

VASILIJ KANDINSKIJ:  
UN DIPINTO SCONOSCIUTO  
E NUOVE FONTI SULLA FORMAZIONE IN RUSSIA

*DONATELLA GAVRILOVICH*

Nel 1989 fu inaugurata alla Galleria Statale Tret'jakov di Mosca la mostra *Vasilij Vasil'evič Kandinskij (1866-1944)*, curata da Nata-lja Avtonomova, una delle più illustri storiche russo-sovietiche dell'arte contemporanea, e da Alla Gusarova, studiosa di arte simbolista e modernista<sup>1</sup>. Questo evento ebbe una risonanza internazionale, perché era la prima esposizione retrospettiva dedicata, in URSS, a Vasilij Kandinskij, fino ad allora non riconosciuto come esponente della storia dell'arte russo-sovietica per motivi politici e ideologici.

Nella mostra furono esposte due sue opere, ancora sconosciute, *Odesskij Port I (Porto di Odessa I, fig. 1)*, databile tra il 1896 e il 1898, e *Gornoe Ozero (Il lago montano, fig. 2)*, firmato e datato «Kandinskij 1899». La scoperta di questi due dipinti giovanili pose per la prima volta la “questione russa” sulla formazione e sull'attività di Kandinskij in patria, che la tradizione degli studi, tuttora ampiamente accolta, negava. Il percorso formativo dell'artista sarebbe

Tutte le traduzioni dal russo sono dell'autrice del presente contributo, tranne esplicita citazione di altro traduttore.

<sup>1</sup> *VASILIJ VASIL'EVIC KANDINSKIJ* 1989.

iniziato all'età di trent'anni, quando nel dicembre 1896 si trasferì a Monaco di Baviera e s'iscrisse alla scuola privata di pittura di Anton Ažbe. Nel 1898 fu bocciato all'esame di ammissione all'Accademia di Belle Arti di Monaco e solo due anni dopo fu accolto all'Accademia di arte privata e nell'atelier di Franz von Stuck.

Questo tardo avvio della sua attività artistica fu sostenuto dagli studiosi sia per l'assenza della documentazione concernente una precedente attività pittorica in madrepatria, sia per quanto riportato dallo stesso Kandinskij nei suoi scritti autobiografici.

Per questo motivo insorse la Société Kandinsky, che non riconobbe la paternità di *Porto di Odessa I*, consigliandone solo l'eventuale attribuzione. Dubbi attributivi furono sollevati anche per l'altro dipinto, anche se era firmato, datato dall'artista e analizzato dagli esperti sovietici<sup>2</sup>. Lo sconcerto per il rinvenimento di questi quadri portò alcuni studiosi occidentali a ipotizzare che l'autore dei dipinti fosse addirittura il padre di Kandinskij<sup>3</sup>. In seguito, furono universalmente riconosciuti di mano di Vasilij Kandinskij. Per quanto riguarda *Porto di Odessa I*, ogni dubbio fu fugato quando si trovò la citazione con il titolo del quadro e il nome del suo autore al n. 41 del catalogo della IX mostra, organizzata dalla *Tovariščestvo južnorussich chudožnikov* (Associazione degli artisti russi meridionali) nel 1898 a Odessa. La partecipazione dell'artista alle mostre di quest'associazione, di cui fu membro effettivo dal 1900 al 1910<sup>4</sup>, è stata acclarata dal direttore del Museo di Arte di Odessa, il critico d'arte Vitalij Abramov<sup>5</sup>. Egli scoprì negli archivi della Biblioteca statale di Odessa "A.M. Gorskij" il catalogo dell'esposizione del 1898, di cui riportò i dati essenziali, trascrivendo dalla pagina n. 2 del volume l'elenco numerato di tre opere di Kandinskij: n. 41 *Porto di Odessa*, n. 42 e n. 43 *Etjudy (Studi)*.

<sup>2</sup> HAHN-KOCH 1993, pp. 43-44.

<sup>3</sup> KLEINE 1990, pp. 93-95.

<sup>4</sup> ABRAMOV 2002, p. 245.

<sup>5</sup> Vitalij Abramov seppe dell'attività a Odessa di Kandinskij grazie alla mostra di Mosca del 1989. Cominciò così a ricercare documenti che testimoniassero la vita e l'attività giovanile del pittore a Odessa. La sua ricerca si è svolta anche all'estero presso gli archivi di Kandinskij a Monaco e a Parigi. La pubblicazione che ne è derivata (ABRAMOV 1995), ebbe una tiratura limitata a sole venticinque copie, pur rivestendo un'enorme importanza per la documentazione raccolta.

Abramov trovò anche una recensione critica su questi lavori definiti «pietosi fino alle lacrime per la loro ingenuità», datata 1° novembre 1898 e firmata con lo pseudonimo «Palitra» (Tavolozza)<sup>6</sup>. Lo studioso spiegò che il titolo del quadro, *Porto di Odessa I*, riporta in aggiunta la numerazione romana perché si tratta del primo di cinque dipinti sullo stesso soggetto<sup>7</sup>. Nel catalogo ragionato delle opere di Kandinskij, edito nel 1982 a cura di Roethel-Benjamin<sup>8</sup>, il titolo del quadro non ancora rinvenuto era citato come databile al 1901. Tale datazione, erroneamente attribuita al primo dipinto, grazie alle ricerche di Abramov risultò corretta per le altre quattro opere<sup>9</sup>. Nel febbraio-marzo 1901 esse furono esposte insieme a *Porto di Odessa I* nella VIII mostra organizzata dalla *Moskovskoe Tovarščestvo chudožnikov* (Associazione Moscovita degli artisti) a Mosca. Nel catalogo questi dipinti sono citati, dal n. 55 al n. 60, con il titolo *Studi Porto di Odessa*<sup>10</sup> e seguono in elenco i titoli di altri quadri di Kandinskij: *Dekorativniye eskizy* (*Schizzi decorativi*, nn. 45-53), *Pejzaž v okrestnostjach Augsburga* (*Paesaggio vicino ad Augusta*, n. 54)<sup>11</sup>.

Per quanto riguarda la partecipazione di Kandinskij alle mostre dell'Associazione degli artisti russi meridionali, Abramov ha dimostrato che essa fu regolare e che il pittore espose ben duecento dipinti nel corso di quattordici anni<sup>12</sup>. Proseguendo il lavoro negli archivi<sup>13</sup>, egli poté addirittura retrodatare la partecipazione di

<sup>6</sup> ABRAMOV 1995, sezione II, p. 14.

<sup>7</sup> *Porto di Odessa I*, attualmente conservata presso la Galleria Statale Tret'jakov di Mosca, proveniva dalla collezione privata di I. Šereševskij. Cfr. *Ibidem*

<sup>8</sup> ROETHEL, BENJAMIN 1982, p. 52.

<sup>9</sup> Nel catalogo ragionato di Roethel-Benjamin furono trascritti in elenco anche i nomi di questi quattro dipinti, del tutto sconosciuti all'epoca, dei quali si ipotizzò una datazione al 1903 ca. essendo stati eseguiti dopo il primo, da loro erroneamente datato intorno al 1901.

<sup>10</sup> ABRAMOV 1995, sezione II, p. 14. Abramov riporta a riscontro anche la testimonianza dello stesso Kandinskij in una lettera all'amico Dmitrij Kardovskij del 13 marzo 1901: cfr. N. AVTONOMOVA, *Pis'ma V.V. Kandinskogo D.N. Kardoskomu*, in VASILIJ VASIL'EVIC KANDINSKIJ 1989, p. 26.

<sup>11</sup> *Ibidem*, nota n. 6.

<sup>12</sup> ABRAMOV 1995, p. 4.

<sup>13</sup> Abramov ha lavorato negli archivi della Regione (*Oblast'*) di Odessa, del Museo d'Arte, della Biblioteca Statale scientifica "A.M. Gorskij" di Odessa e nella Sezione dei Fondi manoscritti dell'istituto di storia dell'arte, del folklore e dell'etnografia dell'Accademia delle Scienze Ucraina di Kiev.

Kandinskij alle esposizioni di Odessa: «Qui, nel 1896, alla VII mostra dell'Associazione degli artisti della Russia meridionale, per la prima volta nella sua vita, mostrò le sue opere al grande pubblico»<sup>14</sup>. Questa importante scoperta d'archivio di fatto documenta e testimonia che Kandinskij possedeva già competenze pittoriche tali, da permettergli di esporre le sue opere accanto a quelle di artisti di alto livello prima del dicembre 1896, quando partì per Monaco. Se ne deduce pertanto che la formazione artistica del pittore non ebbe inizio a Monaco, come vuole la tradizione degli studi, ma avvenne in Russia.

Questa ipotesi fu sostenuta da Jelena Hahl-Koch, storica dell'arte ed ex curatrice della Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco di Baviera, che la espose nel volume monografico, dedicato all'artista e pubblicato nel 1993<sup>15</sup>. Analizzando e comparando *Porto di Odessa I* con altri dipinti del 1901-1902, Hahl-Koch affermò che non era più possibile credere alla narrazione dell'avvio della formazione artistica di Kandinskij a Monaco.

Proprio la resa dell'acqua e delle capanne sullo sfondo testimonia già di una certa padronanza della tecnica della pittura ad olio. È lecito presumere che ancora prima dell'inizio del vero e proprio studio dell'arte ai primi del 1897 presso Anton Ažbe, a Monaco, Kandinskij avesse al suo attivo alcune esperienze nel campo della pittura a olio, sebbene, a parte questi dipinti, nulla è stato conservato.

L'artista aveva acquistato i suoi primi colori a olio all'età di tredici o quattordici anni: possibile che non li abbia provati fino al trentesimo anno di età? Senza questi precedenti, la sua decisione di diventare un pittore, improvvisamente, già trentenne, sarebbe stata ancora più ir-reale<sup>16</sup>.

A confermare l'ipotesi della studiosa è l'uso della spatola: «Alla luce della sua ben nota coscienziosità, risulta poco credibile che abbia osato, senza esercizi preparatori del genere, “gettarsi”, decisamente e subito, nella tecnica tanto personale della spatola, e

<sup>14</sup> V. ABRAMOV 2002, p. 245.

<sup>15</sup> J. HAHL-KOCH 1993.

<sup>16</sup> Ivi, p. 43.

passare a studi a olio già più fortemente astratti»<sup>17</sup>. Tra l'altro, lo stesso Kandinskij aveva affermato nella lettera scritta all'amico Kardovskij, datata 24 marzo 1901, che nella pittura ad olio la spatola gli era «insostituibile»<sup>18</sup>. A supporto dell'attribuzione a Kandinskij di *Porto di Odessa I*, furono di fondamentale importanza le analisi ottiche (raggi X e luce radente) compiute dalla sovietica M. Viktorina, che aveva rilevato nel movimento del pennello e della spatola precise concomitanze con dipinti noti dell'artista<sup>19</sup>. Hahl-Koch sostenne il riconoscimento anche in base allo studio delle lettere della firma<sup>20</sup>, alla preparazione personale della mastica e all'uso di collanti a base di lacca per diluire e rendere brillante i colori scuri, così come risulta anche nei ricettari contenuti nei taccuini di Kandinskij<sup>21</sup>.

### *Kandinskij e l'Associazione Moscovita degli artisti*

La ricerca d'archivio di Abramov ebbe come scopo quello di ricostruire la vita e l'attività espositiva di Kandinskij a Odessa. Per quanto riguarda l'ambiente artistico moscovita e quello pietroburchese, tuttora si segue generalmente la tradizione degli studi secondo cui Kandinskij, formatosi a Monaco, sarebbe entrato in contatto con gli artisti russi solo agli inizi del Novecento, quando partecipò alle esposizioni di Mosca e di San Pietroburgo. Questa tesi può trovare un qualche fondamento a proposito del rapporto tra Kandinskij e gli artisti pietroburchesi, ma è assolutamente insostenibile per la cerchia moscovita.

San Pietroburgo era considerata la città-baluardo del movimento occidentalista, dove ogni suggestione artistico-culturale dell'Eu-

<sup>17</sup> Ivi, p. 44.

<sup>18</sup> VASILIJ VASIL'EVIC KANDINSKIJ 1989, p. 28.

<sup>19</sup> M. VIKTURINA, *K voprosu o živopisi tehnike chudožnika V.V. Kandinskogo*, in VASILIJ VASIL'EVIC KANDINSKIJ 1989, pp. 191-202.

<sup>20</sup> HAHL-KOCH 1993, p. 44.

<sup>21</sup> VASILIJ VASIL'EVIC KANDINSKIJ 1989, p. 28. Le ricette di colori e lacche si trovano in un taccuino di Kandinskij (taccuino n. 346), conservato presso Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco.

ropa dell'Ovest era benvenuta. Nel 1902 Kandinskij fu corrispondente da Monaco di Baviera per la rivista «Mir Iskusstva» («Mondo dell'Arte»), che aveva lo scopo di diffondere le novità dell'arte occidentale in Russia e, pertanto, il suo contributo era apprezzato. Nel 1904, come risulta dalle testimonianze dell'epoca<sup>22</sup>, espose le sue opere alla mostra organizzata da Novoe obščestvo chudožnikov (Nuova società degli artisti)<sup>23</sup>, probabilmente su invito del suo amico Kardovskij, che aveva fondato quest'associazione l'anno prima e con il quale, all'epoca, ebbe buoni rapporti. Ciò nonostante, Kandinskij prese sempre le distanze dai colleghi pietroburghesi e confessò in una lettera al musicista A. Schömberg di non trovarsi a suo agio in quell'ambiente: «Conosco poco la città di Pietroburgo. [...] Dal nostro punto di vista, Pietroburgo non è una città molto attiva. Viceversa, Mosca occupa il primo posto, cosa che gli abitanti di Pietroburgo non vogliono riconoscere»<sup>24</sup>.

