

SUL RUOLO DELLA LETTERATURA ARTISTICA NELLA FORMAZIONE DELLA TEORIA DELLA PITTURA DI VASILY KANDINSKY

(Em português p. 209)

Nadia Podzemskaja

I. Le ricerche sulle tecniche pittoriche

Nei primi anni dopo il trasloco a Monaco (1896), Kandinsky si dedicò in modo particolare allo studio approfondito delle tecniche pittoriche. Ne testimoniano diverse fonti, tra le quali ricordiamo le più importanti: le agende e i quaderni dell'artista custoditi a Monaco e a Parigi, i libri della sua biblioteca personale, anch'essa adesso a Parigi, nonché i carteggi e le memorie concernenti l'ambiente artistico della capitale bavarese dell'epoca.

Già nel 1897, entrato a far parte della scuola del maestro sloveno Anton Azbè, Kandinsky si trovò circondato da suoi connazionali, che, sotto la guida di Igor Grabar², insoddisfatti della qualità dei prodotti industriali, si riunivano per fare diverse prove e ottenere migliori risultati sulla qualità dei pigmenti¹. Grabar² fece delle ricerche approfondite sulle ricette degli antichi maestri. In una lettera del 1° settembre 1898 egli scriveva a Dmitrij Kardovskij:

Ho studiato a fondo la mestica della tela, sono risalito fino a come la facevano Leonardo da Vinci, Cennini, addirittura Giotto, poi Tiziano, Rembrandt – in una parola, tutto ciò che noi pensavamo perduto completamente e per sempre, non è perduto, al contrario [...]. Potete solo immaginare, che la biblioteca di Monaco è la più grande in Europa in quanto a libri antichi? Come si dice, sono fortunato. Non c'è stato nessun caso in cui non abbia trovato quello che cercavo².

Kandinsky dovette condividere queste preoccupazioni abbastanza presto³. Nelle lettere inviate da Monaco a Kardovskij, che nella primavera del 1900 era partito per Pietroburgo, Kandinsky comunicava lo stato più recente delle ricerche da loro avviate, le quali miravano a trovare lacche che non si scurissero⁴.

Lasciata la scuola di Azbè ed entrato nel 1900, dopo ben due anni di preparazione, all'Accademia, nella classe di Franz Stuck, Kandinsky dovette riscontrare gli stessi interessi tra alcuni dei suoi allievi, i quali, secondo i ricordi di Hans Purrmann,

sperimentavano varie tecniche e volevano avvicinarsi agli antichi⁵. Queste ricerche furono senz'altro stimolate dall'insegnamento di Böcklin⁶, che era all'epoca un modello universale: di nessun altro Kandinsky parlava allora con altrettanto entusiasmo e addirittura con venerazione⁷.

Inoltre, Kandinsky dovette conoscere bene la ricca letteratura su Böcklin che fiorì all'epoca sotto forma di antologie che raccoglievano gli aforismi del maestro svizzero. Tra gli autori di queste opere, si possono menzionare: Gustav Floerke (Monaco 1901); Alfred Lichtwark (2a ed., Berlino 1901); Rudolf Schick (Berlino 1901, 2a ed. 1903); Hugo von Tschudi (Monaco 1902); Alfred Frey (Stoccarda 1903); Otto Lasius (Berlino 1903); Henry Thode (Heidelberg 1905)⁸. Come rivelano gli archivi della Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Kandinsky consultò e prese appunti dal libro di Gustav Floerke, *Zehn Jahre mit Böcklin: Aufzeichnungen und Entwürfe* (Monaco 1901). Sappiamo poi che nella sua biblioteca personale a Parigi, si trova la prima edizione dell'opera di Rudolf Schick, *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866-1868-1869 über Böcklin*⁹. Il giovane pittore berlinese ottenne un premio per andare a Roma e conobbe Böcklin nel dicembre del 1865, frequentando assiduamente il suo atelier in via del Babuino. Nel suo libro, scritto in forma di diario, cercò di esporre con la massima fedeltà la tecnica pittorica del maestro svizzero, basata sullo studio degli antichi. Kandinsky dovette leggere attentamente questo volume che conserva varie sottolineature a matita probabilmente di sua mano. Dietro l'interesse di Kandinsky, così come di altri artisti suoi contemporanei, per la tecnica della tempera¹⁰, sta il ragionamento del maestro svizzero, il cui più grande desiderio fu quello di far rivivere l'antica pittura a tempera. Nel libro di Schick, Kandinsky sottolineò il seguente passo:

