

MASSIMO BIGNARDI

***Kandinskij in Italia: tra ricordo e visione,
alla ricerca di una “nuova qualità” del colore***

Nel processo formativo dell’esperienza del “pittore”, prima ancora di quella del teorico, il rapporto con la natura in Vasilij Kandinskij presiede alla elaborazione di una pratica che concentra la sua attenzione sulla percezione dei colori e sul suo farsi esperienza spirituale. È un periodo di formazione che, dal suo arrivo a Monaco sul finire del XIX, si allunga nel primo decennio del nuovo secolo, segnando un momento d’intenso lavoro: una formazione rivolta sia ad acquisire una sintassi del disegno, come gli imporrà Franz von Stuck nelle lezioni che l’artista segue in quegli anni all’Accademia, sia a percepire le novità creative intorno a lui, in pratica le esperienze di quei giovani le cui opere sono esposte nelle sale della *Sezession* a Monaco, da Zichtenberger ad Exter, che segnalerà nelle brevi “corrispondenze” inviate alla rivista moscovita *Mir iskusstva*.

In *Rückblick*, un racconto autobiografico apparso nel 1913¹, Kandinskij così ricorda questo periodo della sua vita:

Sentivo oscuramente che stavo percependo i segreti di un regno a sé. Non riuscivo però a stabilire una connessione fra questo regno e il regno dell’arte. Visitavo la Alte Pinakothek e osservavo che neppure uno dei grandi maestri aveva raggiunto la bellezza e l’intelligenza complete del modellato naturale: la natura rimaneva irraggiungibile. A volte mi sembrava addirittura che ridesse di questi sforzi. Molto più spesso mi appariva invece “divina”, in senso astratto: essa creava le sue cose, percorreva le sue vie, perseguiva i suoi fini, che svanivano nella nebbia, viveva nel suo regno, che stranamente si trovava fuori di me².

Il ricordo scivola sul colore e sul “paesaggio”, appena un accenno ma significativo ai fini di quanto vedremo innanzi:

Quando alcuni miei colleghi videro i lavori che avevo dipinto a casa mi affibbiarono l’etichetta di “colorista”. Molti mi chiamarono, non senza malignità, il “paesaggista”. Entrambi i giudizi mi rattristarono, benché riconoscessi che erano giustificati. Anzi tanto più! Sentivo in realtà di trovarmi molto più a mio agio nel campo di questo guaio che mi minacciava³.

Qualche anno più tardi Kandinskij muoverà i passi decisivi verso un’esperienza spirituale del colore, ora scoperto nell’intensità della luce che è propria del Mediterraneo: tra il 1903 e il 1907 visita Venezia, poi la Tunisia, soggiorna per alcuni mesi sulla riviera ligure e, infine, a Parigi ove giunge nella primavera del 1906.

¹ *Rückblick 1901-1913*, apparso in *Der Sturm*, Berlino 1913, ora nella prima traduzione in italiano – tratta dalla versione in tedesco – con il titolo *Sguardo al passato (1901-1913)* in SERS (1974, 153-82).

² *Ibid.* 167.

³ *Ibid.*

Non v'è dubbio che la luminosità della scena italiana abbia improntato di novità la sua tavolozza, così come sarà per quella di altri artisti che, negli stessi anni o nel corso del decennio, attraverseranno le terre abitate ancora dal *genius loci*: gli esempi più noti sono quelli di Emil Nolde che vi soggiorna “per necessità”⁴ pochi mesi tra il 1904 e il 1905; di Paul Klee giunto qualche anno prima; di Maurice Denis e, non ultimo, di Claude Monet che è a Venezia nell'autunno del 1908⁵. Il loro è ancora un “viaggio” che conserva lo spirito ereditato dal secolo precedente, la cui metafora, evidenzia Marc Augé, «esprime lo spirito di avventura della narrazione, quell'andare incontro agli altri e incontro a se stessi, là dove le due strade si incontrano»⁶.

Kandinskij ha visitato più volte l'Italia, sin dall'età di tre anni: al 1869 risale il suo primo soggiorno con i genitori tra Venezia, Roma e Firenze; il secondo è quello veneziano, dal 2 all'11 settembre del 1903. Nella primavera del 1905 il viaggio di ritorno dalla Tunisia, ove si reca in compagnia di Gabriele Münter – una giovane allieva conosciuta qualche anno prima alla scuola di pittura e galleria d'arte Phalanx che l'artista, con altri, aveva fondato a Monaco nel 1901 – offrirà l'occasione per visitare, rapidamente, Palermo, Napoli, Roma, Firenze, Bologna e Verona⁷. Dalla metà di dicembre, con la giovane donna, sarà in Liguria; dapprima a Genova, poi a Sestri Levante e, da gennaio, stabilmente a Rapallo⁸, ove la coppia sosta fino al 30 aprile del 1906. Molto più in là negli anni, nel 1930, visiterà Ravenna⁹.

I mesi trascorsi nella cittadina ligure lasceranno una significativa traccia nella memoria dell'artista: essi coincidono con quel momento nel quale la sua attenzione è volta a calibrare la qualità espressiva e ad avviare il superamento delle ultime resistenze post-impressioniste, dunque ad accogliere le “oscuere” sollecitazioni a soffermarsi sul paesaggio e a studiare la qualità di colori ora scoperti in una luce nuova. Tutto ciò lo fa riducendo i piani ad un prezioso gioco di tasselli di colori, misurando con essi l'interesse per «la teoria dei neoimpressionisti, la quale parlava in ultima analisi dell'effetto dei colori e lasciava in pace l'aria»¹⁰. Sarà, questa, la scelta che lo condurrà alle opere realizzate a Murnau, indispensabili alla svolta del 1910, sul piano dell'esperienza sia pittorica, sia teorica.

⁴ Per Nolde il viaggio in Italia, precisamente a Taormina e poi ad Ischia, sarà dettato dalla necessità: la moglie Ada era affetta da tubercolosi ed i medici le avevano consigliato una cura elioterapica in una località del Mediterraneo. Cf. NOLDE (1976, 120).