Per quanto riguarda la sua partecipazione espositiva nell'ambito delle organizzazioni moscovite, non è possibile ritenere ancora che essa avvenisse occasionalmente senza alcun precedente rapporto con i membri costituenti. L'Associazione Moscovita degli artisti nacque dall'iniziativa di una ristretta cerchia, privata, di maestri e diplomati della Scuola di Pittura, Scultura e Architettura (Accademia di belle arti) di Mosca<sup>25</sup> con lo scopo di opporsi, da un lato, all'imperante realismo dei *Perevedžniki* (*Ambulanti*) e, dall'altro, di svincolarsi dalla secolare sudditanza dell'arte occidentale. Il fine era promuovere e diffondere con mostre collettive la risorta arte russa, caratterizzata da uno stile moderno e frutto dell'originale rielaborazione degli stilemi dell'arte vetero-russa,

<sup>22</sup> Il poeta simbolista Aleksandr Blok fece una recensione della mostra, citando Kandinskij: BLOK 1962, vol. V, p. 674.

<sup>23</sup> La Nuova società di pittori (1903-1917) fu fondata da Kardovskij con un gruppo di allievi dei pittori I. Repin e A. Kuindži, con lo scopo di sostenere l'attività dei giovani diplomati dell'Accademia Imperiale di Belle Arti.

<sup>24</sup> La lettera è datata Odessa, 23 ottobre 1912, pubblicata in SCHÖMBERG-KANDINSKY 1988, pp. 45-46.

<sup>25</sup> Promotore dell'iniziativa e presidente della nuova "società" fu il pittore Viktor Simov, che dal 1885 si era formato come regista-scenografo presso circolo Mamontov collaborando all'allestimento degli spettacoli della *Častnaja Russkaja Opera Mamontova* (Opera Privata Russa di Mamontov, 1885-1904).

bizantina e popolare. Gli *Ambulanti* si muovevano nel solco dei principi e della concezione slavofila, volta al recupero della cultura spirituale e nazionale russa contro il mero materialismo di matrice illuminista e positivista. Mosca era la capitale dello Slavofilismo ed essi furono in costante competizione con gli artisti occidentalisti di San Pietroburgo.

Alla VII mostra dell'associazione moscovita del 1900 è documentata la partecipazione di Kandinskij, che poi vi espose regolarmente fino al 1908<sup>26</sup>. Se si concorda con la tradizione degli studi, è difficile comprendere come sia stato possibile per lui, formatosi all'estero e senza alcun aggancio con il gruppo moscovita, essere accolto senza riserve in un'organizzazione nazionalista, slavofila che mirava ad affermare a livello internazionale l'alta qualità e originalità della loro produzione, derisa e definita come "esotica" e "barbara" dal pubblico e dalla critica occidentali fino all'Esposizione Universale di Parigi del 1900<sup>27</sup>. D'altra parte, tutta la concezione di Kandinskij, che è antimaterialista, spirituale, volta al recupero dell'arte popolare e sacra, era in linea con la visione del gruppo moscovita.

Circoscrivendo la trattazione alle esposizioni con l'Associazione moscovita degli artisti, due documenti manoscritti inediti, pubblicati rispettivamente in URSS nel 1984 e nel 1989, permettono di supportare la tesi di rapporti preesistenti tra Kandinskij e questa cerchia artistica.

Nel 1984 lo storico dell'arte sovietico Grigorij Sternin scoprì e pubblicò in un suo saggio un foglio manoscritto, datato per il contenuto ai primi del Novecento, vergato dal pittore e grafico M. Šersterkin (1866-1908), segretario dell'Associazione Moscovita<sup>28</sup>. Costui ne tracciava la storia dalle origini, sostenendo che l'attività espositiva fu inaugurata nel febbraio 1893 (non nel 1896 come, fino allora, era noto). Grazie alla scoperta di questo documento non solo fu retrodata di tre anni l'attività espositiva dei membri, ma fu possibile conoscere anche il nome di alcuni artisti,

<sup>26</sup> VASILIJ VASIL'EVič KANDINSKIJ 1989, p. 11.

<sup>27</sup> Cfr. GAVRILOVICH 2011, pp. 45-48.

<sup>28</sup> STERNIN 1984, pp. 121-122. Il documento è conservato negli archivi della Galleria Tret'jakov, f. 43/63, fogli 1 e 2.

tra i quali Vasilij Kandinskij e Savva Mamontov<sup>29</sup>, che tuttora non compaiono né nella lista dei soci, né in quella dei partecipanti alle esposizioni, pubblicata su sito web<sup>30</sup>. Šersterkin narrò che la prima mostra si tenne a Mosca nel febbraio del 1893, ma deluse le aspettative. Nel febbraio-marzo 1894 fu organizzata la seconda in cui apparve, come scrisse, «l'elemento decorativo» che fu accolto favorevolmente dal pubblico. Il successo giunse solo con la terza esposizione, organizzata nel 1895 nelle sale del Club Tedesco<sup>31</sup>, in cui fu evidente da subito la convivenza di due tendenze diverse all'interno del gruppo. Šersterkin elencò i nomi degli artisti che appartenevano all'una, ad es. Kostantin Korovin, Sergej Maljutin, Michail Vrubel'(maiolica), Savva Mamontov (scultura); e all'altra, ad es. Viktor Simov, Nikolaj Klodt, Fedor Rerberg.

Evidentemente questi artisti aderirono all'Associazione unificata, e inevitabilmente dovettero procedere verso l'assimilazione o verso una lunga estenuante contesa. E ovviamente, come vediamo, all'Associazione accadde di sperimentare l'una e l'altra via fino a dare la possibilità di esporre nelle proprie mostre tali cose, come gli studi di A.A. Lušikov,

<sup>29</sup> Savva Mamontov (Yalotorovosk [Siberia occidentale] 1841- Mosca 1918) fu il primo regista teatrale moderno, maestro di suo nipote Stanislavskij. Egli fu cantante, scrittore, scultore dilettante e mecenate delle arti. Nel 1873 fondò il Circolo artistico che ebbe sede presso la sua casa di Mosca e presso la sua tenuta ad Abramcevo, dove s'incontrarono i maggiori esponenti delle arti figurative, della musica e del canto, creando dal 1878 le prime rappresentazioni domestiche sperimentali. Nel 1885 fondò l'Opera Privata Russa (1885-1904) con lo scopo di propagandare l'opera dei compositori russi e di allestire spettacoli di alta qualità stilistica e recitativa. La sua presenza nella vita teatrale e artistica russa fu richiesta da Stanislavskij costantemente dal 1898 al 1908. Morì di polmonite a Mosca nel 1918. Nel 2016 lo storico del teatro, Nikolaj Kuznecov, pubblicò un articolo sull'ostracismo politico e ideologico subito da Mamontov, dall'epoca sovietica ai nostri giorni, con supporto di fonti e documenti, chiedendo una pubblica presa di responsabilità da parte degli storici del teatro russi. In Occidente questo processo è già in atto grazie a una serie di pubblicazioni francesi, inglesi e statunitensi. Cfr. KUZNECOV, 2016, pp.16-22; GAVRILOVICH 2022, pp. 29-52.

<sup>30</sup> Nella Biblioteca Nazionale Russa sono conservati lo statuto dell'associazione, datato 21 febbraio 1896, e i cataloghi delle mostre (in open access solo statuto e alcuni cataloghi dal 1911: <https://search.rsl.ru/ru>). Su web è disponibile, oltre alla pagina di Wikipedia in russo, anche quella *Moskovskoe Tovariščestvo chudožnikov* con l'elenco membri e partecipanti: cfr. <https://artinvestment.ru/auctions/?c=64000>

<sup>31</sup> Il Club tedesco era famoso a Mosca, frequentato da intellettuali tedeschi e russi. Vi si tenevano mostre d'arte e nel 1891 furono allestite delle rappresentazioni prodotte dalla famosa Società di Arte e Letteratura, tra le quali il dramma di *I frutti dell'istruzione* di Lev Tolstoj con regia Stanislavskij che ebbe un enorme successo.

Peské, V. Denisov, B. Musatov, V. Kandinskij, N. Choljavin, M. Šesterkin, P. Kusnecov e altri<sup>32</sup>.

In questo documento è importante evidenziare, da un lato, la partecipazione alla mostra del 1895 di Savva Mamontov, citato nei libri di storia dell'arte russa – sempre e solo – come mecenate delle arti e fautore del “Rinascimento” russo, ma mai come scultore. Qui egli espose le sue opere di scultura (busti) insieme ad alcuni artisti del suo circolo (Korovin, Simov e Vrubel’). Anche negli anni successivi è documentata la presenza di Mamontov e di molti altri membri della sua cerchia, ad es. Vasilij Polenov, Elena Polenova, Aleksandr Golovin<sup>33</sup>. Dall’altro lato, è da rilevare nell’elenco dei giovani emergenti<sup>34</sup> Aleksandr Lušikov (1872-1947), siberiano, figlio di una famiglia di mercanti imparentata con quella dei Kandinskij, e Viktor Borisov-Musatov (1870-1905) che tanta influenza esercitò sulla pittura del nostro artista.

Nel brano sopra citato, che continua la narrazione di Šesterkin sulle origini dell’Associazione moscovita dal 1893 al 1895, non è chiaro quando fu data la possibilità di esporre i loro studi ai giovani artisti, provenienti tutti dalla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca tranne Kandinskij che, come si è appreso di recente, aveva provato ad accedervi senza successo alla fine degli anni Ottanta<sup>35</sup>. Le informazioni ricavate da questo documento acquistano rilievo, se si collegano a quelle della lettera manoscritta, pubblicata con altre inedite nel catalogo della retrospettiva

<sup>32</sup> STERNIN 1984, p. 122.

<sup>33</sup> Oltre all’elenco dei membri che ne cita i nomi esiste una foto, databile al 1904-1905, con Mamontov, Polenov, Borisov-Musatov e altri: cfr. *Moskovskoe Товарищество художников* (<https://ru.wikipedia.org/wiki>). Grazie a Mamontov furono accolti nell’Associazione Moscovita anche gli artisti del primo gruppo simbolista russo, *Alaja Rosa* (Rosa scarlatta), fondato a Saratov nel 1904 e così denominato in onore del dramma-fiaba omonimo, scritto da Mamontov nel 1893, che aveva inaugurato il simbolismo teatrale russo. Da esso nacque nel 1907 il più noto raggruppamento simbolista *Golubaja roža* (Rosa Azzurra) di cui fecero parte anche Larionov e Gončarova.

<sup>34</sup> Non è possibile per l’economia di questo saggio riportare, anche in breve, l’opera e la biografia degli artisti elencati. Ciò nonostante, se ne evidenzia l’importanza quale futuro indirizzo di studi e ricerche per gettare luce sulla cerchia artistica nota al primo Kandinskij.

<sup>35</sup> TURČIN 1993, p. 209.

del 1989, che Kandinskij scrisse all'amico Kardovskij da Monaco il 14 novembre 1900:

Mio caro Dmitrij Nikolaevič,  
continuamente, mi agito come un autentico figlio del secolo, senza nemmeno riuscire a finire la lettera diretta a Voi, che già da tempo volevo scrivere [...].

È una speranza adesso una cosa di tale genere, che l'Associazione Moscovita degli artisti metta a disposizione una sala separata per il nascente gruppo di artisti, di cui Vi ho parlato<sup>36</sup>. In questo gruppo entreranno a farne parte: München: Javlenskij, (Aleksandr, N.d.T.) Zal'cman, (Nikolaj, N.d.T.) Zeddeler e io: Parigi: (Elizaveta, N.d.T.) Kruglikova e ancora certi due candidati. Mosca: (Egiše, N.d.T.) Tadevasjanc, Mamontov, Maljutin, Golovin e forse Vrubel'. San Pietroburgo: Kardovskij, se non rifiuterà.

Quando sarò a Mosca, ve ne parlerò seriamente. Mi è necessario inoltre raccogliere notizie, su chi può dare qualcosa quest'anno, per non giungere ad adornare la sala con cornici vuote e almeno con nomi significativi, anche se non ancora famosi. Se non si mettono insieme un numero sufficiente di lavori, allora sarà meglio rinviare l'impresa fino al prossimo anno. Scrivetemi, per favore, a Mosca (Tverskaja, negozio A.I. Abrikosov e Figli a mio nome), ciò che voi potete dare ad Aprile, se non disdegnerete nel complesso la nostra compagnia<sup>37</sup>.

Se si concorda con la tradizione degli studi, il contenuto della lettera induce a porci una serie di domande. Come fu possibile per Kandinskij, "monacense", esporre presso l'Associazione Moscovita? Per quale motivo questi artisti, che non lo conoscevano, avrebbero dovuto accoglierlo e addirittura accettare la sua proposta ovvero di entrare a far parte del gruppo artistico internazionale che egli voleva costituire? E come spiegare la disponibilità dell'associazione nei suoi confronti, fino al punto di conce-

<sup>36</sup> Kandinskij non si riferisce *Phalanx* (1901-1904), i cui membri furono Rolf Niczky, Hermann Obrist, Waldemar Hecker und Wilhelm Hüsgen; ma a un'associazione internazionale di ampio respiro con gli artisti russi. Purtroppo la lacuna, presente nella lettera alla frase precedente, non permette altri chiarimenti diretti da parte dell'artista.