Böcklin pensa che, come nella musica il pianoforte, così nell'arte la pittura ad olio abbia esercitato un pesante ed unilaterale condizionamento, che si è in qualche modo rivelato un elemento di appiattimento¹¹.

Le ricerche sui quaderni di Kandinsky e la ricostruzione della sua biblioteca personale dell'epoca dimostrano con evidenza il prevalere nella letteratura artistica da lui consultata di opere dedicate ai problemi tecnici della pittura. Un interesse particolare merita un piccolo quaderno di Kandinsky non datato (315-*b*), custodito nel Fonds V. Kandinsky. Esso contiene una lista bibliografica con alcune segnature che testimonia di ricerche condotte dall'artista nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco e concentrate, esclusivamente o quasi, sulla letteratura riguardante le tecniche pittoriche¹². In questa lista si possono trovare i trattati di Cennini e Leonardo, *De' veri precetti della pittura* di Armenini (1587), *Vom Alter der Oelmalerei* di Lessing (1774), la *Malweise des Tizian* di Wiegmann (1847), nonché i manuali di Watin, Bouvier, dell'artista monacense Fernbach, ecc. Qualche libro sulla tecnica pittorica si trova anche nella biblioteca personale di Kandinsky: si può menzionare quello di Berger (*Katechismus der Farbenlehre*, Lipsia 1898), con sottolineature, probabilmente di Kandinsky, sui solventi per la tempera, come anche l'edizione tedesca del trattato di Cennini (*Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei*, a cura di A. Ilg, Vienna 1888), con sottolineature di passi inerenti la preparazione delle colle.

Malgrado la presenza nella biblioteca di Kandinsky di libri "tecnici" acquistati dall'artista anche in anni posteriori, l'interesse per i problemi della tecnica pittorica non sembra essere a lungo rimasto al centro delle sue preoccupazioni: già dopo il 1904 questo tema praticamente scompare dalla sua corrispondenza con la Münter, e Kandinsky sembra usare piuttosto i colori ad olio fabbricati industrialmente¹³. Non è difficile arrivare alla conclusione che gli esperimenti tecnici, e quindi la lettura dei maestri antichi, scaturivano non tanto dall'esigenza primaria della sua pratica pittorica, quanto dall'influenza delle mode e dalle usanze del tempo, dove lo studio approfondito dei modi degli antichi non escludeva l'uso dei colori di fabbricazione industriale.

II. Le ricerche sulla letteratura artistica e le origini della teoria della pittura di Kandinsky

Un'analisi limitata alle prime letture di Kandinsky sulle pratiche pittoriche serve dunque soprattutto a

collocare l'artista nell'ambiente del suo tempo; mentre lo studio del ruolo della letteratura artistica nella formazione della sua teoria della pittura, secondo il metodo seguito da Sixten Ringbom, che era partito da indicazioni bibliografiche per evidenziare un importante elemento nello sviluppo intellettuale dell'artista, sembra promettere risultati più positivi.

Infatti, l'importante libro di Ringbom uscito nel 1970¹⁴ è il frutto di una ricerca basata sull'analisi dei "libri mistici" di Kandinsky e della Münter custoditi nella Biblioteca della Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung e delle famose annotazioni di Kandinsky agli articoli di Steiner in *Luzifer-Gnosis* (che si trovano nel quaderno *Notizen nach Rudolf Steiners Luzifer-Gnosis*, GM-JES)¹⁵. Ora, se si considera lo stesso quaderno kandinskiano consultato da Ringbom, si trova un'altra lista bibliografica, in cui vengono selezionati libri di archeologia e storia dell'arte con segnature della Biblioteca Sainte-Geneviève di Parigi¹⁶. Kandinsky visitò la biblioteca presumibilmente durante il suo soggiorno parigino del 1906-07 e redasse la lista suddetta sulla base del catalogo, selezionando i libri citati nei capitoli dedicati ai problemi generali dell'arte, alle arti del disegno, alle arti decorative, alla pittura, alle grandi epoche dell'arte, alle arti nazionali, alle biografie degli artisti [fig. 1 e 2]¹⁷.