⁵ Di questo soggiorno l'artista francese scriverà: «quel malheur de n'être pas venu ici quand j'étais plus jeune! Quand j'avais toutes les audaces!». Il brano è in VENTURI (1970, 125).

⁶ AUGÉ (2004, 64).

⁷ Per un'attenta ricostruzione dei viaggi compiuti da Kandinskij in questi anni si veda il quinto capitolo *Ausgedehnte Reisen 1904-1906*, in BARNETT – FRIEDEL (1995); cf. MOELLER (1994).

⁸ Sull'argomento cf. RAGAZZI (2001) con l'ampio apparato di disegni e di fotografie che documenta il soggiorno ligure della coppia.

⁹ Cf. MARCHIORI (1966, 104).

¹⁰ SERS (1974, 180 n. 4).

Nel citato *Rückblick* offre pochissime notizie del viaggio in Italia che aveva fatto con i suoi genitori e la governante: i ricordi biografici cominciano a tre anni, insieme, o quasi – ricorda l'artista –, alla scoperta dei primi colori, «il verde chiaro vivace, il bianco, lo scarlatto, il nero e il giallo ocra»¹¹ che lo impressionarono.

Alla sua meraviglia, nel ricordare di essere stato portato in viaggio così piccolo, si aggiunge quella della governante moscovita, che non capiva il perché di un viaggio molto lungo, per ammirare sculture ridotte a pietre dai secoli e costruzioni che lei considerava «in rovina». In proposito Kandinskij racconta:

Di tutte quelle 'pietre' a Roma ricordo solo una foresta inestricabile di colonne fittissime, quella terribile foresta della cattedrale di San Pietro da cui mi pare che invano la mia governante e io cercassimo a lungo l'uscita¹².

Dell'Italia e in particolare di Venezia, ha un'impressione cupa, di nero:

E poi l'Italia intera si colora di due impressioni nere. Passo con mia madre, viaggiando in una carrozza nera, su un ponte (l'acqua, sotto, credo fosse di un giallo sporco): venivo portato, a Firenze, in una scuola materna. E ancora una volta il nero: gradini che scendevano nell'acqua nera, su cui galleggiava una lunga barca, terribile, nera, con una cassa nera nel centro: salivamo di notte su una gondola. Dimostrai anche qui la dote che mi rese famoso "in tutta Italia" e strillai con tutte le mie forze¹³.

Resta, però, da chiedersi se si tratta di una suggestione inconsapevole, dovuta a ricordi sedimentatisi nella psiche, dalla quale affioreranno più tardi, oramai quasi quarantacinquenne, oppure di un'immagine elaborata come sintesi di più elementi visti da poco, i quali gli ripropongono una scena, una veduta italiana che l'artista "vorrebbe" poter ricordare.

Kandinskij ritornerà a Venezia nel 1903, ma non vi rimarrà a lungo: solo una decina di giorni. È presumibile che vi sia tornato per ricordare, opinione, questa – segnala Grohmann –, testimoniata dai disegni presenti nel manoscritto, i cui titoli insistono sul concetto di immagine richiamata quale "figura" del ricordo "attivo": *Ricordo di Venezia 1 (Riflesso)*; *Ricordo di Venezia 2 (Gondole) 1906*; *Ricordo di Venezia 3 (Canale)*; *Ricordo di Venezia 4 (Ponte Rialto)*¹⁴.

Nelle esperienze dei primi del secolo l'attenzione dell'artista è rivolta a creazioni improntate da un gusto letterario, sostenuto da una figurazione che aveva molti debiti ancora con l'ambito secessionista (a tal proposito potrebbe essere citata la prima raccolta di xilografie *Stikhi bez slov*,

¹¹ *Ibid.* 153.

¹² *Ibid.* 154.

¹³ *Ibid.* È la stessa impressione cupa e di nero che rileverà Jean-Paul Sartre nello scritto, del 1952, dedicato alla città lagunare, ove si legge: «Rosa scrostato, biancore delle lacrime nere, ecco i colori che colpiscono per primi. Poi il verde e il nero. Il verde dell'acqua. Da vicino, quand'è calma, è un verde denso d'olio non raffinato, con iridescenze e tenebre segrete» (SARTRE 1993, 109).

¹⁴ Cf. GROHMANN (1958).

pubblicata a Mosca nel 1904), nonché allo studio di paesaggi *en plein air*, avvertiti come “figure nuove” di un’esperienza emotiva di rigenerazione.

Paesaggi che sono visioni di luoghi dei quali Kandinskij studia gli effetti del colore, traducendolo con una pennellata densa che spande in modo irregolare, com’è ad esempio per *Schizzo per la Sera*, del 1901, *Kochel-Montagne con abeti*, eseguito nell’estate del 1902, entrambi in collezione privata, oppure per *Paesaggio di Kallmünz*, dipinto nell’estate del 1903 (Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus) che segnala un primo decisivo passaggio verso una nuova sintassi del colore. Lo analizza principalmente nella sua natura spirituale, elaborando un abbecedario visivo che gli tornerà utile nelle riflessioni teoriche avviate nel 1909. Si tratta di quei paesaggi eseguiti con colore ad olio su cartoni telati, di non grandi dimensioni che nel tempo formeranno una quadreria di quasi cento dipinti, mai esposti dall’artista, tutti eseguiti tra il 1900 e il 1908 circa ed oggi in gran parte conservati nel citato museo di Monaco.

In questa “galleria” di immagini ispirate da una visione naturalistica, va ricollocato anche il dipinto dal titolo *Paesaggio* che esegue nel 1900: per più motivi quest’opera, da leggersi come una “prova di paesaggio” post-impressionista, segnala un suo primo incontro (anche se indiretto) con il paesaggio italiano, guardato attraverso l’occhio della pittura romantica, certamente non quella con la quale si era imbattuto al suo primo arrivo a Monaco, decisamente lontana ed attardata rispetto alle atmosfere tradotte da Böcklin¹⁵.