<sup>37</sup> VASILIJ VASIL'EVič KANDINSKIJ 1989, pp. 24-25. Le lettere sono datate dal 1900 al 1904 e pubblicate per la prima volta nel catalogo della mostra di Mosca: cfr. VASILIJ VASIL'EVič KANDINSKIJ 1989, pp. 24-33.

dergli una sala separata per allestire la mostra collettiva da lui progettata?

Non è assolutamente credibile, che egli potesse essere accolto con tale benevolenza all'interno di questa società slavofila senza che alcuno dei membri lo conoscesse e garantisse per lui.

Per rispondere alle questioni sopra poste, partiamo da quanto scritto dall'autore stesso nella lettera, cercando di chiarire alcuni dei dati che ci vengono forniti.

Innanzitutto, l'associazione internazionale che Kandinskij voleva creare non era Phalanx, ma una "internazionale russa". Tutti gli artisti, elencati nella lettera erano russi: alcuni residenti a Monaco e Parigi, altri a Mosca e San Pietroburgo. L'idea era creare una rete artistica per condividere i risultati delle ricerche di chi era all'estero con la madrepatria. E la madrepatria per Kandinskij era Mosca, cui apparteneva il gruppo più numeroso di persone nel suo elenco. Tra questi egli cita anche un Mamontov. Secondo Avtonomova, che ha curato la pubblicazione delle lettere, si tratta del paesaggista Michail Mamontov (1865-1920), figlio di Anatolij che era il fratello di Savva Mamontov. In ogni caso, sia che Kandinskij si riferisse al nipote sia che intendesse lo zio, per il gruppo moscovita egli fece i nomi anche di Aleksandr Golovin, Michail Vrubel', Sergej Maljutin, che parteciparono alla sperimentazione artistica e teatrale sinestetica del circolo moscovita e della colonia di Abramcevo, fondati da Savva Mamontov. Tutti gli altri artisti, elencati da Kandinskij, erano stati allievi di Vasilij Polenov o avevano avuto un rapporto di amicizia profondo con lui (ad es. Tadevasjanc l'aveva accompagnato in Palestina nel 1898). In un passo di *Tekst chudožnika* (Testo d'autore), l'autobiografia pubblicata in russo da Kandinskij nel 1918, egli citò opere di Polenov, Il'ja Repin e Isaak Levitan che non aveva menzionato in *Rückblick* (Sguardo al passato, 1913). Subito dopo la nota frase sul quadro *La Meule* di Monet e su una rappresentazione del *Lohengrin* di Wagner, il pittore scrisse:

Prima d'allora, conoscevo solamente la pittura realistica e quasi esclusivamente quella russa; ancora bambino venni colpito profondamente dal quadro *Non l'aspettavano*, e da ragazzo sono andato più volte a studiare a lungo la mano di Franz Liszt del ritratto di Repin; rifeci molte

volte, a memoria, la copia del *Cristo* di Polenov, rimasi colpito dal *Remo* di Levitan, dal suo monastero riflesso nel fiume, dipinto in modo stupendo; e via di seguito<sup>38</sup>.

Polenov e Repin furono i membri fondatori del circolo artistico di Mamontov, fin da quando si formò il primo nucleo a Roma nel 1872. Fu Polenov a introdurre Isaak Levitan nell'autunno del 1884, come aiuto-scenografo per la prima produzione *Rusalka* di Dargomyžskij dell'Opera Privata di Mamontov, e qui rimase fino al 1897<sup>39</sup>. L'ipotesi del contatto diretto tra Kandinskij e la colonia mamontoviana è supportata anche grazie all'altra informazione, contenuta nella lettera, in cui l'artista scrive l'indirizzo postale: «Mosca (Tverskaja, negozio A.I. Abrikosov e Figli a mio nome)». Gli Abrikosov erano parenti stretti della famiglia Kandinskij. Il padre dell'artista, Vasilij Silvestrovič Kandinskij, era un commerciante di tè, cugino di primo grado di Vera Nikolaevna Kandinskij, moglie di Nikolaj Abrikosov, figlio del famoso imprenditore Aleksej Abrikosov<sup>40</sup> che possedeva la più importante azienda

<sup>38</sup> KANDINSKIJ 1975, p. 106. Sono opere di Repin: *Non l'aspettavano* (1884-1888) e *Il ritratto di Franz Liszt* (1886). I titoli delle altre due opere non sono corretti. Si tratta di *Sul lago di Tiberiade* di Polenov (1888) e probabilmente *La campana del vespro* di Levitan (1892), perché non esistono dipinti intitolati *Il remo*.

Secondo ABRAMOV (1995, p. 12), Kandinskij vide il dipinto *Non l'aspettavano* di Repin alla XII mostra degli Ambulanti ad Odessa nel settembre 1884, quando fu esposta la prima stesura dell'opera. Nel 1885 fu acquistata da P. Tret'jakov, amico di Mamontov, mentre *Il ritratto di Franz Liszt* è collocato nell'atrio superiore del Conservatorio di Mosca. Nell'aprile 1889 Kandinsky visitò la XVII mostra degli Ambulanti a Mosca dove vide il quadro *Sul lago di Tiberiade* di Polenov (ARONOV 2010, p. 73). Le copie da lui eseguite del dipinto, finora non sono state ritrovate. Sappiamo che altri allievi del maestro ricopiarono a memoria quest'opera, tra questi ci fu Aleksandr Golovin, che realizzò un disegno a matita su carta, datato 1891, conservato presso la Galleria Tret'jakov di Mosca.

<sup>39</sup> Per quanto riguarda il dipinto *La campana del vespro* di Levitan, acquistato e rimasto in collezione privata fino al 1918, gli studiosi non hanno trovato notizie relative a mostre, visitate da Kandinskij.

<sup>40</sup> Aleksej Abrikosov (1824-1904) conosceva perfettamente il tedesco. Da ragazzo, lavorò nell'ufficio di Ivan Hoffmann dove apprese tutti i metodi commerciali di un ufficio tedesco ben organizzato e «imparò perfettamente la lingua tedesca: della conoscenza di questa lingua era giustamente orgoglioso e l'apprezzava a tal punto che fino agli ultimi giorni della sua vita continuò a leggere in tedesco, “per non dimenticare la lingua tedesca”, come era solito fare anche nel suo ottantesimo anno» (STEČKIN 2016). Vasilij Kandinskij scrisse nella sua autobiografia: «Da piccolo, parlavo molto il tedesco

confetturiera di Mosca. Dal 1879 Vasilij Silvestrovič, dopo il divorzio dalla moglie, trascorse in compagnia del figlio le vacanze estive a Mosca e presso la tenuta degli Abrikosov, sita nella località di Achtyrka. Qui la presenza del giovane pittore è documentata regolarmente, anche senza quella del padre, dal 1885 al 1895<sup>41</sup>.

A poca distanza dalla tenuta degli Abrikosov si trovava quella dei Mamontov ad Abramcevo dove, da primavera a fine estate, erano accolti i più alti ingegni in ambito letterario, artistico e musicale, che lì operarono alla rinascita delle arti in Russia<sup>42</sup>. Qui furono messi in scena i primi spettacoli domestici, basati sulla ricerca sinestetica; furono eseguite opere di scultura, pittura e a stampa litografica e xilografica; furono progettati e costruiti in stile neorosso una chiesa e i laboratori di ceramica, scultura e d'intaglio. Per realizzare gli utensili in legno ideati dagli artisti, Mamontov fece costruire un laboratorio di falegnameria proprio ad Achtyrka, che divenne un centro famoso per questa produzione artistica. Sempre d'estate, ad Achtyrka, soggiornarono dal 1882 i pittori e incisori Viktor e Apollinarij Vasnecov, anche loro membri della colonia mamontoviana.

Ad Abramcevo Repin teneva lezioni di disegno e Polenov di pittura ai giovani artisti, conducendoli in luoghi ameni per esercitazioni pittoriche su temi comuni come lo stagno o la chiesa<sup>43</sup>: sog-

(la madre di mia madre era tedesca), e le fiabe tedesche dei miei anni infantili hanno rivissuto in me» (KANDINSKIJ 1975, p.100). Quando nel 1896 si trasferisce a Monaco, l'artista padroneggiava perfettamente la lingua tedesca, parlata e scritta, pur non avendo trascorso mai prima un lungo soggiorno in Germania. Qui si avanza l'ipotesi che, essendo stato accolto nella famiglia Abrikosov e, dato che il vecchio Aleksej non voleva dimenticare la lingua appresa, è probabile che Kandinskij abbia mantenuto il tedesco condividendo il piacere della lettura e magari conversando abitualmente con l'Abrikosov.

<sup>41</sup> ARONOV 2010, p. 84.

<sup>42</sup> Fu la storica dell'arte Camilla Grey a far conoscere in Occidente l'attività artistica e teatrale degli artisti della colonia di Abramcevo: cfr. GREY 1962 e GAVRILOVICH 1989, pp. 59-64.

<sup>43</sup> NEKLJUDOVOJA 1980, p. 124. Dal 1884 al 1892 Polenov organizzò presso la sua casa serate di disegno e di acquarello, alle quali parteciparono artisti affermati ma anche i giovani come Vrubel' e altri.

getti che ritroviamo nella prima produzione di Kandinskij. Grazie alle ricerche d'archivio di V. Baraev<sup>44</sup>, citate anche nel volume della Hahl-Koch<sup>45</sup>, si è scoperto che esistevano stretti e perduranti legami tra la famiglia dei Mamontov e quella dei Kandinskij fin dai tempi della loro residenza in Siberia. Per questo motivo è plausibile che il giovane artista, trascorrendo le vacanze estive tra Mosca e Achtyrka dal 1879 al 1895, si sia recato in visita dai Mamontov con il padre e abbia conosciuto personalmente gli artisti della colonia ad Abramcevo.

A conferma del fatto che l'artista conoscesse personalmente Savva Mamontov e la sperimentazione artistica e teatrale che fu svolta tra Mosca e Abramcevo, ci informa egli stesso nell'articolo *Om Konstnären* (Dell'Artista), pubblicato a Stoccolma nel 1916. Parlando delle radici culturali della sua ricerca sinestetica, Kandinskij nominò Mamontov, dando un lapidario giudizio critico sull'importanza dell'attività da lui svolta. Egli affermò che a lui e non a Djagilev, come a quell'epoca e ancora oggi da molti si sostiene, andava il merito della riforma teatrale e dell'ideazione di una 'nuova entità scenica' ovvero lo spettacolo della sintesi delle arti: «È stata opera del mecenate S.I. Mamontov, persona di cultura enciclopedica e artisticamente dotato. Più tardi il suo esempio è stato seguito dal famoso Djagilev»<sup>46</sup>.

### *Scoperte d'archivio cento anni dopo*

Nel catalogo della mostra di *Wassili Kandinsky. 43 opere dai Musei Sovietici*, organizzata a Roma nel 1980, il conservatore scientifico del Museo Ermitaže di Leningrado, Boris Zernov scrisse:

Ancora vent'anni fa circolavano teorie che distaccavano la pittura di Kandinsky dal suo ambiente nazionale. Pareva naturale considerarla un prodotto dell'espressionismo tedesco. Oggi, questo punto di vista appare unilaterale. [...] Ma è indubbio che nel complesso l'opera di Kandinsky deve essere considerata in rapporto con la pittura russa, coll'arte

<sup>44</sup> BARAEV 1991, pp. 106-107.

<sup>45</sup> HAHL-KOCH 1993, p. 20.

<sup>46</sup> KANDINSKY 1989, n. 1, p. 219. Il saggio *Ot Konstnären* (dell'Artista) di Kandinskij fu pubblicato a Stoccolma nel 1916.

russa del suo tempo, con tutto l'insieme della cultura russa. Soltanto così si comprendono molte sue caratteristiche determinanti e i legami, più volte sottolineati da Kandinsky stesso, coll'arte popolare, con la pittura e coll'architettura del Medioevo russo<sup>47</sup>.

Era l'annuncio del cambiamento prodotto in URSS dalla politica del cosiddetto “disgelo”, che dagli anni Sessanta del XX secolo aveva permesso agli studiosi sovietici di inaugurare la ricerca in ambiti fino allora proibiti, recuperando personalità stigmatizzate in epoca staliniana come “formaliste”. Il chiaro segnale dell'avvenuta svolta fu la retrospettiva di Mosca del 1989, grazie alla quale ebbe luogo in forma moderna il rito politico della *reabilitacija* (riabilitazione *post mortem*) di Kandinskij che, finalmente, veniva riconosciuto come esponente della cultura russa. A consacrare l'evento furono determinanti il “rinvenimento” delle opere pittoriche, delle lettere a Kardovskij e, soprattutto, la ricostruzione cronologica della vita dell'artista in Russia. Nella *Cronaca*, che riportava in catalogo il lavoro di un ignoto ricercatore, si apprendeva – cento anni dopo – non solo che Kandinskij aveva preso parte a mostre di associazioni russe dal 1898, ma che aveva interrotto gli studi universitari dal 1889 al 1891<sup>48</sup>. Si aprivano così nuovi orizzonti di ricerca sulla formazione dell'artista in Russia. Ciò nonostante, da subito, l'atteggiamento degli studiosi russo-sovietici fu ambivalente. Da un lato, si schierarono coloro che, essendo noti all'estero (ad es. Natalja Avtonomova e Dmitrij Sarab'janov), ritennero utile uniformarsi alla tesi monacense sostenuta dagli studiosi occidentali<sup>49</sup>. Dall'altro lato, c'erano coloro che, convinti di poter dimostrare il legame dell'artista con la cultura patria, avviarono una sistematica ricerca d'archivio che si sviluppò in due direzioni: una fu volta a ricostruire la vita scolastica e l'attività artistica del giovane pittore a Odessa e l'altra focalizzata sul periodo universitario e sull'ambiente moscovita.