Questo approccio dà alla lista parigina un carattere che la distingue nettamente dalle varie liste bibliografiche sparse nelle agende monacensi di Kandinsky. Il confronto con la lista del sopracitato quaderno 315-*b* del Fonds V. Kandinsky è significativo: in ambedue i quaderni troviamo menzionati il trattato di Leonardo e il libro del conte di Caylus sulla pittura ad encausto, ma nella lista del 1906-07 questi libri sono ridimensionati fino a diventare soltanto un elemento in un quadro globale della letteratura artistica che tratta l'arte da *molteplici* punti di vista. Lo stesso ridimensionamento si nota anche nel caso di altri libri, dedicati piuttosto a problemi specifici dell'arte, che erano entrati già prima nell'ambito degli interessi di Kandinsky e che riappaiono di nuovo in questa lista. Questo vale tanto per le opere di Rood e di Chevreul sulla teoria del colore, che furono appuntate dall'artista già verso il 1900 nel quaderno 188-*e* del Fonds V. Kandinsky, quanto per i vari fascicoli dell'edizione russa della *Storia della pittura del XIX secolo* di Richard

Muther, che si trovano nella sua biblioteca personale (probabilmente portati a Monaco dalla Russia); e vale anche per il libro di Giraud sulla storia degli armamenti nel Medioevo e Rinascimento, che conferma l'abitudine di Kandinsky di appuntare libri sulla storia del vestiario, degli armamenti e delle usanze in Europa attraverso i secoli, come la conosciamo, per esempio, dal quaderno GMS 341 dal 1897-98 al 1901-03¹⁸.

Selezionati da Kandinsky accanto alle varie opere sui problemi globali dell'arte universale, ai manuali ed alle antologie, alle pubblicazioni sui temi di arte e medicina, sulla storia e teoria della musica, questi libri – apprezzati all'inizio dall'artista soprattutto nell'ottica dei problemi tecnici e pratici della sua propria pittura – trovano adesso il loro posto all'interno di un quadro molto più ampio, che nasconde un preciso *progetto intellettuale*. Come per caso, la letteratura artistica italiana viene rappresentata in questa lista non più dall'ormai troppo tecnico trattato di Cennini, ma dalle opere del Cinquecento: lo spostamento dell'interesse di Kandinsky dalla tecnica verso la teoria della pittura segue quello operato dalla trattatistica italiana del Cinquecento, che privilegiò un indirizzo teorico e speculativo. Ed è proprio a causa di questa intenzione di fondare la pratica artistica su una teoria globale dell'arte che si può parlare dell'esempio italiano come di un modello – uno tra gli altri, certo – che Kandinsky dimostra di voler tenere presente nel creare una teoria sua propria.

Nelle lettere alla Munter dell'aprile 1904 troviamo una prima menzione del lavoro sulla "teoria del colore", sul "linguaggio del colore" o, ancora, sull' "effetto psichico del colore"¹⁹. Ponendo il problema in questi termini, Kandinsky dovette essere stimolato da varie letture, tra cui quelle sullo stesso Böcklin, il cui autorevole esempio sancì – come abbiamo ricordato sopra – la ricerca dell'artista sulla tecnica della tempera. Nella letteratura su Böcklin, il termine di "effetto dei colori" ritorna spesso, legato all'idea del maestro svizzero, secondo cui l'artista non deve voler imitare la natura, la quale gli serve solo da grammatica, ma deve invece cercar di tradurla dipingendo con i colori, per far loro "produrre un effetto" per mezzo dei contrasti, come facevano gli antichi²⁰. In questo senso, Schick parla dell'"effetto del colore"; Lasius – dell'"effetto coloristico" o dell'atto del "produrre un

effetto per via del colore"²¹, e così via. Infine, Lasius mette nella bocca di Böcklin la massima seguente:

Prima di tutto [l'artista] deve studiare l'effetto dei colori [“die Wirkung der Farben”], e solo quando elaborerà questi elementi artisticamente in sé, riuscirà a realizzare un buon quadro²².