Il confronto è con il dipinto di Carl Blechen, *Schlucht bei Amalfi* (noto anche con il titolo italiano di *Amalfi, Valle dei Mulini*), un olio su tela, non di piccole dimensioni, oggi conservato allo Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie di Berlino. L’opera, datata 1831, è stata eseguita dopo il rientro dal viaggio italiano, in particolare dal soggiorno in Costa di Amalfi, alla quale l’artista dedica l’*Amalfi-Skizzenbuch* – sessantasei disegni di grande formato realizzati dal vero a seppia, matita ed acquerello nel 1829, oggi alla Kunstsammlung der Berliner Akademie der Künste. La costiera amalfitana offrirà, con uno scorcio della valle delle ferriere, anche il soggetto del dipinto in questione, certamente una composizione da cavalletto che, in quanto tale, evidenzia un’elaborazione più complessa, improntata da un insolito dettato protorealistico. Blechen,

¹⁵ A proposito di alcuni dipinti di impronta böckliniana, presenti all’esposizione annuale del *Glaspalast* a Monaco del 1902, l’artista li definisce «penose, venali imitazioni, delle quali non conviene neppure ridere» (cf. *Godičnaja vystavka Glaspalasta*, apparso su *Mir iskusstva*, 5-6, 1902, ora in DE MICHELIS 1975, 33). Degli artisti della generazione precedente, da ascrivere a quell’ambito vasto di presenze che la critica definisce “Deutsch-Römer”, Kandinskij segnala, in occasione della mostra della *Sezession* tenutasi a Monaco nello stesso anno, Hans Thoma che «ha inviato – scrive l’artista – il suo *Gregge di capre*, e un *Paesaggio estivo* sommesso e poetico, dipinto ancora nel 1872: opere a cui si addice bene la parola tedesca *echt* (genuino)» (cf. *Meždunarodnaja vystavka Sezessiona* pubblicato da Kandinskij su *Mir iskusstva*, 5-6, 1902, ora in DE MICHELIS 1975, 26). Thoma è l’autore del ben noto dipinto *Ricordo di Orte*, del 1887 (Monaco, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, Neue Pinakothek), realizzato sulla memoria di un viaggio fatto nella cittadina nei pressi di Viterbo, nella primavera del 1874 in compagnia del pittore Emil Lugo. Thoma aveva frequentato lo studio di Böcklin a Monaco nei primi anni settanta del secolo XIX, all’indomani del secondo viaggio italiano di quest’ultimo.

professore alla Akademie der Künste di Berlino, è infatti tra i principali interpreti della pittura tedesca romantica della prima metà del XIX secolo, incline ad esperienze *en plein air* consolidate nel corso del viaggio italiano, tra il 1828 e il 1829, ed in gran parte del lavoro svolto durante tale soggiorno, nel quale spicca il dipinto in questione acquisito al patrimonio pubblico nel 1881.

Le possibilità che l'artista russo abbia potuto vedere quest'opera sono tante e nessuna; una potrebbe essere quella di un soggiorno a Berlino in occasione della partecipazione alla quinta mostra della *Sezession*, del 1901 (anno della morte di Böcklin) che presupporrebbe una visione diretta dell'opera, oppure, la più probabile, lo studio da una riproduzione presente in una pubblicazione dell'epoca: ad esempio *Malerwerke des 19. Jahrhunderts* che Friedrich von Boetticher, pubblica proprio in quegli anni, tra il 1891 e il 1901, nella quale v'è riprodotto il citato dipinto di Blechen¹⁶.

La stretta vicinanza tra i due impianti compositivi appare evidente e per il soggetto scelto, e per la particolare inquadratura che privilegia i dettagli di primo piano, con le rocce sporgenti dal torrente, il tronco d'albero posto trasversalmente, i ripetuti salti d'acqua intensamente luminosi. L'idea di una scena così composta, con una quinta di alberi (una foresta) raffigurata a mo' di "colonnato" intorno al corso d'acqua che si fa largo nella gola, nonché l'assenza della figura umana, trova pieno riscontro nel dipinto di Blechen, nel quale compaiono, confuse nella natura due piccole figure e, in alto, le architetture di un'antica ferriera. Sono elementi che sottolineano una natura antropizzata, visione che è propria dello spirito romantico, alla quale Kandinskij non sembra, però, essere particolarmente interessato.

Il fumo denso e chiaro che invade la gola e avvolge il ponte è reinterpretato dal maestro dell'astrattismo tutt'uno con l'alto salto d'acqua posto al centro della tela, così come gli allineati e slanciati fusti degli alberi che Blechen pone come quinta sul lato destro, i quali sono riproposti con lo stesso ordine. In *Paesaggio* v'è il "desiderio" di una scena *en plein air*, unitamente ad un'idea, sostanzialmente mentale, dell'Italia quale luogo ove regna una natura solare, luminosa, che si fa "spirito del luogo", così come nell'accezione avanzata da Lawrence Durrell e ripresa da Brilli¹⁷.

L'ipotesi è che suggestionato dal dipinto di Blechen l'artista abbia potuto costruire il suo "ricordo d'infanzia": la suggestione è di un'atmosfera cupa, invasa da ombre proprie di una natura impenetrabile (come in parte la traduce Blechen nel citato dipinto e decisamente diversa da quella

¹⁶ Il dipinto corrisponde all'illustrazione n. 75. Precedentemente era stato già pubblicato, corrispondente all'illustrazione n. 182, anche nel catalogo *Vierzehnte Sonder-Ausstellung der Königlichen National-Galerie Berlin. Werke von Marie von Parmentier, Karl Blechen, Adolf Schrödter und August Bromeis*. Berlino. Mittler. Sull'opera si rimanda al fondamentale catalogo di SCHUSTER (1990, 116ss.). Va inoltre ricordato che Blechen sarà anch'egli a Rapallo, città che ritrae nel piccolo dipinto *Bucht von Rapallo*, del 1830 circa, oggi allo Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie di Berlino, acquisito nel 1891 dalla Sammlung Broseerworben e pubblicato da VON BOETTICHER (1891-1901, ill. n. 58).