<sup>47</sup> ZERNOV 1980, p. 31.

<sup>48</sup> *Chronika žizni i tvorčestvo V.V. Kandinskogo*, in VASILIJ VASIL'EVič KANDINSKIJ (1866-1944) 1989, p. 10.

<sup>49</sup> SARAB'JANOV, AVTONOMOVA 1994.

*Odessa: un terzo dipinto sconosciuto e altri documenti*

Nel Museo d'Arte di Odessa il direttore V. Abramov scoprì un terzo dipinto sconosciuto di Kandinskij (fig. 3):

Nel 2000, un piccolo schizzo raffigurante la costa del mare e un impianto balneare è venuto all'attenzione del Museo d'Arte di Odessa. La materia è cartone; la tecnica ad olio; dimensioni cm 27x17. Sul lato anteriore, in basso a destra, c'è la firma *В. Кандинский* (V. Kandinskij). L'opera non è registrata nei cataloghi fondamentali delle opere di V. Kandinskij; né compare nei cataloghi "domestici" dell'artista, le cui versioni manoscritte dell'autore si trovano nel suo archivio al Museo di Arte Contemporanea "Georges-Pompidou" di Parigi. Così, l'opera (convenzionalmente chiamata da adesso in poi *Купал'ница* [Il bagno]) fino ad oggi non è entrata nella circolazione scientifica<sup>50</sup>.

Abramov svolse un'accurata ricerca filologica per ricostruirne la provenienza e i passaggi di proprietà mediante il reperimento della documentazione necessaria<sup>51</sup>; egli effettuò con cura l'analisi tecnica dell'opera e della firma. Comparando il dipinto con altre opere di Kandinskij, il direttore del Museo di Odessa propose di datarlo tra la fine del XIX e i primi del Novecento.

I movimenti della spatola sono chiaramente tracciati. Nella modellazione della forma dell'onda i movimenti sono orizzontali. La vernice pressata con una spatola ha bordi rialzati, che conferiscono allo strato pittorico una trama speciale, caratteristica dei primi lavori di Kandinskij. L'effetto della mobilità della superficie dell'acqua è esaltato dal fatto che l'artista lascia intatti piccoli frammenti orizzontali di cartone. Il risultato è una combinazione di toni freddi bluastri e caldi ocra. [...] Se gli argomenti da noi presentati sembrano convincenti, allora lo stu-

<sup>50</sup> ABRAMOV 2006, p. 185.

<sup>51</sup> Il dipinto appartenne a Nikolaj Ksidas fino al 1924. La famiglia Ksidas era imparentata con Kandinskij per il matrimonio contratto dalla sorellastra, Elisaveta Koževnikova, nel 1900. Abramov ricostruì la genealogia delle famiglie a Odessa, le vicende, i soggiorni di Kandinskij. Mediante la corrispondenza con i parenti e gli amici, fotografie dell'epoca, egli riuscì a individuare il luogo ritratto nello studio. Nel 1924 il dipinto passò a Pavel Šramko fino al 1934 e poi a Ljudmila Šramko fino al 2000, quando fu venduto. Ora è in una collezione privata in Ucraina.

dio *Il bagno* sarà il terzo dipinto sopravvissuto di V. Kandinskij, realizzato a Odessa. Allo stesso tempo, le fonti documentarie consentono di stabilire che esistevano molte più opere del genere. Ad esempio, solo alle mostre di Odessa (1898) e Mosca (1901) l'artista ha esposto diversi studi sul mare. La realizzazione di alcune opere di Kandinskij a Odessa è testimoniata anche da altre fonti documentarie, non ancora pubblicate, rinvenute negli ultimi anni. Ma questo è un argomento per successive ricerche e approfondimenti<sup>52</sup>.

Bisogna notare inoltre che la firma composta da lettere cirilliche in corsivo, con prima del cognome il nome puntato, è identica a quella presente in *Porto di Odessa I*; mentre la stessa firma senza il nome puntato appare in *Lago Montano*. Entrambi i dipinti furono eseguiti tra il 1896 e il 1899. In opere successive note, come *Kachel-Cascata I* del 1900, la firma di Kandinskij, priva del nome puntato, è in lettere latine in stampatello. Sommando questo dato aggiuntivo a tutta l'analisi stilistica, tecnica e storico-critica di Abramov, si potrebbe circoscrivere l'esecuzione di *Il bagno* agli anni 1899 -1900.

Ciò che va assolutamente sottolineato è il “silenzio” degli esperti occidentali, che ha avvolto la scoperta del dipinto da parte del direttore del Museo d'Arte di Odessa. Come ci spiega la Hahl-Kock, «la (occidentale) Société Kandinsky» esita ad attribuire qualunque opera di Kandinskij eseguita prima del suo arrivo a Monaco: anche i due acclarati ritrovamenti non sono stati riconosciuti, perché la tendenza della Société Kandinsky e della maggior parte degli studiosi occidentali è sostenere la tesi della formazione tedesca negando quella in Russia, anche se ormai tale arroccata posizione è contro l'evidenza dei fatti.

Tra la fine degli anni Novanta e il primo decennio del XXI secolo, Abramov passò al pettine tutti gli archivi della città ucraina, acquisendo una mole considerevole di documenti e materiali che gli permise di ricostruire filologicamente sia le vicende familiari e scolastiche, sia i rapporti con parenti e l'ambiente culturale della città nel corso della vita dell'artista.

<sup>52</sup> ABRAMOV 2006, pp. 192 e 194.

Dalla documentazione acquisita, risulta che Kandinskij fu iscritto al III Ginnasio maschile nel 1877, ricevendo anche un'educazione artistica e musicale presso il teatro e la scuola d'arte di Odessa. Il nome di Vasilij Kandinskij è presente nei documenti amministrativi del ginnasio, attestanti le promozioni conseguite fino alla sesta classe nel 1884, i test degli esami sostenuti e i corsi erogati, tra i quali c'erano calligrafia e disegno<sup>53</sup>.

Abramov trovò anche i nomi dei suoi due docenti di disegno: V. von Benet dal 1877 e Konstantin Prokof'ev da settembre 1881 fino al 1885. Prokof'ev aveva studiato disegno presso la scuola dell'Associazione di Belle Arti di Odessa ed era stato insignito di una medaglia di bronzo nelle discipline di prospettiva, calligrafia e anatomia e, in seguito, di una medaglia d'argento per il successo riportato nei suoi lavori di architettura<sup>54</sup>. Alla fine del sesto anno il padre decise di ritirare Kandinskij dal ginnasio, in modo da recuperare alcune materie ed essere ammesso all'ottava e ultima classe, terminando regolarmente il corso di studi nel 1885<sup>55</sup>. Nell'agosto dello stesso anno Kandinskij s'iscrisse alla facoltà di giurisprudenza dell'Università di Mosca, dove studiò presso la cattedra di economia politica e statistica sotto la guida di A. Čuprov. Nel suo percorso universitario Kandinskij superò brillantemente molti esami, anche se riportò diversi insuccessi tra l'ottobre 1890 e la primavera 1891 tra i quali l'insufficienza in Storia del diritto romano. Nel settembre del 1892 conseguì il diploma di primo grado, riconosciuto nell'ottobre del 1893<sup>56</sup>.

*Dagli archivi di Mosca: gli anni 1889-1991 e lettere inedite*

Nel 1995 lo studioso sovietico V. Turčín pubblicò un articolo sulla vita universitaria di Kandinskij, ricostruendo gli accadimenti. Grazie ai documenti rinvenuti nel CGIAM (Archivio storico centrale di Mosca), Turčín scoperse che nel settembre 1889

<sup>53</sup> ABRAMOV 1995, Sezione I, pp. 10-12.

<sup>54</sup> Ivi, p. 12.

<sup>55</sup> *Ibidem*

<sup>56</sup> CGIAM, F. 418, op. 299, d. 291, fogli 10, 15, 32, 34-35.

il rettore aveva concesso al giovane studente un permesso di ventotto giorni (e non di un anno come affermava l'Avtonomova<sup>57</sup>) per recarsi all'estero a causa di motivi di salute<sup>58</sup>. Fu in quest'occasione che Kandinskij visitò per la prima volta Parigi<sup>59</sup>. Sempre dai documenti risultò che l'artista fece ritorno a Mosca il 28 ottobre 1889<sup>60</sup>. Turčín annotò, tra l'altro, che egli «cercò di entrare alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca»<sup>61</sup> ma senza successo.

Nel 1996 lo studioso I. Aronov scoprì venticinque lettere inedite di Vasilij Kandinskij all'amico Nikolaj Charuzin (1865-1900), conosciuto alla facoltà di giurisprudenza. Le lettere, scritte e datate dal novembre 1891 al gennaio 1892, sono custodite negli archivi del Dipartimento delle fonti scritte del Museo Storico Statale di Mosca. Nel 2010 Aronov le pubblicò integralmente, ricostruendo il contesto e commentando il contenuto nel suo volume, dedicato ai primi anni in Russia del pittore<sup>62</sup>. Questa corrispondenza riveste una grande importanza, perché non solo getta luce sul periodo dell'adolescenza e della crescita spirituale di Kandinskij, che tanto peso ebbe in seguito, ma ci rende noto quanto è stato narrato in modo approssimativo. Apprendiamo, ad esempio, che la data del matrimonio con sua cugina Anna Šemjakina non è il 1892 dopo il conseguimento della laurea, bensì il 26 ottobre 1891 secondo il calendario russo, e lo stesso giorno gli sposi lasciarono Mosca per Vienna. L'8 novembre arrivarono a Monaco e il 25 novembre a Milano. Il giorno successivo visitarono Nervi. Dal 27 dicembre furono a Parigi e nel marzo 1892 tornarono a Mosca»<sup>63</sup>. La luna di miele durò sei mesi e fu questo

<sup>57</sup> «Nell'autunno del 1889 Kandinskij smise di seguire le lezioni all'Università per ragioni di salute e partì per Parigi. Un anno più tardi ritornò all'Università»: AVTONOMOVA 1993, p. 36.

<sup>58</sup> TURČIN 1993, nn. 2-3, pp. 195-212.

<sup>59</sup> CGIAM, F. 418, op. 299, d. 291, fogli 15 e 10.

<sup>60</sup> Ivi, foglio 18.

<sup>61</sup> TURČIN 1993, p. 209.

<sup>62</sup> Cfr. ARONOV 2010. Aronov utilizzò queste lettere nella sua dissertazione di tesi di dottorato nel 2002. Dodici lettere furono pubblicate nel 2006 (cfr. KERIMOVA 2006), benché la pubblicazione sia carente per quanto riguarda la completezza del materiale presentato e dei commenti.

<sup>63</sup> ARONOV 2010, n. 11, p. 17.

il periodo del suo primo, lungo, viaggio all'estero e non dopo la laurea, come si è sempre narrato.

Nell'aprile 1889, un mese prima di partire per la spedizione scientifica a Vologda, Kandinsky visitò la XVII mostra degli Ambulanti a Mosca e scrisse all'amico Charuzin: «L'esposizione degli Ambulanti cattura i sentimenti e l'immaginazione, attira per i colori»<sup>64</sup>. In essa Kandinskij ammirò i dipinti *Il principe Ivan sul lupo grigio* di V. Vasnecov (1889), *L'eremita* di N. Nesterov (1888) e i paesaggi sul Volga di I. Levitan ma ciò, che lo colpì profondamente, fu il quadro *Sul lago di Genesaret* di Polenov (1888):

Che quadro ha esposto Polenov, se Voi l'aveste visto. Toni caldi del sole estivo del sud, un lago verde, montagne che diventano azzurre in lontananza, un cielo incandescente. Meravigliosa bellezza è anche Cristo. Egli va ed è più alto e più bello della natura stessa. Il viso è quasi invisibile. L'intera espressione è nella figura. [...] Non c'è un dipinto più eminente nella mostra, ma si nota a malapena, così come è quasi invisibile il viso. Provo dolore per Polenov<sup>65</sup>.

Vorrei far notare che Kandinskij non usa l'espressione generica *mne žal'* (mi dispiace) ma *mne bol'no* (provo dolore). Senza forzare il senso della frase, ritengo, che si possa “provare dolore”, “soffrire” per chi si conosce e non per una persona estranea.

Dopo il conseguimento del diploma nel 1893, l'artista fu invitato dal professor Čuprov a rimanere presso la sua cattedra per prepararsi a sostenere la tesi di dottorato collaborando all'attività di ricerca. Circa due anni e mezzo dopo, in una lettera datata 7 novembre 1895, Kandinskij informò Čuprov di aver preso la decisione di abbandonare la via intrapresa per dedicarsi alla pittura:

Prima di tutto mi sono convinto di essere incapace di un lavoro assiduo costante. Ma non c'è in me la condizione ancora più importante: non c'è un forte amore per la scienza che catturi tutto il mio essere e, soprattutto, non ho fede in essa. Spiegarne il perché è difficile: la fede

<sup>64</sup> Lettera di V. Kandinskij a N. Charuzin, Mosca 23 aprile 1889 (Museo Storico Statale di Mosca, Archivio Charuzin, f. 81, d. 98, l. 135–136), in Ivi, p. 89.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

non conosce nessun “perché”. Ma la mia incredulità si è sviluppata gradualmente, per molto tempo ho creduto, e forse è per questo che ho amato la scienza. [...]. E più passa il tempo, più mi attrae il mio vecchio amore, senza speranza, per la pittura<sup>66</sup>.