Importante si rivela anche la lettura di Max Klinger, il cui libro *Malerei und Zeichnung*, presente nella sua biblioteca personale, Kandinsky studiò annotandovi particolarmente quei brani in cui compaiono termini quali "composizione dei colori" ("die Farbenkomposition"), "leggi delle forme e dei colori" ("die Formen- und Farbensetze"), "linguaggio del colore" ("Die Farbe muß [...] sprechen")²³.

Giunto alla teoria della pittura attraverso lo studio del colore e sotto la guida di Böcklin, è comunque proprio nell'atteggiamento verso il colore che l'artista si distacca di più dal maestro svizzero. Quest'ultimo afferma ripetutamente che il colore è secondario e deve servire ad altri scopi: insegna che bisogna cominciare il lavoro senza prestare attenzione a questo aspetto, procedendo solo per forme, luci e ombre. Questo consiglio, avvalorato dalla secolare tradizione della pittura occidentale, viene molto presto respinto dal pittore russo, il quale, dapprima forse inconsapevolmente, tende ad avvicinarsi ad un altro ideale artistico.

III. La bibliografia sull'arte bizantina e l'importanza dell'opera di Nikodim P. Kondakov

È molto significativo che una parte importante della lista redatta da Kandinsky nella Biblioteca Sainte-Geneviève sia dedicata alla bibliografia sull'arte bizantina. La completiamo con una selezione di libri della biblioteca personale di Kandinsky che trattano dell'arte bizantina e russa, tra cui Grigorij Gagarin, *Sammlung byzantinischer und altrussischer Ornamente* (San Pietroburgo 1887) e diversi fascicoli dell'opera *Antichità russe*, pubblicata a San Pietroburgo negli anni 1889-99 dal maggiore bizantinista russo Nikodim Kondakov in collaborazione con il conte Ivan Tolstoj²⁴.

Qui conviene soffermarsi, per illustrare l'importanza senza precedenti dell'opera del patriarca dell'archeologia russa Nikodim P. Kondakov (1844-1925) per tutta la cultura e gli studi umanistici in Russia alla fine del secolo scorso.

Allievo di Buslaev all'Università di Mosca, Kondakov dal 1870 fino al 1887 ebbe la cattedra all'Università della Nuova Russia, allora fondata di recente ad Odessa. Nel 1871 anche la famiglia Kandinsky si era trasferita ad Odessa, per ragioni di salute del padre; Kandinsky passò quindi nella città sul Mar Nero tutta la sua adolescenza, fece gli studi al liceo classico fino al 1885 e ivi cominciò a studiare musica e pittura. Il mondo universitario e accademico di Odessa era molto chiuso e separato dal resto della città, e Kondakov non faceva eccezione; tuttavia in questo ambiente egli ebbe un ruolo importantissimo, intrattenendo tra l'altro rapporti con i più grandi studiosi di scienze naturali, come Mecnikov, Kovalevskij e Secenov. I suoi più importanti scritti di questi anni furono pubblicati nel "Bollettino" dell'Università. Col tempo, intorno a Kondakov all'Università si formò un circolo di bizantinisti, costituito dai suoi allievi, tra i quali Dimitrij Ajnalov. Quest'ultimo, coetaneo di Kandinsky (1862-1939), prenderà la parola in difesa dell'artista a Pietroburgo, durante la sessione del Congresso Panrusso degli Artisti nel 1911-12²⁵.