¹⁷ Cf. BRILLI (1997, 26).

che appunterà, invece, sui fogli dell'*Amalfi-Skizzenbuch*, pervasi da una luce chiara, intensa, zenitale), tale da dettare la predominanza dei colori scuri, se non proprio del nero. Una natura impenetrabile, dunque, fitta di alberi che, nella raffigurazione del pittore tedesco, non sembra essere distante da quella «foresta inestricabile di colonne fittissime, quella terribile foresta della cattedrale di San Pietro» che Kandinskij ricorda del primissimo soggiorno italiano. Una foresta, un colonnato che esprime una precisa articolazione spaziale di non immediata codificazione per un bambino ai primi anni di vita, stando a quanto lo stesso artista lascia intuire – come già evidenziato –, nelle pagine iniziali del *Rückblick*, in merito alle forme e ai colori¹⁸.

Del secondo “effettivo” soggiorno italiano Rapallo sarà la città nella quale si fermerà più a lungo e che lo interesserà tanto quanto Venezia lo aveva affascinato: alla cittadina ligure e ai suoi dintorni Kandinskij dedicherà ventisei dei citati piccoli cartoni telati dipinti ad olio, tre tempere ed una gran quantità di disegni, quasi tutti oggi alla Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco di Baviera¹⁹.

È l'acqua, la sua fluida superficie specchiante e la capacità di farsi grande lente che rifrange i colori, ad accomunare queste due città: il mare di Rapallo, il golfo che si spinge fino a Portofino, con le barche dei pescatori, l'orizzonte lontano e i canali di Venezia, con le gondole e i riflessi delle luci sull'acqua. Tanto è ariosa, solare Rapallo, quanto è ombrosa, scura e piena di mistero la Venezia che affiora dal ricordo. A proposito delle esperienze di questi anni, tra il 1901 e il 1903, Grohmann osserva che oltre ad

occuparsi di quadri e di arte grafica, Kandinskij prova le diverse tecniche della pittura, dipinge a olio, a tempera a olio, a tempera a vernice, fa da solo gli impasti adoperando a tale scopo gesso, caseina, creta da pipe e gusci d'uovo pestati. In un primo tempo più importanti sono per lui queste cose più che i problemi dell'espressione e della lingua, e dovrà passare ancora qualche anno prima che arrivi alle definizioni di stile²⁰.

È uno stile che affina, ulteriormente, nell'esperienza del vedere, e lo fa viaggiando verso mete diverse in compagnia della giovane amata Gabriele: il desiderio è di conoscere, vivere la pittura da vicino, cioè imparare a confrontarsi con la natura e dipingere paesaggi dal vero ma anche sentire la felicità di una nuova stagione della vita, sollecitata da un rapporto che sarà determinante nella svolta impressa alla sua pittura.

¹⁸ Cf. SERS (1974, 153ss.). Così recita la frase: «I miei ricordi risalgono fino al terzo anno di vita. Vidi questi colori in vari oggetti che oggi non stanno più dinanzi ai miei occhi così nettamente come i colori stessi», lasciando un sospetto sul ricordo di quel “colonnato” e più in generale del viaggio italiano alla tenerissima età di tre anni.

¹⁹ Un primo attento elenco di questi dipinti è in ROETHEL – BENJAMIN (1983).

²⁰ GROHMANN (1958, 41).

Il periodo è soprattutto caratterizzato da un'iniziale attenzione, dicevo innanzi, ad un dettato post-impressionista sollecitato dall'incontro con una tela di Monet²¹, la cui impronta affiora dalla scelta di una pittura pura che non cede all'illustrazione aneddotica, con la quale l'artista costruisce gran parte dei paesaggi di questi anni, come ad esempio *Monaco. Il fiume Isar*, del 1901 e il dipinto raffigurante Gabriele nel giardino a Kallmünz del 1903, conservati nella stessa galleria a Monaco.

Analizzando le opere eseguite nel corso della permanenza sulla riviera ligure, si osserverà che nella veduta *Rapallo, la baia*, del 1906, le pennellate sono brevi ma rapide, la stesura è leggermente pastosa, per dare spessore all'impressione ricavata dalla scogliera con la brulla vegetazione e al mare facendolo risaltare quale piano che accoglie serpentine lingue di colore, soprattutto modulazioni di complementari, stringendo (quasi annullando), però, l'effetto atmosferico che era proprio del pittore francese. Kandinskij cerca di vedere la realtà con occhi da impressionista, senza rispondere alla necessità dell'apparenza, cioè senza subire il «problema della luce e dell'atmosfera», scelta che lo spinge a coglierne solo l'attimo da fissare sulla tela con tocchi rapidi, tratteggiando le linee del paesaggio, offrendone una sintesi. Altri studi sono: *Santa Margherita Ligure*, del 1905, in cui si vede un angolo del porto col mare piatto e trasparente, sul quale si specchiano le case colorate del piccolo borgo marinaro, immerso in un paesaggio pervaso da un'atmosfera fredda, propria dei primi giorni d'inverno (siamo in dicembre); *Rapallo, mare in tempesta*, del 1906 (Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou), nel quale il registro cromatico è costruito da *taches* più marcate, date da colpi rapidi e densi di colore²². Nella citata *Rapallo, la baia* v'è raffigurata la scogliera, con i piani scomposti da un irregolare tratteggio di colori, lo stesso con il quale l'artista cerca di rendere anche il riflesso sull'acqua. In questo caso lo sguardo mette a fuoco la visione servendosi, però, della traccia suggerita da una fotografia (memoria), come lascia pensare una che inquadra la parte della scogliera verso Sestri, scattata dalla Münter ed oggi conservata nell'archivio del Gabriele Münter-und Johannes Eichner-Stiftung di Monaco.

Della cittadina lo attrae molto il gioco delle fasce colorate che decorano le barche sul mare o ferme sulla spiaggia, colori annotati, con una grafia rapida, nei numerosi disegni a matita del *Taccuino degli schizzi 1905-06*, conservato alla Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco; è il caso tra i tanti di *Rapallo, barche sulla spiaggia*. Inoltre v'è l'attenzione al rapporto tra i piani che,

²¹ Il riferimento è al dipinto *La Meule* che il pittore francese aveva esposto in una mostra a Mosca alcuni anni prima. «D'improvviso, per la prima volta – ricorda Kandinskij –, vidi un *quadro*. Il catalogo mi diceva che si trattava di un pagliaio, ma non riuscivo a riconoscerlo. Questa incapacità di riconoscere il soggetto mi turbò. Pensai anche che il pittore non ha il diritto di dipingere in modo così confuso. Sentii oscuramente che in questo quadro mancava l'oggetto. E notai con stupore e con perplessità che il quadro non soltanto catturava lo spettatore ma si imprimeva indelebilmente nella memoria e continuava sempre, in modo inatteso, a fluttuare dinanzi agli occhi fin nei particolari minimi» (SERS 1974, 157ss.).