Parlando della pittura, Kandinskij la definì «il mio vecchio amore». Questo significa che da molto tempo egli vi si dedicava perché, se fosse stato un interesse recente, non avrebbe usato l’aggettivo “vecchio”. Pertanto, prima della sua partenza per Monaco nel 1896 e della sua partecipazione alla mostra di Odessa nel 1898, Kandinskij affermava nella lettera a Čuprov di aver coltivato la passione per la pittura *a latere* degli studi giuridici.

Da foto e documenti rinvenuti in archivio dallo studioso B. Stečkin, pubblicati nel suo articolo *Antenati e pronipoti (Abrikosov, Kandinskij, Šilov)*, sappiamo che Kandinskij frequentò spesso la casa di Vera Abrikosova, sua cugina di secondo grado, dopo il suo matrimonio con Nikolaj Šilov, discendente di una ricca famiglia di mercanti. Gli Abrikosov, come detto sopra, erano imparentati con il padre dell’artista che era cugino di primo grado della madre di Vera (Vera Nikolaevna Kandinskij), moglie di Nikolaj Abrikosov. Nel 1891 l’artista sposò Anna Šemjakina, sorella di Maria Šemjakina, che era andata in sposa a Vladimir Abrikosov, fratello di Nikolaj<sup>67</sup>. Con tutti loro Vasilij Kandinskij aveva stretto un profondo legame affettivo e, in modo particolare con sua cugina Vera, suo marito e i suoi due figli, Irina e Aleksandr: «Vasilij diede le nozioni base del disegno ai più piccoli»<sup>68</sup> cioè ai nipotini, ma deve aver insegnato la pittura anche alla cugina, dato che è ritratta in una foto mentre dipinge nel giardino di casa. Tra i documenti d’archivio Stečkin trovò una lettera di Nikolaj Šilov a Vera Abrikosova, datata Lipsia 27 gennaio 1897, in cui Šilov parla della decisione dell’artista di non continuare la carriera universitaria:

Probabilmente hai sentito parlare della decisione di V.V. Kandinskij; di solito è criticato in ogni modo possibile, ma personalmente vedo in

<sup>66</sup> Lettere di Kandinskij ad A. Čuprov, in ŠUMICHIN 1983, pp. 340–341.

<sup>67</sup> ABRAMOV 2016, p. 208.

<sup>68</sup> STEČKIN 2016.

questo una grande sincerità e, di conseguenza, verità e persino bellezza; è un peccato, ovviamente, solo che una persona con una così buona formazione non si senta chiamata ad applicarla in un modo o nell'altro, ma nessuno ha il diritto di condannarlo per questo<sup>69</sup>.

Commentando la scelta di Kandinskij di dedicarsi alla pittura, che aveva acceso animate discussioni anche nella famiglia Abrikosov, lo studioso Stečkin annotò come sia stato importante per Vasilij affrontare tutto ciò «in famiglia»<sup>70</sup>. Nel corso degli anni gli Abrikosov sostennero il nipote nella scelta fatta, avendo avuto modo di conoscere le competenze acquisite e di apprezzarne i risultati.

### *Kandinskij e la grafica*

Nel 1895 l'artista fu assunto come direttore del reparto di fototipia nella tipografia di N. Kušnerev a Mosca<sup>71</sup>. La fototipia<sup>72</sup> è un metodo di stampa grafica complesso e non è credibile che Kandinskij non conoscesse il procedimento e che fosse stato messo addirittura a capo di quel settore, come direttore responsabile, totalmente privo di competenze nel campo delle arti grafiche. C'è da chiedersi quando e da chi egli avesse appreso le conoscenze e competenze tecniche necessarie per essere assunto presso la tipografia e chi l'avesse introdotto nella ditta di N. Kušnerev. La mia ipotesi è che Kandinskij sia stato presentato dai fratelli Apollinarij e Viktor Vasnecov e da Michail Vrubeľ, pittori della colonia di Abramcevo, che lavorarono presso questa tipografia tra il 1890 e il 1899 per realizzare le illustrazioni della raccolta delle opere di Michail Lermontov in occasione del cinquantesimo anniversario dalla morte. L'edizione, composta da tre

<sup>69</sup> *Ibidem*

<sup>70</sup> *Ibidem*

<sup>71</sup> VASILIJ VASIL'EVIC KANDINSKIJ (1866-1944) 1989, p. 10.

<sup>72</sup> La fototipia, inventata nel 1879 dal ceco Karel Klíč, è un processo fotomeccanico che serve a ottenere immagini con chiaroscuri e a colori per la stampa litografica, senza l'uso del retino. La matrice è una lastra di vetro recante uno strato uniforme di gelatina sensibilizzata a base di bicromato di potassio; oppure una lastra di materiale termoplastico rinforzata con fibre di vetro (collotipia).

volumi, fu una delle prime edizioni russe illustrate a essere realizzata completamente con metodi di stampa fotomeccanici. I disegni di Apollinarij con vedute di Mosca nel XVI secolo, pubblicati nel 1891<sup>73</sup>, gli acquerelli e i dipinti di Vrubel' e V. Vasnecov e di altri famosi artisti furono riprodotti in vari modi: autotipo, zincoGRAFIA e fototipo. La pubblicazione fu completata solo nel 1899.

Mettendo in ordine le informazioni fin qui raccolte, è possibile che Kandinskij fosse introdotto nella tipografia di Kušnerev dagli artisti mamontoviani durante il periodo 1891-1895, in cui egli maturò la decisione di abbandonare gli studi giuridici per dedicarsi alla pittura. Fu presso questa ditta che Kandinskij, affiancato da costoro, deve aver appreso i metodi di stampa meccanica acquisendone una tale padronanza, da ricevere e accettare la nomina a direttore del reparto di fototipia nel 1895. La decisione di avviare la carriera artistica fu comunicata al professor Čuprov proprio nel novembre di quell'anno. Essa fu maturata nel tempo con l'abituale coscienziosità che lo contraddistinse.

Altrimenti, bisogna ammettere che Kandinskij, senza competenza alcuna, abbia osato tentare di improvvisarsi esperto di grafica (e dicasi lo stesso per la pittura) ma: «Alla luce di tutto ciò che si sa del suo modo di lavorare e della sua etica di artista, la cosa appare assai improbabile»<sup>74</sup>.

A questo punto sorge un'altra domanda: per quale motivo i fratelli Vasnecov e Vrubel' avrebbero dovuto introdurlo nella tipografia di Kušnerev se, come è noto, egli li conobbe solo nella mostra dell'Associazione Moscovita degli artisti del 1900? L'unica risposta possibile è che Kandinskij fosse entrato a far parte della *sem'ja* (famiglia) di Abramcevo molto tempo prima. Essendo una "famiglia" artistica, dove i giovani talenti erano accolti e seguiti con cura dai maestri, durante i suoi soggiorni estivi ad Achtyrka, tra il 1879 e il 1895, Kandinskij ebbe la possibilità di frequentare la colonia e apprendere sia le tecniche grafiche e pittoriche, sia il nuovo stile modernista.

Per quanto riguarda la grafica, punto di riferimento fu proprio

<sup>73</sup> VESPALOVA 1956, p. 152.

<sup>74</sup> HAHN-KOCH 1993, p. 70.

Apollinarij Vasnecov (1856-1933), che si era trasferito a Mosca da Rjabovo nel 1878. L'architettura medievale delle cattedrali della città l'aveva impressionato tanto da divenire il soggetto preferito di molte sue opere. A Mosca Apollinarij lavorò come illustratore, dal 1878 al 1882, per il giornale settimanale politico-letterario e artistico «Gatcuk» (giornale di A. Gatcuk) e, fino al 1886, per due riviste «Živopisnoe obozrenie» (Rassegna di pittura) e «Vsemirnaja illjustracija» (Illustrazione mondiale)<sup>75</sup>. Per il settimanale «Gatcuk» eseguì una serie di xilografie con paesaggi (ad es. *Nel bosco*) e con architetture medievali di Mosca (ad es. *Notte di luna al Cremlino e Cattedrali*)<sup>76</sup>.

Il tema della cattedrale ortodossa piacque molto anche a Kandinskij tanto da divenire un elemento costantemente presente nelle sue opere successive. Nel 1886 egli eseguì un piccolo disegno a china, dedicato alla *Cattedrale dell'Assunta a Mosca*, che è la sua prima opera documentata. Dalle ricerche d'archivio di Abramov sappiamo che al ginnasio ebbe un bravo insegnante, anche se è difficile accettare che fosse già in grado di ritrarre la complessa architettura della Cattedrale dell'Assunta di Mosca. Il perfetto rispetto delle proporzioni e della prospettiva, l'uso della china e, soprattutto, il sapiente reticolo dei tratti per rendere le ombre con il chiaroscuro, che paiono imitare quelli dell'incisione, denotano già una padronanza che può essersi sviluppata solo sotto la guida di un maestro esperto, che quel soggetto aveva ritratto più volte: Apollinarij Vasnecov. Dal 1882 costui trascorse tutte le estati nella sua dacia di Achtyrka, dove nello stesso periodo soggiornò Kandinskij presso i suoi parenti, per partecipare alle attività della colonia di Abramcevo.

Qui, nello stesso anno, la pittrice, grafica e ceramista Elena Polenova (1850-1898), sorella di Vasilij Polenov e prima artista donna, riconosciuta in Russia, vi giunse di ritorno dal suo lavoro di decoratrice presso il laboratorio di ceramica di Joseph-Théodore Deck a Parigi. Fu costei a introdurre gli stilemi del Modernismo delle Arts & Crafts, che declinò in modo originale

<sup>75</sup> VESPALOVA 1956, p. 19. La prima produzione grafica, disegni e xilografie, di Apollinarij Vasnecov è documentata da lavori, firmati e datati, dal 1869 al 1876.

<sup>76</sup> Ivi, p. 148.

prendendo ispirazione dalla decorazione di tessuti e oggetti dell'artigianato popolare russo. Fu lei insieme a Elizaveta Sapožnikova, moglie di Mamontov e cugina di Konstantin Stanislavskij, a inaugurare le spedizioni di ricerca di questi materiali nelle province di Jaroslavl, Vladimir e Rostov. Gli utensili in legno con decorazioni ad intaglio e dipinte, i vestiti e le stoffe ricamate, che portarono ad Abramcevo nel 1882, costituirono la collezione del primo museo delle arti e del folclore in Russia; ma furono anche oggetto di studio da parte degli artisti della colonia per l'elaborazione del modernista *Neorusskij Stil'* (Stile Neorosso)<sup>77</sup>. Durante questi viaggi Elena Polenova, oltre a eseguire numerosi disegni, cominciò a raccogliere e a trascrivere i racconti della tradizione orale, che in seguito illustrò con una serie di acquerelli. «Penso che illustrare i racconti popolari russi sia una questione di grande importanza», scrisse l'artista in una delle sue lettere al critico e storico dell'arte V. Stasov, «non conosco una sola pubblicazione per bambini in cui le illustrazioni trasmettano la poesia e l'aroma della produzione vetero-russa»<sup>78</sup>, anche perché all'epoca i libri illustrati di fiabe erano solo tedeschi e francesi. Polenova fu la prima a rendersene conto e, dal 1886 al 1898, cominciò a creare illustrazioni per racconti, fiabe e detti popolari russi, dando particolare attenzione alle trame archetipiche della cultura patria. La pittrice padroneggiava la tecnica della pittura ad olio (fig. 4), ma era un maestro riconosciuto dell'acquerello (fig. 5).

Il processo creativo delle illustrazioni, generato dalla fervida immaginazione dell'artista, iniziava sempre da un attento studio della vita contadina, cui fu indissolubilmente legato. La morbida rappresentazione spaziale delle sue prime illustrazioni, caratterizzate dalla stilizzazione, dai contorni e dal riempimento con colori chiari, giunse a maturità stilistica nel corso degli anni Novanta: «E. Polenova usa un disegno complesso, uno sguardo dal basso

<sup>77</sup> Mamontov affidò alla Polenova la direzione dei laboratori di intaglio ad Abramcevo, dove si formarono anche i giovani contadini acquisendo un mestiere che poi svolsero autonomamente.

<sup>78</sup> La lettera è datata 9 gennaio 1997: SACHAROVA 1964, p. 562.

verso l'alto. Generalizza e rende ritmica la composizione, appiattisce le forme, cercando di preservare ed enfatizzare la superficie del foglio, utilizza le tecniche del *cloisonnisme*, delineando oggetti con una linea scura, in breve, è intensamente coinvolta nella creazione della versione russa dello stile Art Nouveau»<sup>79</sup>.

Nel primo numero della rivista «*Mir Iskusstva*» del 1898 compaiono una serie di illustrazioni per fiabe, disegni, motivi per carta da parati e per ricami, foto di mobili con decorazioni in stile modernista creati dalla Polenova. L'alto livello artistico delle sue illustrazioni incentivò l'interesse di molti giovani artisti a proseguirne l'opera, tanto che maestri come I. Bilibin, S. Maljutin e altri si considerarono suoi discepoli. A questi artisti di fama internazionale gli studiosi riconoscono l'influenza esercitata dalle loro opere sullo stile delle prime opere di Kandinskij. Pertanto, se così fosse, anch'egli subì l'ascendente della Polenova nell'elaborazione di quello stile modernista, che caratterizzò alcune sue creazioni alla fine dell'Ottocento.

### *Kandinskij: Jugendstil o Neorususkij stil?*

Il *Manifesto per la ditta Abrikosov* (fig. 6), di cui una stampa litografica a colori è conservata presso la Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco di Baviera, è un manifesto pubblicitario «poco noto e di grandissimo formato, da lui eseguito per la fabbrica di cioccolata di alcuni suoi parenti acquisiti a Mosca e che al più tardi nel 1897 venne stampato a Monaco»<sup>80</sup>.