Kondakov, con i suoi diversi e ampi interessi, lasciò un'impronta in tutte le sfere artistiche del suo tempo. A Odessa fondò una Scuola di Belle Arti, della quale rimase direttore anche dopo aver lasciato la città nel 1888, quando gli fu assegnata la cattedra di storia dell'arte presso l'Università di San Pietroburgo (l'anno in cui anche Ajnalov si trasferì nella capitale, dove ebbe la cattedra a partire dal 1903). Anche a Pietroburgo Kondakov conservò l'interesse per l'arte contemporanea e con il suo amico conte Tolstoj, vice-presidente dell'Accademia, prese parte attiva all'elaborazione del nuovo statuto dell'Accademia del 1893. Studioso di livello mondiale, Kondakov lasciò numerosi scritti pionieristici in tutti i campi dell'archeologia russa antica, sull'arte bizantina nei suoi più vari rapporti con l'Oriente e l'Occidente, nonché sulla storia dell'icona. La sua opera fondamentale *Iconografija Bogomateri [L'Iconografia della Madonna]*, i cui due volumi furono pubblicati a Pietroburgo nel 1914 e 1915²⁶, costituisce ancor oggi il più vasto e dettagliato studio sui tipi iconografici della Madonna nella pittura d'icone orientale ed è anche per lo studioso dell'iconografia mariana italiana uno dei principali punti di riferimento. Lasciata Odessa, quindi, Kondakov continuò il suo lavoro a San Pietroburgo e dal 1922, dopo aver seguito la strada

di tanti emigranti russi, si recò, attraverso Odessa, Costantinopoli e Sofia, a Praga, dove fu invitato a tenere lezioni presso l'Università Karlova. Come egli usava a Pietroburgo incontrare "i giovedì" il fiore del mondo intellettuale, così anche a Praga Kondakov teneva a casa un seminario "privatissimo", dal quale già dopo la morte del maestro ebbe origine il famoso Seminarium Kondakovianum.

L'opera *Antichità russe*, alcuni fascicoli della quale troviamo nella biblioteca personale di Kandinsky, si basa sull'idea kondakoviana dell'arte antico-russa come punto d'incontro, luogo di passaggio importante tra le grandi tradizioni orientali e la cultura europea. Troviamo la sua definizione dell'arte russa, ormai diventata classica, in un discorso pronunciato dallo studioso nel 1899 intitolato *Degli obiettivi scientifici della storia dell'arte antico-russa*:

*L'arte russa è una categoria artistica originale, un fenomeno di grande importanza storica, che è il risultato dell'attività del popolo gran-russo, in collaborazione con tutta una serie di popolazioni straniere e orientali, da esso chiamate alla vita pubblica e all'attività artistica*²⁷.

Negli anni '90 questa idea portò Kondakov ad esaminare nelle *Antichità russe*, fascicolo per fascicolo, il vasto panorama di quel miscuglio di culture che era nei tempi antichi il territorio della moderna Russia: 1) *Le antichità classiche della Russia del Sud* (1889); 2) *Le antichità degli Sciti e Sarmati* (1889); 3) *Le antichità del periodo delle migrazioni dei popoli* (1890); 4) *Le antichità cristiane di Crimea, Caucaso e Kiev* (1891); 5) *Le antichità dei kurgan e i tesori del periodo prima dell'invasione mongola* (1897); 6) *I monumenti di Vladimir, Novgorod e Pskov* (1899). Tutto il materiale è letto alla luce di un ampio contesto culturale, il che permette in seguito di arrivare a importanti conclusioni sui rapporti tra Oriente e Occidente.

I primi quattro fascicoli delle *Antichità russe* sono presenti nella biblioteca di Kandinsky; sul terzo di essi, si vede la firma dell'artista e la data del 1890. Allora studente di diritto all'Università di Mosca, Kandinsky dovette quindi acquistare questi fascicoli, pubblicati nel 1889-91, quando era ancora in Russia. La presenza di questi volumi nella sua biblioteca non ha niente di sorprendente; anzi essa appare quasi come un passo obbligato per un giovane intellettuale russo, vista l'importanza universale di quest'opera fondamentale per la storia dell'arte e la

