* cit., passim.

31 Se volessimo dare una definizione di 'SV' moderni bisognerebbe dire che si tratta della variante russa dello Jugendstil o del Liberty o dell'Art Nouveau. Gli stili e le tendenze, a partire dal Romanticismo, ricevono una veloce diffusione in tutti i Paesi europei. C'è una tendenza molto vasta che prende il nome generico di post-impressionismo che ingloba fenomeni con artisti molto diversi, più o meno legati al Modern. Si potrebbe tracciare una linea ideale che parte da Cézanne e porta al cubismo e non tocca il Modern, e un'altra che idealmente parte da Van Gogh, porta all'espressionismo, e a volte si avvicina a espressioni pittoriche vicine al Modern. In generale la variante post-impressionista più diffusa è il Modern con indirizzi e denominazioni diverse a seconda dell'ambito nazionale.

32 Cfr. Misler, *Vasilij Kandinskij* cit., p. 103.

33 Cfr. John Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, The Viking Press, New York 1976.

34 A parte un disegno del 1886 e i piccoli studi di paesaggio del 1901, Kandinskij parrebbe l'unico pittore della sua generazione senza una significativa produzione giovanile tradizionalmente figurativa. O almeno così è parso fino al 1969 allorché, durante la prima retrospettiva kandinskiana (ancora sovietica) organizzata dalla Galleria Tref'jakov, venne alla luce il quadro a olio *Porto di Odessa*, rimasto nascosto per un secolo (era stato esposto nel 1898). Il quadro è stato dipinto tra il 1896 e il 1898, e il deciso contrasto di chiaro e scuro fa pensare a Rembrandt, che, come già detto, Vasilij ricorda come il primo pittore ad averlo profondamente scosso: cfr. Hahl-Koch, *Kandinskij* cit., p. 40.

35 Cfr. Kandinskij, *Sguardi sul passato* cit., pp. 14-15.

36 Cit. in Hahl-Koch, *Kandinskij* cit., p. 64.

37 Wassily Kandinsky, *Die Gesammelten Schriften*, a cura di Hans Konrad Roethel e Jelena Hahl-Koch, Benteli, Bern 1980, I, p. 53.

38 Kandinskij, *Sguardi sul passato* cit., p. 28.

39 Cit. in Hahl-Koch, *Kandinskij* cit., p. 136.

40 Kandinskij, *Sguardi sul passato* cit., p. 41. È difficile non mettere in relazione queste parole di Kandinskij con alcune posizioni che riguardano la storia della cultura russa, prima fra tutte la celebre "teoria dell'esplosione" enunciata da Jurij Lotman e Boris Uspenskij; cfr. Boris Uspenskij, *La pittura nello storia della cultura russa, in Voŭi dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicolai*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 31 agosto 1991 - 6 gennaio 1992), Electa, Milano 1991, p. 41; Jurij M. Lotman, *Cercare lo strada, Modelli della cultura*, trad. it. di Nicoletta Marcialis, Marsilio Editori, Venezia 1994, p. 33; si veda anche, sempre di Jurij Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, trad. it. di Caterina Valentini, Feltrinelli, Milano 1993.

41 La prima spinta - o, meglio, una convalida del suo interesse per la sintesi delle arti (per non parlare della sua rivoluzione teatrale, dove lambisce le idee di Gordon Craig e della "supermarionetta") - venne all'artista, che pure la rielabora, da Wagner. Come per la musica, anche per la pittura può quindi valere il principio per cui i mezzi espressivi si affrancano dallo scopo 'mimico' (apparentemente primario) con cui venivano usati e, quindi, procedono per vie non meno astratte di quelle con cui la musica si serve delle note. Ecco perché Kandinskij, che a Schönberg confessa di capire poco di musica, cercava contatti con i compositori più all'avanguardia: dopo aver ascoltato all'inizio del 1911 un concerto di musiche atonali del compositore austriaco, gli scrisse una lettera per entrare in contatto più profondo con lui. Questo concerto del resto ha ispirato anche una delle sue più belle tele: *Ingressione II (Concerto)*, la terza delle trentatré creste lute nel 1911. Oltre a Schönberg, Kandinskij intratteneva rapporti con altri esponenti della cultura legati, direttamente o indirettamente, al mondo musicale: per esempio col suo amico e collaboratore Viktor Hartmann (Gartman), l'unico a cui dava del tu, e con il quale collaborò soprattutto dal 1906 al 1912 per le composizioni teatrali. Ma sono note anche le frequentazioni con il danzatore Aleksandr Sacharov, il compositore Boleslav Javorskij e la violinista, insegnante e teosofa Aleksandra Unkovskaja.

Kandinskij, *Sguardi sul passato* cit., pp. 46-47.