La stilizzazione delle forme, la loro equilibrata distribuzione (e pertanto anche la ripetizione di piccole parti di nuvole in forma di riflessi sull'acqua), insieme al decorativo slancio delle linee che caratterizzano le piante in primo piano, al quale corrisponde la grafia della dicitura pubblicitaria, fanno di questo manifesto un'opera dello Jugendstil o, come viene chiamato in russo, «Stil Modern»<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> ŠAKINA 2000, p. 422.

<sup>80</sup> Ivi, p. 55.

<sup>81</sup> Ivi, pp. 55-56

Secondo Hahl-Koch, Kandinskij avrebbe concordato l'esecuzione del manifesto con i suoi parenti, mostrando loro gli schizzi preparatori prima della sua partenza per Monaco<sup>82</sup>. Tale ipotesi ci lascia alquanto perplessi per una serie di inesattezze e incongruenze.

Innanzitutto, da quanto sopra esposto, gli Abrikosov non erano «parenti acquisiti a Mosca». Lo conoscevano bene come persona e come artista, ne apprezzavano capacità e competenze, così come avevano avuto modo di valutare la sua prima produzione artistica, che a noi è pervenuta in minima parte. Se così non fosse stato, essendo proprietari di una prestigiosa e nota ditta, essi non avrebbero mai affidato a un artista alle prime armi l'ideazione e l'esecuzione del manifesto per celebrare il quattordicesimo anniversario dalla fondazione dell'azienda.

Per quanto riguarda l'ideazione e, soprattutto, la realizzazione della stampa litografica, in cui appaiono nella scritta centrale in alto, le date della fondazione e dell'anniversario "1882-1896", c'è da chiedersi che senso avrebbe avuto commissionare a Kandinskij il manifesto di una ricorrenza già trascorsa. E perché stamparlo a Monaco, se Kandinskij aveva lavorato fino a prima della partenza (dicembre 1896) nella tipografia di Kušnerev a Mosca? Sicuramente la copia conservata alla Städtische Galerie im Lenbachhaus fu stampata in Baviera tra il 1896 e il 1897 su bozzetto dell'artista, perché vi si legge in basso, a sinistra, in caratteri latini "Kandinsky" e subito sotto "Munchen", ma questo non esclude che l'artista l'abbia voluta far stampare per averne una copia. Altrimenti, non sarebbe comprensibile il motivo della commissione a ricorrenza avvenuta, se non al fine di supportare la tradizionale attribuzione della formazione monacense del pittore russo senza, però, alcuna documentazione a supporto. Ciò nonostante, la Hahl-Koch sembra avanzare dubbi sull'influenza dello Jugendstil tedesco, dato che subito dopo contesta questa tesi sostenuta da Peg Weiss:

No, ad attrarre Kandinsky a Monaco non può essere stato lo Jugendstil.

<sup>82</sup> HAHN-KOCH 1993, p. 56.

Peg Weiss infatti ha dimenticato che lo Jugendstil, successore del movimento inglese Arts and Crafts, era esistito assai precocemente in Russia, e se Kandinsky se ne fosse sentito attratto non avrebbe dovuto abbandonare l'amata Mosca: le colonie di artisti che allo Jugendstil si dedicavano, Abramcevo e Talaškino avevano sede nelle vicinanze: da quando, nel 1870, il ricco costruttore di ferrovie e mecenate Savva Mamontov aveva acquistato la tenuta, vi erano stati sistematicamente raccolti prodotti dell'arte popolare, vi si era costruito secondo il "nuovo stile", ci si era dedicati all'artigianato, vi si mettevano in scena favole e opere liriche (nel 1878, il primo spettacolo ebbe luogo nella dimora moscovita di Mamontov)<sup>83</sup>.

L'ipotesi della formazione di Kandinskij presso i maestri della colonia di Abramcevo fu avanzata velatamente dalla Hahl-Koch e, molto più tardi, da Aronov: entrambi gli studiosi lasciarono in sospeso la questione, perché non erano in possesso di documenti che la potessero comprovare con certezza.

Nel 1993, quando uscì la monografia della Hahl-Koch, contemporaneamente fu pubblicato il mio saggio che individuava mediante la comparazione tra le opere giovanili di Kandinskij e quelle di alcuni esponenti della colonia di Abramcevo molte affinità per tema, composizione, stile e tecnica<sup>84</sup>. Questo s'incentrava proprio sui rapporti di discepolato tra Kandinskij e gli artisti del circolo Mamontov gettando nuova luce sia sull'acquisizione di tecniche, sia sull'origine della sua teoria teatrale dell'opera d'arte monumentale e della composizione scenica astratta<sup>85</sup>. Nel corso di un ventennio (1878-1904) gli artisti mamontoviani realizzarono lo spettacolo della sintesi delle arti riformando la scena teatrale russa<sup>86</sup> e avviarono con le loro ricerche sinestetiche quel graduale processo che dal realismo degli Ambulanti portò alla creazione della pittura di paesaggio lirico ed eroico<sup>87</sup>. Il contenuto

<sup>83</sup> HAHN-KOCH 1993, p. 53.

<sup>84</sup> La ricerca è stata condotta nei fondi della Galleria Tret'jakov, del Museo Puškin, del Museo Statale Centrale Teatrale "Bachrušin" di Mosca e presso il Museo Russo di Leningrado dal 1980 al 1984. Solo una piccola parte del mio lavoro è stata pubblicata: cfr. GAVRILOVICH 1993, pp. 46-76 e GAVRILOVICH 1995, 24-27.

<sup>85</sup> GAVRILOVICH 1993, pp. 46-76.

<sup>86</sup> Cfr. GAVRILOVICH 1985, pp. 17-28; GAVRILOVICH 2011, pp. 30-48 e pp. 56-88.

<sup>87</sup> VESPALOVA 1956, pp. 48-49; NEKLJUDOVAJA 1980 pp.73-82; 125-130.

sociale delle loro opere fu sostituito dalla rappresentazione di un mondo passato, mitologico, fiabesco e i nuovi eroi furono personaggi fantastici come i *Bogatyri*, i *Lešj* (folletti) e i *Vodjanoj* (geni delle acque)<sup>88</sup>. Ad Abramcevo Repin e Polenov diedero lezioni di disegno e di pittura di paesaggio ai giovani allievi, tra i quali c'erano Levitan, Korovin, Apollinarij Vasnecov, Vrubel' e molti altri, di cui i testi non citano i nomi e, probabilmente, tra costoro vi fu anche il giovane Kandinskij<sup>89</sup>. Dipingere la natura per un artista mamontoviano equivaleva a intraprendere un percorso spirituale, che attraverso la forma (Bello) lo portava a esprimere il contenuto interiore (Vero). Tra Achtyrka e Abramcevo esistevano dei luoghi cari a questa colonia d'artisti: il fiume Vorja, una chiusa e uno stagno coperto da erbe. Polenov aiutava i giovani con consigli pratici «quando si ritrovavano insieme a fare degli schizzi ad Abramcevo. [...] Spesso poneva attenzione ai colori e mostrava che era necessario renderli più accesi e smaglianti»<sup>90</sup>. I soggetti, che ricorrono nei dipinti e nei disegni degli artisti mamontoviani, eseguiti tra la seconda metà del XIX secolo e il primo decennio del XX secolo, sono gli stessi di piccoli quadri a olio di Kandinskij come *Stagno nel bosco* (1902), *Stagno nel parco* (1902), *La chiusa* (1902). A una tale conclusione era giunta anche la Hahl-Koch, circoscrivendo soltanto a Levitan l'influenza esercitata su Kandinskij, dato che l'artista stesso l'aveva citato nell'autobiografia russa<sup>91</sup>.

Nel 1995 pubblicai un articolo volto a dimostrare le problematiche e gli esiti della ricerca sul tema della “nuvola”, condotta da Levitan, Archip Kuindži (1841-1910) e Apollinarij Vasnecov, esponenti questi ultimi due della pittura di paesaggio eroico, mediante la comparazione delle loro opere con quelle di Kandinskij. Gli studi si erano focalizzati sul colore, sugli effetti di luce e ombra e, soprattutto, sulla metamorfosi di forme concrete e indefinite come nuvole, macchie di luce solare o lunare nello spazio.

<sup>88</sup> NEKLJUDOVAJA 1980 pp. 118-121.

<sup>89</sup> GAVRILOVICH 1993, pp. 53-54.

<sup>90</sup> VESPALOVA 1956, p. 22.

<sup>91</sup> HAHL-KOCH 1993, pp. 40-43.

Tra gli anni settanta del XIX secolo e il primo decennio del Novecento Apollinarij eseguì una serie di dipinti dedicati a questo tema. Levitan cominciò a trattarlo dal 1899 eseguendo studi su cielo e nubi; mentre Kuindži dipinse nuvole in movimento dai colori diversi tra il 1905 e il 1908. Vasilij Kandinskij partecipò a questa ricerca fin dal 1896-1897, dato che nuvole stilizzate compaiono come elemento preminente nel manifesto per la ditta Abrikosov. In seguito, egli dedicò a questo soggetto una serie di dipinti (da *Nuvola bianca* del 1903 fino a *Nuvole rosse* del 1907), di pitture su vetro (*Nuvola dorata* del 1918) e di xilografie. Le forme e i colori mutevoli delle nuvole si trasformarono nel tempo in forme astratte, in “ovali”. La pittura di paesaggio eroico e la stilizzazione modernista contribuirono ad aprire la via all’arte non figurativa<sup>92</sup>.

A questo proposito è doveroso far riferimento alla ricerca di Vrubel’, che Kandinskij conobbe personalmente<sup>93</sup>. Già nel famoso quadro *Demone seduto* (1890), parcellizzando la struttura architettonica delle forme naturali e ricostruendola su superficie con un *ductus* della pennellata a imitazione delle tessere di un mosaico bizantino, egli giungeva attraverso la stilizzazione a geometrizzare le forme; in particolare, a destra, dove sono dipinti dei fiori (fig. 7). Cinque anni dopo Vrubel’ raggiunse un grado di astrazione incredibile in *Lili* (Gigli, fig. 8). Questo processo fu possibile, a mio parere, grazie al lavoro di arte applicata svolto ad Abramcevo per realizzare vetrate (fig. 5), maioliche decorate per pannelli, camini, brocche ecc. Le forme stilizzate e, spesso geometrizzate, di elementi naturali e umani su superficie piana erano esaltate dalla stesura uniformemente piatta e dal timbro brillante dei colori.

Le opere di arte applicata di Polenova, Golovin, Korovin, Maljutin, i fratelli Vasnecov, Vrubel’ e tanti altri, basate sull’elaborazione e reinvenzione di temi della mitologia slava e dei motivi decorativi del folklore russo, furono note a Kandinskij ancor prima del suo famoso viaggio a Vologda. Le scene e costumi per i famosi spettacoli dell’Opera Privata, messi in scena dal 1885, la

<sup>92</sup> Cfr. GAVRILOVICH 1995, pp. 25-27.

<sup>93</sup> VASILIJ VASIL’EVIC KANDINSKIJ 1989, p. 25.

produzione pittorica, grafica e d'arte applicata che fu creata, propagandata ed esposta in diverse mostre locali (Mosca, Odessa e San Pietroburgo), nazionali (Nižnij-Novogorod) e internazionali (Esposizione Universale di Parigi), così come la diffusione mediante illustrazioni a stampa per libri e riviste, fu ben nota all'artista che ne fu attratto e influenzato.

### *Memoria eidetica e il "codice" Kandinskij*

Nella sua autobiografia l'artista scrisse della sua dote di visualizzare mentalmente le immagini dopo averle viste: «Ho così potuto, per quanto lo permettevano le mie cognizioni tecniche, già nella prima giovinezza, registrare a casa i colori dei quadri che mi avevano particolarmente colpito ad una qualche esposizione. In seguito, i paesaggi dipinti a memoria mi riuscivano talora meglio di quelli dipinti dal vero»<sup>94</sup>. Questa sua innata capacità mnemonica gli permise non solo di rifare i citati dipinti di Repin, Polenov e Levitan, ma anche quelli di molti altri artisti russi, che Kandinskij non menziona nelle autobiografie. Il procedimento, maturato grazie alla memoria eidetica, si sviluppava secondo due metodi diversi: la reinvenzione del soggetto che conserva l'impostazione strutturale dell'opera originaria oppure l'isolamento e il rifacimento di un elemento chiave dell'intero dipinto memorizzato<sup>95</sup>. Il primo procedimento è visibile mediante la comparazione tra i disegni e i dipinti di Viktor Borisov-Musatov raffiguranti dame in crinolina, eseguiti tra la fine del XIX secolo e il 1905, e lo stesso tema che Kandinskij ripropose più volte in incisioni e dipinti tra il 1902 e il 1907. Se in queste opere l'analogia compositiva così come il soggetto rappresentato sono evidenti, in *Frauen im Wald* (Donne nel bosco, 1907, fig. 9) Kandinskij trasforma le dame in crinolina del dipinto *Izumrudnoe ožerel'e* (Collana di smeraldi, 1903-

<sup>94</sup> KANDINSKIJ 1975, p. 121.

<sup>95</sup> Nell'economia del presente saggio non è possibile qui documentare tutto il lavoro di comparazione svolto nel corso degli anni da questa mia ricerca, che si limita a presentare solo alcuni esempi.