cultura del suo paese. Ci sembra invece degno di nota ricordare che ben più tardi, Kandinsky-pittore non perderà l'interesse per gli scritti di Kondakov. Così, nella già citata lista bibliografica fatta a Parigi presumibilmente nel 1906-07, egli menzionerà l'edizione francese del libro *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures* (Parigi 1886-91) e lo citerà in seguito nelle varie versioni (databili tra il 1908 e il 1912) del trattato *Über das Geisteige in der Kunst*, a proposito delle particolarità del colore blu²⁸. Infine, ad una data ancora più tarda (poco prima del 1923), abbiamo una testimonianza straordinaria riportata nel libro di ricordi di Lothar Schreyer, l'antico allievo del Bauhaus. Kandinsky dice a Schreyer di essere molto interessato alle ricerche che si svolgono nell'ambito dell'Istituto Kondakov sull'origine, l'essenza e la forma dell'icona, e racconta come gli studi di questo Istituto abbiano portato alla conclusione che all'origine dell'icona si trova il ritratto egizio che tradizionalmente era messo sulle mummie²⁹. Sixten Ringbom, al quale dobbiamo riconoscere il merito di essere stato il primo a prestare attenzione alla testimonianza di Lothar Schreyer, la interpreta però limitatamente all'interesse dell'artista per l'idea teosofica della Terza Rivelazione³⁰. Sarebbe invece più utile leggere questa testimonianza nell'ambito del problema dell'origine dell'icona, come esso fu impostato già nell'Ottocento negli studi dei bizantinisti russi, avvaloratisi della scoperta da parte del vescovo Porfirij Uspenskij delle icone ad encausto, nonché dei risultati delle spedizioni in Egitto del conte Vladimir Goleniscev.

Grazie a quest'ultimo, negli anni '80 del XIX secolo in Russia giunse una buona collezione di arte egiziana, e in particolare di ritratti funerari dell'epoca ellenistica. La collezione di Goleniscev si trovava a Pietroburgo e nel 1910 fu comprata per il futuro Museo di Belle Arti Alessandro III a Mosca. La fondazione del Museo nel 1912 a cura del professore Ivan Cvetaev ebbe un'ampia eco nel pubblico colto russo. Nella biblioteca personale di Kandinsky, si trova la prima parte della guida di questo Museo, che contiene l'arte egizia, assira, babilonese, greca e romana. L'immenso successo di questo piccolo libro è evidente dal fatto che nel giro di due anni esso ebbe non meno di sei edizioni, delle quali Kandinsky possedeva la terza (del 1912)³¹. Così, il genere egizio dei ritratti funerari, grazie alle ricerche a cavallo del secolo, è apparso agli studiosi

in tutta la sua lunga storia. Strzygowski accenna in *Orient oder Rom* (Lipsia 1901) alle scoperte da parte di Ebers dei ritratti più antichi di questo genere che datano dell'epoca dei Tolomei. D'altronde, la scoperta di Porfirij Uspenskij nel Monastero di Santa Caterina al Monte Sinai sposta la datazione delle icone ad encausto al VI secolo³². Insieme con altre icone portate da Porfirij Uspenskij dal Sinai e dal Monte Athos, nel 1885 esse entrarono nelle collezioni dell'Accademia Teologica di Kiev. Nel gennaio 1890, in occasione del VIII Congresso della Società archeologica di Mosca, nelle sale del Museo Storico fu organizzata una esposizione dei fondi preistorici e delle icone russe. Una di queste icone ad encausto colà esposte attirò l'attenzione di Strzygowski. Risultato ne fu l'articolo, uscito nell'Appendice alla pubblicazione dell'Evangelario di Ecmiadzin nel primo volume dei "Byzantinische Denkmäler"³³, che riveste un ruolo importante nel dibattito sull'origine egiziana dell'icona che si vuole erede dei ritratti funerari trovati al Fayum³⁴.

Ritornando a Kandinsky che, come abbiamo notato, nell'arco di oltre trent'anni non perse interesse per le ricerche di Kondakov, incombe sottolineare un'evidente continuità, dal punto di vista intellettuale e culturale, tra la sua attività artistica ed il passato universitario degli studi di diritto, grazie al quale egli rimase sempre legato al mondo accademico russo e cercò di appoggiare la sua teoria della pittura sulle più recenti ricerche nei diversi campi del sapere. Questa continuità ci permette di relativizzare non poco il senso di rottura tra il suo studio del diritto e l'attività di pittore – una rottura che era vissuta da lui stesso soprattutto come una svolta spirituale³⁵.