42 Ivi, p. 47.

43 Cit. in Hahl-Koch, *Kandinskij* cit., p. 236.

44 Ibidem.

45 Ivi, p. 245.

46 Ibidem.

47 Un altro quadro di questo periodo, in cui si possono riscontrare elementi che derivano dall'assimilazione delle fonti popolari del Nord della Russia, è *Quattro con punte* (1920). Accanto alle già segnalate reminiscenze di forma paesaggistica, è proponibile la suggestiva ripresa delle decorazioni di "battipiedi" dei komi, come si può vedere dal pattern delle linee colorate al centro del dipinto.

In copertina

Vasilij Kandinskij, Muro rosso. Destro, particolare, 1909
Astrakhan, Galleria d'arte statale P.M. Dogadin



Silvana Editoriale

Direttore editoriale
Dario Cimarelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale
Sergio Di Stefano

Redazione
Micol Fontana, Maria Chiara Tullì

Traduzioni
Sara Crimi, Laura Tasso, Daniela Innocenti,
per Contextus - Traduzioni e servizi per l'editoria S.r.l.
Scriptum - Traduzioni e servizi per l'editoria S.r.l., Roma

Impaginazione
Mirco Amaglio

Coordinamento di produzione
Antonio Miceli

Segreteria di redazione
Giulia Mercanti

Ufficio iconografico
Silvia Sella

Ufficio stampa
Alessandro Oliveri, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2022 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film o altro, senza il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 7B
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da Peruzzo Industrie Grafiche S.r.l.,
Mestrino (Padova)
Finito di stampare
nel mese di febbraio 2022

© 2022 Centre Pompidou, MNAM-CC, Dist. RMN-Grand Palais / Image
Centre Pompidou, MNAM-CC / Foto Scala, Firenze
© 2022 Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Firenze
© 2022 Foto Scala, Firenze
© 2022 The Solomon R. Guggenheim Foundation/Art Resource, New York /
Scala, Firenze
© sfg-images / Mondadori Portfolio
© Album / Mondadori Portfolio
© Alexej von Jawlensky-Archiv S.A., Switzerland
© Astrakhan Art Gallery named after P.M. Dogadin, Astrakhan
© Belmont Music Publishers, Pacific Palisades (CA)
© Bridgeman Images
© Fine Art Images / Bridgeman Images
© Fine Art Images / Heritage-Images / Mondadori Portfolio
© K-Gallery, Saint Petersburg
© Krasnodar Regional Art Museum named after F.A. Kovalenko, Krasnodar
© Francesco Perrigo, fotografo
© Irina Provkina collection, Vienna
© Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
© State Museum of Fine Arts of Tatarstan Republic, Kazan
© Studio Photo Bonicki
© The Picture Art Collection / Alamy Stock Photo
© The State Russian Museum, Saint Petersburg
© Tyumen Museum-Educational Institution, Tyumen
© Peter WEE / Bridgeman Images
Albertina, Wien - The Berliner Collection
Civica Biblioteca d'Arte, Milano © Comune di Milano
Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam / Creditline
photographer: Studio Tromp
Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Loan: Stichting
Museum Boijmans Van Beuningen 1946 / Creditline photographer:
Studio Tromp
Comune di Ascona, Museo comunale d'arte moderna,
CCA 0-0-60 / CCA 0-0-58
David Heald © The Solomon R. Guggenheim Foundation
Fondazione Marianne von Werfelin, Museo comunale d'arte moderna,
Ascona, FMW 0-0-28
Luca - Il Colosio, Roma
Mart - Museo di arte moderna e contemporanea, Archivio fotografico
e Mediateca
Officina dell'immagine, Luca Pozzini
Photo Claude Gormain - Archives Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence,
France
Su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale
di Firenze
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow
The State Tretyakov Gallery, Moscow

KANDINSKIJ

L'OPERA / 1900-1940

Cogliere l'arco unitario della produzione artistica di uno dei massimi protagonisti del XX secolo quale è stato Vasilij Kandinskij, attraverso ottanta opere eccezionali di datazione compresa fra il 1900 circa e il 1940, che coprono i diversi momenti della sua carriera, è l'obiettivo ambizioso di questa pubblicazione curata da Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova. Trovano spazio anche dipinti di "compagni di strada", come Gabriele Münter, Paul Klee, Arnold Schönberg, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, e ancora libri in edizione originale, documenti, fotografie, oggetti d'arte popolare. Tutto per svelare l'"enigma Kandinskij", seguendo le orme di un cammino creativo che fu in rapporto costante con la dimensione musicale e le profonde radici dello spirito russo.



www.palazzozanovella.com
www.silvanediloriale.it