1904, fig. 10) di Borisov-Musatov in donne russe dai tipici costumi folcloristici. Le forme stilizzate e ridotte al piano, sono disposte ritmicamente e melodicamente, sia isolate e sia in gruppi, nello stesso modo dell'opera di Borisov-Musatov. Probabilmente, da un lato, l'artista desiderava rendere omaggio al pittore scomparso qualche anno prima ma, dall'altro, ironizzava con garbo sul fatto che Borisov-Musatov, leader ideologico e uno dei più attivi organizzatori dell'Associazione Moscovita degli artisti, compose opere nelle quali la "russitudine" era evocata più dai luoghi ritratti che dal soggetto che appariva così affine al gusto retrò dei pietroburghesi. Per quanto riguarda il secondo procedimento, un esempio è dato dalla comparazione tra *Der Blaue Reiter* (Il cavaliere azzurro, fig. 11), un olio su tela di piccole dimensioni creato da Kandinskij nel 1903 e il quadro *Sibir'* (Siberia, fig. 12) di Apollinarij Vasnecov, olio su tela su grande formato, eseguito nel 1894. In *Il cavaliere azzurro* Kandinskij mette a fuoco e riproduce la porzione del dipinto *Siberia* che ritrae il cavaliere ammantato nel paesaggio montano, escludendo tutto il resto. Le rapide pennellate abbozzano le forme del soggetto come un fermo-immagine leggermente sfocato, che la sua memoria eidetica ha ghermito dal quadro di Vasnecov e poi rielaborato in modo originale. Stesso procedimento di sottrazione e focalizzazione della parte memorizzata e visualizzata rispetto all'intero dipinto fu messo in atto da Kandinskij nella reinvenzione della tavola *Skačuščij vsadnik* (Cavaliere al galoppo. Acquarello e biacca; carta su cartone) di Vrubel', che fu ideata tra il 1890 e il 1891 per il poema *Demon* (Demone) di Lermontov e pubblicata nel volume illustrato delle opere complete nel 1891. Di questo lavoro esiste anche un disegno preparatorio (matita di grafite su carta, fig. 13), in cui Vrubel' abbozzò velocemente il soggetto sulla spinta emozionale della lettura dei versi di Lermontov, riuscendo a esprimere con grande intensità l'animo tempestoso del cavaliere che pare fondersi allo slanciato corpo del cavallo al galoppo, formando con esso un unico essere in fuga. Grazie alla sua memoria eidetica Kandinskij rielaborò nel quadro *Lyrical* (Lirica, fig. 9) del 1911 la forza espressiva di quell'immagine vrubel'iana che aveva interiorizzato. Comparando il disegno di Vrubel' con il dipinto di Kandinskij, si

nota come in entrambe le opere la struttura dell'immagine in movimento sia caratterizzata dal medesimo uso della linea nera, fortemente accentuata, ritmica e curvata, nel muso e nel corpo del cavallo e del cavaliere per rendere l'idea del movimento e del pathos. Il titolo *Lirica*, scelto da Kandinskij e variamente interpretato dalla critica, rimanda inequivocabilmente alla duplice fonte primaria (da lui nascosta) sull'origine del suo dipinto. Innanzitutto, il poema di Lermontov che, essendo un poeta romantico, esprimeva in modo soggettivo il sentimento in un componimento lirico; e l'opera di Vrubel', artista sensibilissimo e visionario, che ne valorizzò il contenuto poetico con l'incandescente forza dell'immagine disegnata e dipinta.

Questa comparazione, avvallata dalla reciproca conoscenza dei due artisti, depone a favore della tesi della collaborazione di Kandinskij con gli artisti mamontoviani presso la tipografia di Kušnev proprio in occasione della pubblicazione delle opere lermontoviane. C'è da notare, inoltre, che Kandinskij definisce come "melodica" una composizione semplice, che «mette a nudo la forma pittorica che ne sta alla base, si trovano forme geometriche primitive oppure la combinazione di linee semplici, subordinate a un moto generale. Questo moto generale si ripete nelle singole parti, e talvolta viene variato da singole linee o singole forme»<sup>96</sup>. Tale definizione si adatta sia al disegno, sia alla tavola di Vrubel', così come al suo dipinto *Lirica*, innalzando a livello speculativo il prodotto materico della pittura. Kandinskij scelse di utilizzare lo scritto teorico per divulgare e per far accogliere in Occidente, soprattutto, quanto aveva appreso o quanto aveva già sperimentato nella pratica in Russia. Di fatto egli, come tanti altri artisti emigrati, seguì il consiglio che Dostoevskij diede ai suoi connazionali per far accettare se stessi e la propria opera all'estero:

Fai caso, amico mio, alla stranezza: ogni francese può servire non solo la sua Francia, ma anche l'umanità, solo a condizione che rimanga il più francese; ugualmente - un inglese e un tedesco. Solo un russo, anche ai nostri tempi, cioè molto prima di quanto si riassumerà il risultato generale, ha già acquisito la capacità di diventare più russo proprio

<sup>96</sup> KANDINSKIJ 1968, pp. 157-158.

quando è più europeo. Questa è la differenza nazionale più distintiva tra noi e tutti gli altri, e sotto quest'aspetto noi non siamo come nessun altro. *Sono un francese in Francia, un tedesco con un tedesco, un greco con un greco antico, e quindi sono molto russo.* Pertanto, sono un vero russo e servo di più la Russia, poiché mi faccio banditore della sua idea principale. Sono il pioniere di questa idea. Poi sono emigrato, ma ho lasciato la Russia? No, ho continuato a servirla. Anche se non ho fatto niente in Europa, anche se sono andato solo per vagare (e sapevo che andavo solo per vagare), ma basta che ci sia andato con il mio pensiero e con la mia coscienza. Ho portato lì la mia malinconia russa<sup>97</sup>.

Kandinskij ha colto il senso profondo di questo insegnamento di Dostoevskij ed è per questo motivo che nelle autobiografie e nei suoi scritti teorici bisogna cercare il “sottotesto”, così come nei drammi di Anton Čechov. Gli storici dell'arte, che tuttora non accolgono l'idea di una formazione dell'artista in Russia, considerano queste pubblicazioni come fonte primaria da non mettere in discussione, una sorta di “documento-monumento”. A tale proposito scrisse Abramov:

In questi testi, la specificità degli eventi serve solo come una sorta di sfondo per la cosa principale: lo sviluppo degli impulsi interiori e spirituali della creatività. L'artista dispone liberamente i fatti, nasconde molto, sintetizza e omette, volontariamente o deliberatamente, importanti dettagli biografici. In senso figurato questi testi costituiscono una sorta di “codice Kandinsky”. Molto è già stato fatto nella loro “decifrazione”, relativamente parlando, ma rimangono molte lacune<sup>98</sup>.

Probabilmente se si cominciasse a studiare in modo più approfondito la storia dell'arte russa tra la fine del XIX e il primo decennio del XX secolo in tutte le sue declinazioni, ovvero se si accogliesse con lo stesso interesse delle cosiddette “arti maggiori” anche lo studio delle arti applicate (ad es. arte della decorazione teatrale, ceramica, pittura su vetro ecc.), che furono così rilevanti

<sup>97</sup> Il passo è tratto dal romanzo: F. Dostoevskij, *Podrostok* (L'adolescente), 1875, parte III, capitolo 7, paragrafo III, s.p., che è pubblicato online nel sito della “Biblioteca della Letteratura classica russa”: <https://онлайн-читать.рф//ДОСТОЕВСКИЙ-ПОДРОСТОК/> (ultima consultazione 6/12/2022). Il corsivo è dell'autrice del presente saggio.

<sup>98</sup> ABRAMOV 2016, p. 219.

per la diffusione in Russia dello stile modernista, si avrebbe in mano la chiave per decifrare il “codice” Kandinskij e per avviare in modo nuovo la ricerca sulle origini dell’arte non figurativa: «Grande Realismo = Grande Astrazione».

*Bibliografia*

- ABRAMOV 1995 = V. ABRAMOV, *V.V. Kandinskij v chudožestvennoj žizni Odessi*, Odessa 1995.
- ABRAMOV 2002 = V. ABRAMOV, "Pis'mo iz Mjuchena" - V. Kandinskij? in «Vsesvitnij Klub Odesitiv», n. 11, 2002, pp. 245-252.
- ABRAMOV 2006 = V. ABRAMOV, *Neizvestnoe proizvedenie Kandinskogo*, in «Vsesvitnij Klub Odesitiv», n. 27, 2006, pp. 185-195.
- ABRAMOV 2016 = V. ABRAMOV, *Sem'ja V.V. Kandinskogo v Odesse. Dokumenty iz fondov GAOO*, in «Deribasovskaja-Riše'evskaja: almanach», n. 65, 2016, pp. 200-219.
- ARONOV 2010 = I. ARONOV, *Kandinskij Istoki 1866-1907*, Moskva 2010.
- AVTONOMOVA 1993 = N. AVTONOMOVA, *Kandinskij in Russia*, in *Vasilij Kandinskij*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo Forti dal 10 luglio al 14 novembre 1993), a cura di G. Cortenova, Milano 1993.
- BARAEV 1991 = V. BARAEV, *Drevo: dekabristy i semejstvo Kandinskich*, Moskva 1991.
- BLOK 1962 = A. BLOK, *Sobranije sočinenij*, vol. V, Moskva-Leningrad 1962
- GAVRILOVICH 1985 = D. GAVRILOVICH, *Un caleidoscopio sonoro ovvero la sintesi delle Arti in Russia*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», maggio 1985, n. 25, pp. 17-28.
- GAVRILOVICH 1989 = D. GAVRILOVICH, *La dača ideale*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», settembre 1989, n. 36, pp. 59 - 64.
- GAVRILOVICH 1993 = D. GAVRILOVICH, *Astrazione, romanticismo del colore. Kandinskij e il suo rapporto con l'arte e il teatro soprattutto nell'area della cultura realista e simbolista russa*, in *Verso la «Sintesi delle Arti». Un aspetto della cultura artistica europea tra Ottocento e Novecento*, a cura di J.N. Covre, Roma 1993, pp. 46-76.
- GAVRILOVICH 1995 = D. GAVRILOVICH, *Kuindži, Vacnecov, Kandinskij e le nuvole*, in «TerzoOcchio», , dicembre 1995, n. 4 (77), pp. 24-27.
- GAVRILOVICH 2022 = D. GAVRILOVICH, *Savva Mamontov e la nascita della regia teatrale: "ripristinare la giustizia storica"*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», Special Issue, a cura di D. Gavrilovich e P. Melanie, n. 7, 2022, pp. 29-52.
- GRAY 1962 = C. GRAY, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, London 1962.
- HAHL-KOCH 1993 = J. HAHL-KOCH, *Kandinsky*, Stuttgart 1993, (trad. it. *Kandinsky*, Milano, 1993).

- KANDINSKIJ 1968 = V. KANDINSKIJ, *Ueber das Geistige in der Kunst* [1912], *Lo spirituale nell'arte*, tr. it. G.A. Colonna Di Cesarò, Bari 1968.
- KANDINSKIJ 1975 = V. KANDINSKIJ, *Testo d'autore ed altri scritti russi 1902-1922*, introduzione e a cura di C. De Michelis, Bari 1975.
- KANDINSKY 1989 = W. KANDINSKY, *Tutti gli scritti*, a cura di Philippe Sers, II, Milano 1989.
- KERIMOVA 2006 = M. KERIMOVA, *Pis'ma V.V. Kandinskogo k N.N. Charužinu*, in «Vestnik istorii, literatury, iskusstva», 3, 2006, pp. 481-496.
- KLEINE 1990 = G. KLEINE, *Vasilij Sil'vestrovič Kandinskij – ein Maler?*, in «Kunstchronik», n. 3, 1990, pp. 93-95.
- KUZNECOV 2016 = N. KUZNECOV, *S.I. Mamontov – reformator opernogo iskusstva v Rossii*, in «Kul'turnoe nasledie Rossii», I, 2016, pp.16-22.
- MILOTVORSKAJA 1981 = M. MILOTVORSKAJA (a cura di) *Istorija ruskogo iskusstva. Iskusstvo konca XIX - načala XX veka*, Moskva 1981.
- NEKLJUDOVAJA 1980 = M. NEKLJUDOVAJA (a cura di) *Istorija ruskogo iskusstva. Iskusstva vtoroj polovinhy XIX veka*, t. II, vol. I, Moskva 1980.
- ROETHEL, BENJAMIN 1982 = H.K. ROETHEL, J.K. BENJAMIN (a cura di), *Kandinsky: Catalogue Raisonne of the Oil-Paintings: Volume One, 1900-1915*, New York, 1982.
- SACHAROVA 1964 = E. SACHAROVA, *V.D. Polenov i E.D. Polenova. Cronika sem'i chudožnikov. Pis'ma*, Moskva 1964.
- ŠAKINA 2000 = A. ŠAKINA, *Russkie nacional'nye tradicii v knižnom iskusstve*, in *Stil' žizni — stil' iskusstva k. 19 – nač. 20 v.*, a cura di E. Paston, Moskva 2000.
- SARAB'JANOV, AVTONOMOVA 1994 = D. SARAB'JANOV, N. AVTONOMOVA, *Vasilij Kandinskij*, Moskva 1994.
- SCHÖMBERG-KANDINSKY 1988 = A. SCHÖMBERG -W.KANDINSKY, *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung* [1980], a cura di J. Hahl-Kock, tr. it. *Musica e colore*, Torino 1988.
- STEČKIN 2016 = B. STEČKIN, *Praščury i pravniki (Abrikosovy, Kandinskie, Šilovy)*, in «Istorija Gosudarstva», 4 febbraio 2016: <https://statehistory.ru/5504/Prashchury-i-pravniki--Abrikosovy--Kandinskie--SHilovy/>
- ŠUMICHIN 1983 = S. ŠUMICHIN, a cura di, *Pamjatniki kul'turu 1981*, Leningrad 1983.
- TURČIN 1993 = V. TURČIN, *V.V. Kandinskij v Moskovskom universitete*, in «Voprosy iskusstvoznaniya: Žurnal Meždunarodnoj iskusstvedov», 1993, nn. 2-3, pp. 195-212.