IV. Il lavoro sui libri illustrati

In tutti i libri sull'arte bizantina e russa antica citati nella lista redatta da Kandinsky a Parigi o presenti nella sua biblioteca personale, la parte illustrativa è essenziale; questi infatti hanno l'obiettivo comune di presentare l'arte attraverso un ricco materiale iconografico. Così, la raccolta di Gagarin contiene cromolitografie di celebri codici miniati greci e illustrazioni dei particolari architettonici delle diverse chiese bizantine e russe; in tutti i fascicoli delle *Antichità russe* di Kondakov, la scrupolosa analisi archeologica, rafforzata dalla precisione filologica, è illustrata con numerosi

esempi di oggetti d'arte; il libro *L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie, relevés et dessinés* (Parigi, s. d.) si basa sui disegni dell'architetto Errard, eseguiti su una larga selezione di monumenti.

L'abitudine di lavorare sui libri illustrati è rintracciabile già nel 1895, prima della partenza per Monaco, quando Kandinsky fu dirigente del reparto di fototipie alla tipografia Kusnerev. Fu la fototipia, scriveva l'artista nel settembre 1912, che «mi portò in un certo senso in contatto con l'arte»³⁶. La tipografia Kusnerev era una grande tipografia moscovita conosciuta per le sue pubblicazioni illustrate importanti per la storia dell'arte³⁷; nella sua biblioteca personale, Kandinsky aveva qualche esemplare di queste pubblicazioni³⁸. L'importante esperienza di lavoro da Kusnerev, anche se durata non a lungo, va quindi ricordata con un particolare rilievo, dal momento che si vuole valutare, attraverso le testimonianze sulla sua biblioteca personale e sulle sue letture, la conoscenza da parte di Kandinsky della letteratura storico-artistica dell'epoca. A sua volta, il giudizio sulla conoscenza sistematica della maggiore letteratura storico-artistica del tempo è illuminante per valutare la conoscenza dell'arte stessa che in quest'epoca di formazione e istituzione di musei in tutta Europa passava proprio attraverso il materiale illustrativo presente in questi libri. È interessante constatare qui un certo parallelismo tra il modo di procedere di Kandinsky e degli storici dell'arte suoi contemporanei – la costituzione di collezioni iconografiche (disegni, litografie, fotografie) era infatti la prima preoccupazione della nascente disciplina storico-artistica nella seconda metà del secolo scorso³⁹.

Gran parte del materiale illustrativo nei libri sull'arte bizantina e russa rappresentava oggetti delle arti applicate e dell'artigianato, oppure dettagli ornamentali. L'importanza accordata alle cosiddette “arti minori” sembra essere infatti una caratteristica fondamentale di questa letteratura, se la si considera accanto a quello che si leggeva all'epoca sull'arte europea dal Rinascimento all'Ottocento. Erede della tradizione ellenistica e paleocristiana, all'incrocio del mercato artistico tra Oriente e Occidente, Bisanzio portò alla perfezione il largo ventaglio delle arti ornamentali e decorative, nonché dell'oggettistica artistica. Non a caso, importante impulso alla ricerca

fu dato a Kondakov dalla sua nomina nel 1888 a conservatore della sezione del Medioevo e Rinascimento al museo dell'Ermitage, creata allora per accogliere ricche collezioni relative alle arti industriali (armi, armamenti). Questa esperienza infatti permise allo studioso di valutare l'influenza esercitata dall'Oriente sulle antichità russe e di poter dedicare studi fondamentali ai tesori dei kurgan, alle forme minori della scultura, agli smalti, agli indumenti in Russia e a Bisanzio⁴⁰. Si può ricordare anche che i due maggiori rappresentanti della “scuola romana” dell'archeologia paleocristiana, Alois Riegl e Franz Wickhoff, che fecero oggetto della loro ricerca l'arte tardoantica nella complessità del problema Oriente-Occidente, furono, uno dopo l'altro, a capo del reparto tessuti dell'Oesterreichisches Museum a Vienna.