²² Questo per mantenere vivo un «effetto puramente fisico» – scrive l'artista negli stessi anni nel celebre testo teorico *Dello spirituale nell'arte*, ora in SERS (1974, 93) –, in quanto «l'occhio stesso viene affascinato dalla bellezza e da altre proprietà del colore».

come schermi, organizzano il paesaggio, interpretato quale amalgama di case, giardini e colline, dai colori intensi, *fauve*: esempi sono *Rapallo, veduta dalla finestra*, del 1906 che fa *pendant* con il disegno *Rapallo, veduta del golfo da ponente*. V'è poi lo scorcio della chiesa e del convento di *San Michele*, disegno nel quale persistono tracce compositive della stagione secessionista; *Rapallo. Bagni Luisa*, sempre dello stesso album, costruito da un tratto che riesce a misurare con lo spessore della linea la distanza e quindi il disporsi dei piani nella scatola prospettica.

Come evidenziato la veduta di Santa Margherita Ligure è stata dipinta alla fine di dicembre del 1905; dunque al suo arrivo Kandinskij si mette immediatamente a ritrarre il paesaggio, con un nuovo slancio quasi fosse necessario stabilire il contatto con una “mediterraneità” desiderata e, *in primis*, insistere su una scelta linguistica che è espressione interiore, di un'intima felicità. La sua intenzione è di porre in analisi la natura, cioè di indagare le sue relazioni, i suoi confini; spingere, come farà, verso una nuova definizione di essa. Attraversamento che, partendo da altra postazione, Maurice Denis compie nel 1904 quando farà nuovamente ritorno in Italia²³, realizzando una serie di dipinti – esposti nello stesso anno alla galleria Druet a Parigi – nei quali la figura è quasi del tutto assente, in virtù di una maggiore attenzione allo spazio-natura.

In questi piccoli dipinti è evidente il modo con il quale Kandinskij lavora: si serve di macchie regolari di colore (a mo' di piccole tessere rettangolari) date con una certa densità e per questo ricorre alla tecnica della spatola che, osserva Grohmann, impregna di un “potere illuminante” il colore allontanandolo

già enormemente dalla configurazione naturalistica. Improvvisamente un verde smeraldo intenso, un rosa pallido o un violetto acceso sostituiscono colori reali più cupi, e questo non si spiega che col desiderio di allontanarsi dalla realtà. Nella stessa direzione va considerata l'abitudine di Kandinskij di sollevare l'orizzonte in modo che il senso dello spazio sia illusionisticamente smorzato. Egli non dà nessun valore alla distanza e mette i soggetti sul bordo superiore del quadro²⁴.

Anche Lassaigue parla dei paesaggi di Kandinskij come trascrizioni di un'esperienza che, con estrema rapidità, attraverserà la sua vita:

Quando dipinge dei paesaggi naturali, cornici passeggere o durevoli della sua esistenza, si serve di un impasto scuro e brillante come se volesse integrare alla materia più sostanze e più sfumature. Egli cala nei recessi del quadro tutte le possibili intenzioni che si lasciano scoprire solo lentamente. Lo spettatore è preso da una presenza oscura della quale non sempre arriva a scoprire il contenuto tanto ben dissimulato. Questa tecnica franca ed elaborata impone a tutti i soggetti, anche ai più diversi, una certa uniformità di espressione, si tratti del parco di Achtyrka

²³ Cf. DENIS (1957). Sui dipinti del soggiorno italiano di Denis del 1904 si veda anche la prefazione che André Gide scrive per il catalogo *Exposition Maurice Denis. Études d'Italie 1898-1904* (GIDE 1904a), poi ripreso dallo stesso autore (GIDE 1904b). Per un più ampio approfondimento sui viaggi in Italia di Denis cf. ZAPPÀ (2001).

²⁴ GROHMANN (1958, 47s.).

a Mosca o dei villaggi bavaresi e, un po' più tardi, delle spiagge dell'Olanda e di Rapallo o del parco di Saint-Cloud²⁵.

Vivian Endicott Barnett, evidenza che dopo

i viaggi in Italia e in Tunisia, i colori dei suoi piccoli studi a olio, si fanno più intensi e profondi, e gradatamente l'utilizzazione dei colori diventa più sicura e spontanea. In alcuni suoi dipinti delle spiagge dei Paesi Bassi e della Tunisia, si nota che le pennellate hanno acquisito un effetto di superficie fortemente astratto. In *Rapallo-Kanalbrücke*, eseguito all'inizio del 1906, Kandinsky esalta le forme astratte del ponte e i riflessi sull'acqua. Applica tocchi di colori non-naturalistici a punti e pennellate sicché si concentra sugli elementi non-descrittivi e astratti²⁶.

L'impianto raffigurativo di quest'ultimo dipinto ricalca quello di *Rapallo*, pubblicato, in bianco e nero, nel catalogo delle opere che Grohmann pose a suo tempo nell'appendice illustrata del citato volume del 1958: sullo sfondo le case sparse del piccolo centro, allineate sulla cornice del mare, con la variante nella parte bassa di destra ove sono raffigurate delle barche. Anche la composizione, i piani dei colori chiari e scuri, l'organizzazione prospettica sembrano seguire la stessa impostazione, quasi fossero stati, i due dipinti, concepiti come il primo all'interno (una sorta di dettaglio o se si vuole di ingrandimento) del secondo.

Schema formale che è anticipato in *Sestri Levante, barche di pescatori*, un olio su cartone telato del 1905, oggi al Solomon R. Guggenheim Museum di New York. Soluzione che, sempre nel 1906, troverà una declinazione più viva del colore, come ad esempio nel primo piano di *Rapallo, veduta da Portofino* della collezione Georg Schäfer che ricorda una luminosità propria della tavolozza matissiana dei primi anni del nuovo secolo.