- VASILIJ VASIL'EVIC KANDINSKIJ 1989 = *Vasilij Vasil'evič Kandinskij (1866-1944)*, catalogo della mostra (Galleria Statale Tret'jakov, Mosca 1989), a cura di A. Gusarova e di N. Avtonomova, Moskva 1989.
- VESPALOVA 1956 = L. VESPALOVA, *Apollinarij Vasnecov. 1856-1933*, Moskva 1956.
- ZERNOV 1980 = B. ZERNOV, *Wassili Kandinsky 1901-1921*, in *Wassili Kandinsky. 43 opere dai Musei Sovietici*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini 12 novembre 1980 - 4 gennaio 1981), a cura di C. Terenzi, Milano 1980.

*Didascalie*

- Fig. 1 Vasilij Kandinskij, Porto di Odessa, 1896-1898. Olio su tela, cm 65 x 46. Galleria Tret'jakov, Mosca.
- Fig. 2 Vasilij Kandinskij, Lago montano, 1899. Olio su tela, cm 50x70. Collezione privata M. Maluchinaja, Mosca.
- Fig. 3 Vasilij Kandinskij, Il bagno, fine XIX- inizi XX secolo. Olio su cartone, cm 27x17. Collezione privata in Ucraina.
- Fig. 4 Elena Polenova, Il serpente. 1895-1898. Olio su tela, cm 144x103. Museo di Abramcevo.
- Fig. 5 Elena Polenova, Motivo ornamentale con un fiore di narcisi gialli. 1890. Carta, acquerello, cm. 6,4 x 11,3. Museo-riserva E. Polenova, Strachovo.
- Fig. 6 Vasilij Kandinskij, Manifesto per la ditta Abrikosov. 1896-1897. Litografia a colori, cm. 70 x36. Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco di Baviera.
- Fig. 7 Michail Vrubel', Demone seduto. Particolare. 1890. Olio su tela, cm.212x115. Galleria Tret'jakov, Mosca.
- Fig. 8 Michail Vrubel', Gigli, 1895-1896. Acquerello su carta, cm. 43,8x45,2. Museo Russo, San Pietroburgo.
- Fig. 9 Vasilij Kandinskij, Frauen im Wald. 1907. Xilografia, cm. 14,5 x 19,4. Hilla von Rebay Foundation.
- Fig. 10 Viktor Borisov-Musatov, Collana di smeraldi. 1903-1904. Olio su tela, cm.126 x215,5. Galleria, Tret'jakov, Mosca.
- Fig. 11 Vasilij Kandinskij, Der Blaue Reiter. 1903. Olio su tela, cm. 52.1 x 54.6. Stiftung Sammlung E.G., Bührle, Zurigo.
- Fig. 12 Apollinarij Vasnecov, Siberia. 1894. Olio su tela, cm. 107x178. Galleria Tret'jakov, Mosca.
- Fig. 13 Michail Vrubel', Cavaliere al galoppo. 1890-1891. Matita di grafite su carta. Galleria Tret'jakov, Mosca.

Fig. 14 Vasilij Kandinskij, *Lyrical*. 1911. Olio su tela, cm. 94 x 130.  
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

DONATELLA GAVRILOVICH



1



2

DONATELLA GAVRILOVICH



3

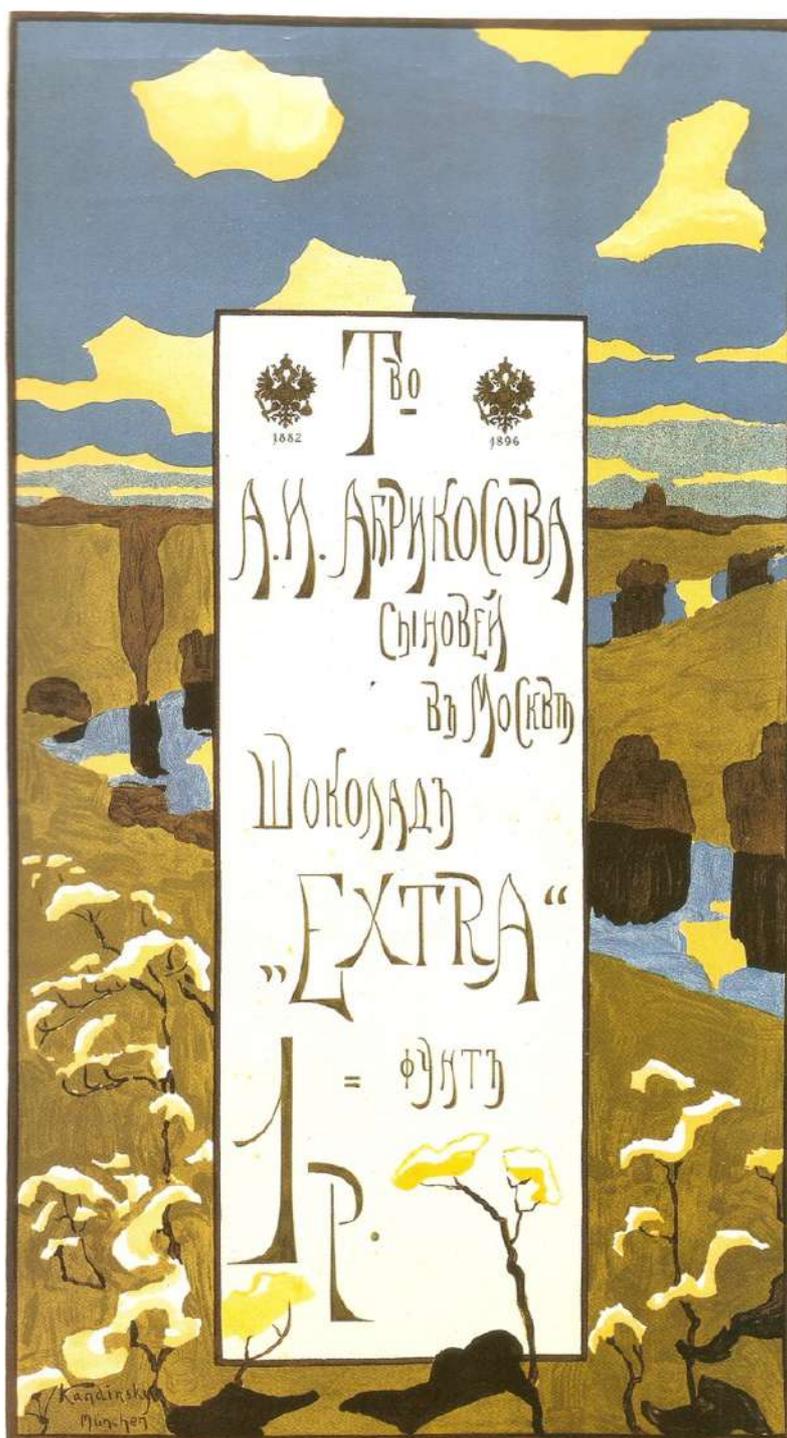


4

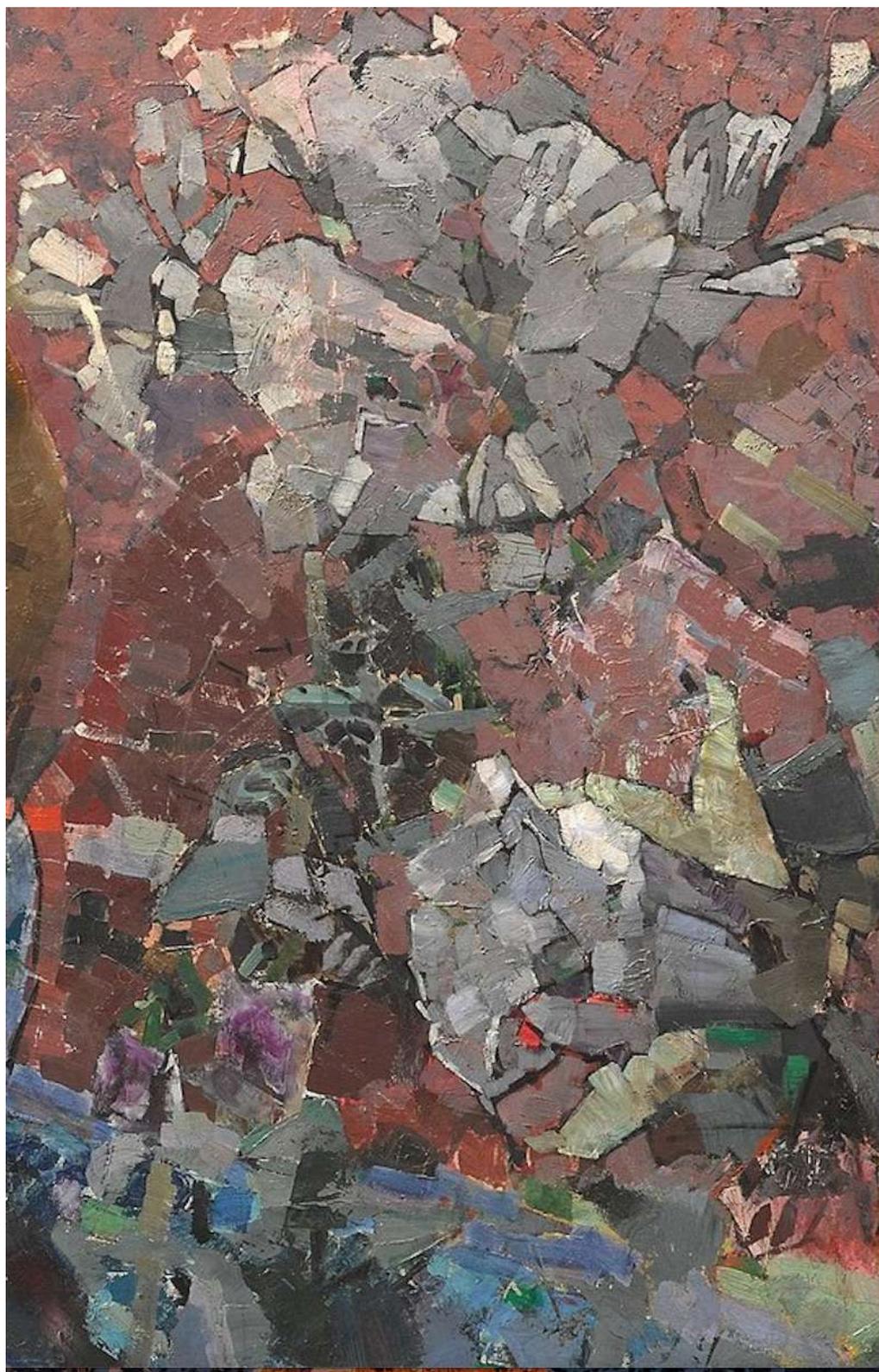
DONATELLA GAVRILOVICH



5



DONATELLA GAVRILOVICH



7



DONATELLA GAVRILOVICH



9



10

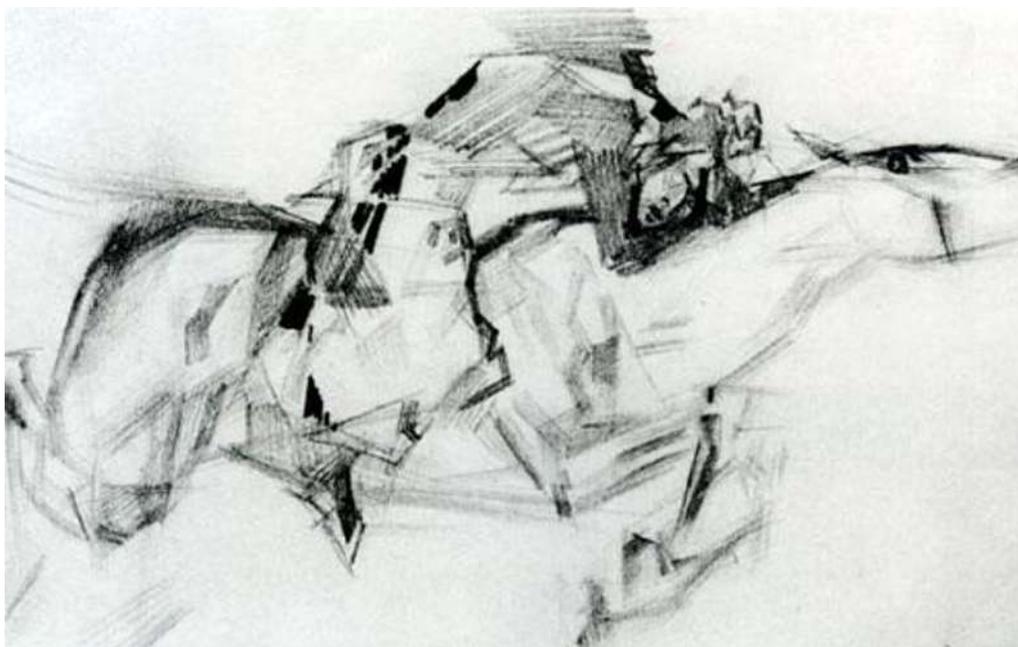


11



12

DONATELLA GAVRILOVICH



13



14