Nella lettera inviata da Parigi nel dicembre del 1935 all'amico Paul Klee, l'artista torna a parlare dell'Italia:

Molti anni fa, in questa stagione, ero alla ricerca di sole e di colore e abbandonavo una Mosca glaciale per Vienna, dove al posto della neve, trovavo una fitta nebbia. Tutto il giorno faceva buio e umido. A Genova non era meglio. Dopo un'oretta di treno, arrivavo attorno alla mezzanotte a Nervi, completamente sconosciuto (intendo il luogo così come io stesso). Il garzone mi prese il sacco da viaggio e mi condusse all'hotel Silenzio. Un'aria calda, dolce, fiabesca. Dal cielo cadevano alcune grosse gocce isolate di pioggia come solo nel Midi si può trovare. L'indomani mattina, scorgevo dalla finestra il mare e i limoni maturi appesi agli alberi del giardino dell'albergo. Via la pelliccia! Lontano, il pesante mantello autunnale! Fortunatamente avevo con me un mantello d'estate leggero e dovetti presto toglierlo. Lei conosce sufficientemente l'Italia; ma una volta ci aveva nevicato abbondantemente in gennaio, ero corso a cercare in tutti i negozi una stufa. Successe diversi anni più tardi a Rapallo. Le persone si fermavano davanti alla mia finestra e ammiravano il fumo denso che, uscendo da un tubo stretto, saliva maestosamente verso il cielo. La casa intera era in marmo, persino tutti i posti a sedere. Ma nel giardino coglievo le arance direttamente dagli alberi²⁷.

²⁵ LASSAIGNE (1968, 26).

²⁶ BARNETT – KAHN-ROSSI (1995, 18). Si veda anche, per i disegni e gli acquerelli di questi anni, BARNETT (1992).

²⁷ *Ibid.* 268-70. Dalla lettera sembra che l'artista sia completamente solo nel primo, significativo "soggiorno italiano": dai suoi ricordi è completamente scomparsa la Münter.

Kandinskij, dopo anni, ci fornisce la chiave per leggere l'immagine dell'Italia sgombra dalle "impressioni" infantili, dai ricordi che avevano sfiorato la memoria e dal velo dell'amore che impronta il soggiorno italiano tra il 1905 e il 1906: una stagione che ora sente alle sue spalle, definitivamente lontana.

Nel periodo in cui era al Bauhaus, nell'estate del 1930 con Nina andrà a Genova e poi soggiornerà a Cattolica, sull'Adriatico, visitando Verona, Bologna, Urbino, Venezia e Ravenna:

Ho visto finalmente Ravenna – scriverà a Klee – e tutte le mie aspettative erano nulla di fronte alla realtà. Sono i mosaici più belli e più formidabili che io abbia mai visto. Non sono soltanto mosaici, ma vere e proprie opere²⁸.

Massimo Bignardi

Università degli Studi di Siena

Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti

Via Roma, 56

I – 53100 Siena

massimo.bignardi@tiscali.it

bignardi2@unisi.it

²⁸ GROHMANN, (1958, 202). La lettera è del 16 settembre 1930. A proposito di tale viaggio Nina Kandinskij ricorda: «Approfittammo delle vacanze di Pasqua del 1930 per tornare a Parigi a vedere l'esposizione dei quadri di piccolo formato di Kandinskij alla Galerie de France: fu lì che incontrammo per la prima volta San Lazzaro. In quello stesso periodo Kandinskij partecipò anche alla mostra "Cercle et Carré" a Parigi. D'estate andammo a Genova e poi a Cattolica, passando per Bologna. Un giorno facemmo un'escursione a Ravenna, dove Kandinskij voleva rivedere i meravigliosi mosaici. Fu una giornata indimenticabile. Kandinskij appariva commosso: non disse una parola guardando i mosaici e attraversò la chiesa lentamente. Quando uscimmo disse, quasi parlando a se stesso: "Se c'è un'arte paragonabile alle antiche icone russe, è di certo questa!"» (KANDINSKIJ 2006, 17).

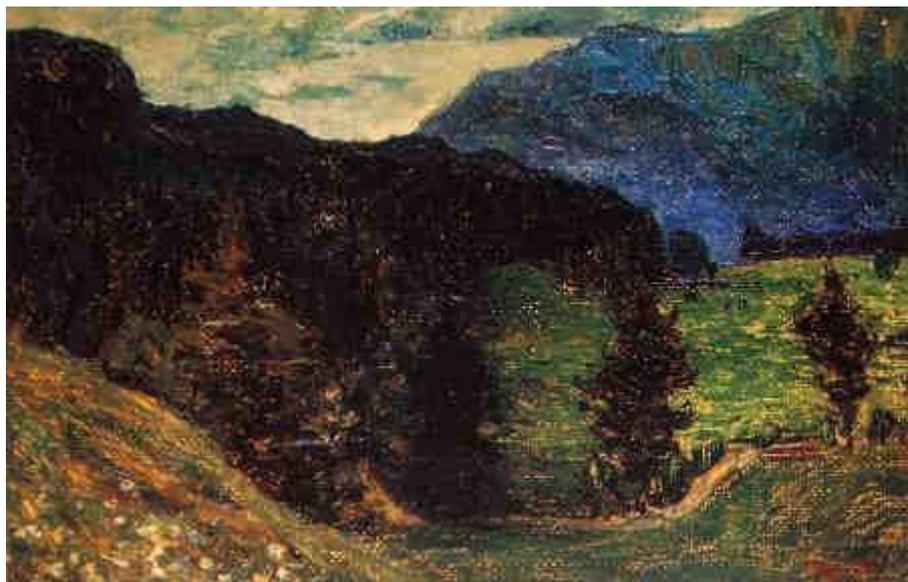


Fig. 1. Vasilij Kandinskij, *Kochel-Montagne con abeti*, 1902 (estate), olio su cartone telato, collezione privata



Fig. 2. Vasilij Kandinskij, *Paesaggio di Kallmünz*, 1903 (estate), olio su cartone telato, Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 3. Gabriele Münter, *Kandinskij mentre dipinge un paesaggio*, 1903, olio su cartone telato, Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus

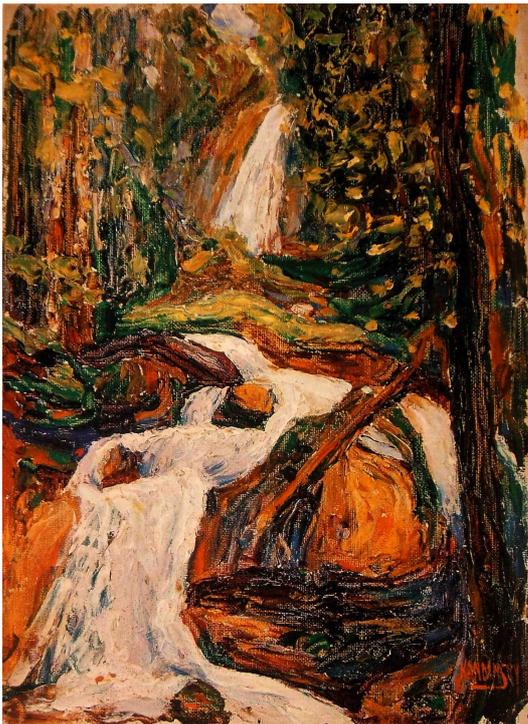


Fig. 4. Vasilij Kandinskij, *Paesaggio*, 1900, olio su cartone telato, Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 5. Carl Blechen, *Valle dei Mulini*, 1831, olio su tela, Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie



Fig. 6. Vasilij Kandinskij, *Tunisia*, 1905 (febbraio), olio su cartone telato, Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 7. Vasilij Kandinskij, *Santa Margherita Ligure*, 1905 (dicembre), olio su cartone telato, Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 8. Vasilij Kandinskij, *Sestri Levante, barche di pescatori*, 1905, olio su cartone telato, New York, Solomon R. Guggenheim Museum

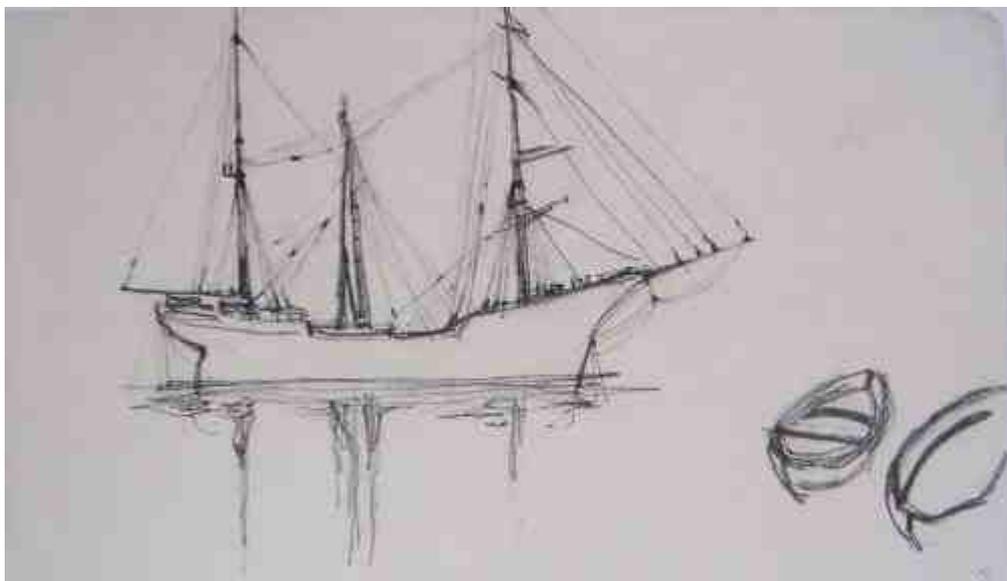


Fig. 9. Vasilij Kandinskij, *Brigantino a palo nel porto* (dal *Taccuino degli schizzi*, 1905-06), matita su carta, Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 10. Vasilij Kandinskij, *Rapallo. Bagni Luisa* (dal *Taccuino degli schizzi*, 1905-06), matita su carta, Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 11. Vasilij Kandinskij, *Rapallo, strada con alberi* (dal *Taccuino degli schizzi*, 1905-06), matita su carta, Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 12. Vasilij Kandinskij, *Rapallo, veduta verso ponente* (dal *Taccuino degli schizzi*, 1905-06), matita su carta, Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 13. Vasilij Kandinskij, *Rapallo, villino P. Cuneo* (dal *Taccuino degli schizzi*, 1905-06), matita su carta, Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus

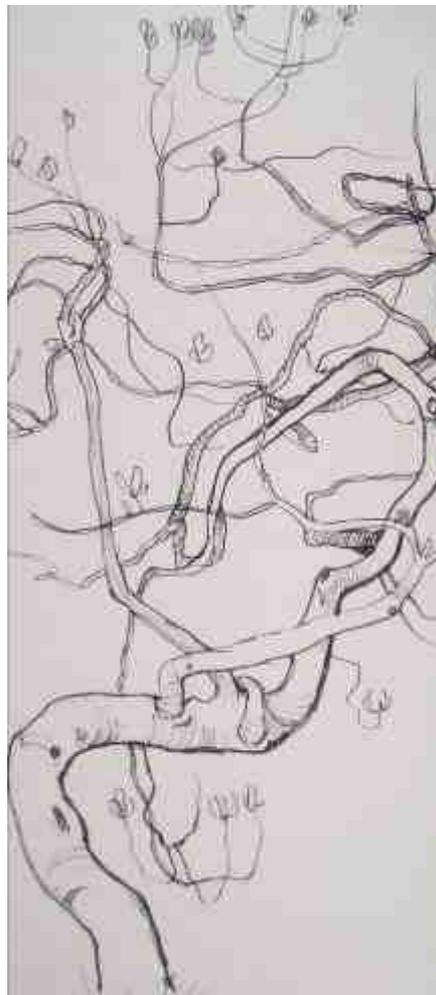


Fig. 14. Vasilij Kandinskij, *Albero*, particolare (dal *Taccuino degli schizzi*, 1905-06), matita su carta, Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 15. Vasilij Kandinskij, *Rapallo, la baia*, 1906, olio su cartone telato, Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus

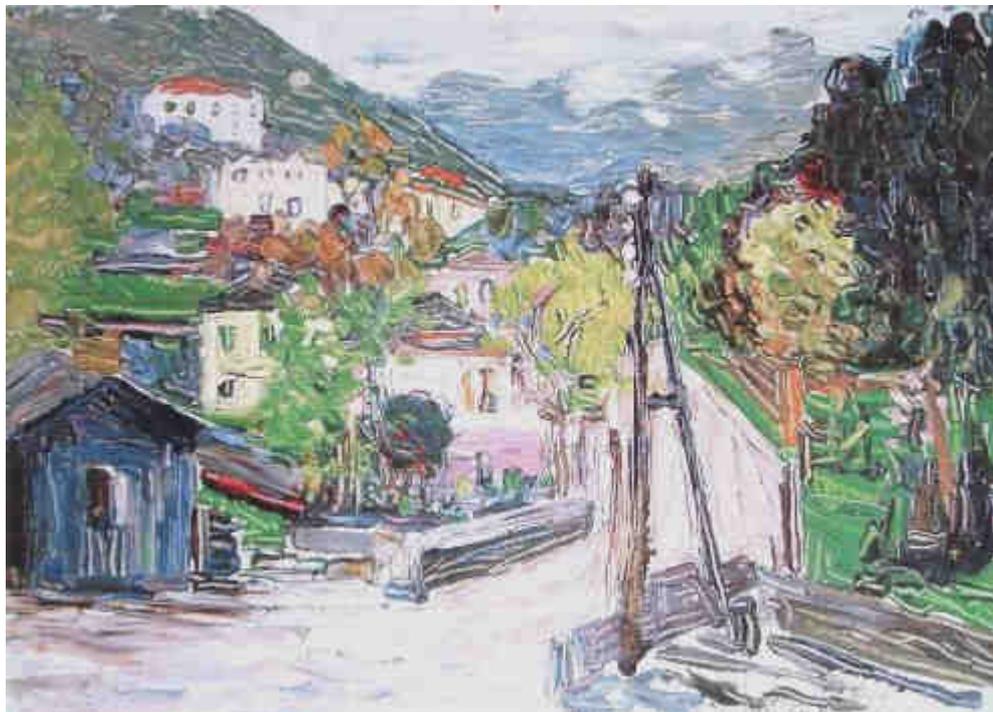


Fig. 16. Vasilij Kandinskij, *Rapallo, veduta dalla finestra*, 1906, olio su cartone telato, Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Fig. 17. Vasiliy Kandinskij, *Rapallo, veduta da Portofino*, 1906, olio su cartone telato, Euerbach, collezione Georg Schäfer

Riferimenti bibliografici

Augé, M. (2004) *Rovine e memorie. Il senso del tempo*. Trad. di A. Serafini. Torino. Bollati Boringhieri.

Barnett, V. E. (1992) *Kandinsky Watercolours: Catalogue Raisonné*. Vol. 1 (1900-1921). Milano. Electa.

Barnett, V.E., Friedel, H. (a cura di) (1995) *Das bunte Leben Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*. Catalogo della mostra (München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 29 novembre 1995-10 marzo 1996). Köln. DuMont Buchverlag.

Barnett, V.E., Kahn-Rossi, M. (a cura di) (1995) *Kandinskij nelle collezioni svizzere*. Catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 4 giugno-8 ottobre 1995). Milano. Skira.

Boetticher, F. von, (1891-1901) *Malerwerke des 19. Jahrhunderts*. Bd. 1. Dresden.

Brilli, A. (1997) *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti*. Bologna. Il Mulino.

De Michelis, C.G. (a cura di) (1975) *Kandinskij. Testo d'autore e altri scritti russi 1902-1922*. Bari. De Donato.

Denis, M. (1957) *Journal*. Tomo 1 (1884-1904). Paris. La Colombe.

Gide A. (a cura di) (1904a) *Exposition Maurice Denis. Études d'Italie 1898-1904*. Catalogo della mostra (Parigi, Galleria Druet, 22 novembre-10 dicembre 1904). Paris. Galerie Druet.

Gide, A. (1904b) Review. In *Les Art set la Vie*. 37 (dicembre). 389-90.

Grohmann, W. (1958) *Wassily Kandinsky. Vita e opere*. Trad. di R. Cantoni Dessi. Milano. Il Saggiatore.

Kandinskij, N. (2006) *Kandinskij e io*. Trad. di M.T. Carbone. Milano. Abscondita.

Lassaigne, J. (a cura di) (1968) *Kandinskij*. Trad. di M. Abruzzese. Ginevra. Skira.

Marchiori, G. (1966) *Kandinskij en Italie*. In *XX Siecle*. 27 (dicembre). 104-06.

Moeller, M.N. (1994) *Der frühe Kandinskij 1900-1910*. München. Hirmer Verlag.

Nolde, E. (1976) *Mein Leben*. DuMont Buchverlag. Köln.

Ragazzi, F. (2001) Artisti russi a Genova e nelle Riviere fra Ottocento e Novecento. Passaggi e presenze in Liguria. In Id. (a cura di) *Kandinsky Vrubel' Jawlensky e gli artisti russi a Genova e nelle Riviere. Passaggio in Liguria*. Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 27 ottobre-2001-17 febbraio 2002). Milano. Mazzotta. 26-31.

Roethel, H.K., Benjamin, J.K. (1983) *Kandinskij. Catalogue raisonné of the Oil Paintings*. Vol. 1 (1900-1915). Milano. Electa.

Sartre, J. P. (1993) *L'ultimo turista*. Trad. di S. Atzeni. Milano. Il Saggiatore.

Schuster, P.K. (Hrsg.) (1990) *Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus*. Catalogo della mostra (Berlino, Nationalgalerie, 31 agosto-4 novembre 1990). Berlin. Prestel-Verlag.

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

Venturi, L. (1970) *La via dell'impressionismo. Da Manet a Cézanne*. Torino. Einaudi.

Zappia, C. (2001) *Maurice Denis e l'Italia. Journal, carteggi, carnets*. Perugia. Università degli studi di Perugia.