Inoltre, nel volume sulla *Pittura russa* che Kandinsky aveva nella sua biblioteca personale, Alexandre Benois affermava la rinascita dell'arte decorativa in Europa e in Russia verso la fine del secolo sviluppatasi parallelamente all'arte aulica. Essa costituiva un'elemento fondamentale nella cultura del tempo, che in Germania è conosciuta sotto il nome di “Jugendstil”⁴¹. Kandinsky non fu estraneo agli interessi di altri artisti suoi contemporanei e a Monaco nel 1903-04 fece una grande quantità di schizzi per abiti, ricami, vasi. Parallelamente, egli ricevette una proposta da parte di Peter Behrens di dirigere la classe di pittura decorativa nella Scuola di arti decorative di Düsseldorf – proposta che egli dovette rifiutare, ma che la dice lunga sulla serietà del suo impegno⁴².

L'interesse di Kandinsky per le arti decorative e ornamentali si era manifestato già da prima. Nel 1889, egli partecipò alla spedizione etnografica nel governatorato di Vologda, intrapresa su invito della Società Imperiale di Scienze Naturali, Antropologia ed Etnografia, di cui scrisse un resoconto pubblicato nella “Rassegna etnografica”⁴³. Nel quaderno che Kandinsky portò in questa spedizione, egli disegnò diversi abiti, mobili, elementi architettonici⁴⁴: l'artista continuò ad appuntare gli stessi motivi nelle agende che tenne a Monaco e durante i viaggi⁴⁵. Inoltre, nella collezione delle fotografie conservata presso il Fondo V. Kandinsky c'è una sezione dedicata alle case e ai mobili, tra cui si osservano immagini di edifici molto pittoreschi con decorazioni a intagli⁴⁶.

Questi schizzi e fotografie fanno parte di una ricerca sistematica intrapresa dall'artista a cavallo del secolo, con l'obiettivo di raccogliere materiale iconografico, suscettibile di costituire una sorta di *thesaurus* del suo linguaggio artistico. Una parte importante di questo *thesaurus* era dedicata al materiale delle epoche passate, prima di tutto del Medioevo tedesco. Cogliamo l'occasione, per insistere di nuovo sulla sistematicità esemplare della ricerca kandinskiana. Infatti, l'artista-studioso si diede come obiettivo di «conoscere più a fondo quest'epoca [“diese Zeit näher kennenzulernen”]»⁴⁷, e per questo, fece viaggi nelle città antiche, nonché studiò accuratamente gli abbigliamenti e gli arredamenti cavallereschi, disegnando nel Museo Nazionale di Baviera⁴⁸ e informandosi sulla letteratura in merito: ne testimoniano i due volumi sulla storia del vestiario di tutti i popoli e di tutti i tempi di Friedrich Hottenroth, acquistato da Kandinsky nel 1901 per la sua biblioteca⁴⁹, nonché le sue agende e quaderni, dove troviamo molte notizie bibliografiche e disegni eseguiti sulla base degli oggetti al Museo o di modelli trovati nei libri.

Nelle liste bibliografiche che occupano quattro pagine (2, 20, 23, 73) del quaderno GMS 341 (dal 1898 al 1901-03), troviamo il nome di Hefner-Alteneck, direttore del Museo Nazionale di Baviera, autore del libro sulla storia e organizzazione del Museo e di alcuni suoi cataloghi⁵⁰. Hefner-Alteneck era non soltanto un importante storico dell'arte, ma anche un disegnatore virtuoso e pubblicò una serie di libri su vari oggetti dell'artigianato medievale, basandosi sui modelli presi dalle fonti dell'arte antica⁵¹. Questi libri illustrati eruditamente dovevano presentare, in confronto ai libri d'erudizione più tradizionali, molti vantaggi per un pittore come Kandinsky, grazie al materiale illustrativo curato con massima attenzione e fedeltà.

L'interesse dell'artista, partendo dagli oggetti che illustravano il Medioevo tedesco, si estese subito a tutto il Medioevo europeo. Nel quaderno GMS 341 troviamo infatti una ricca bibliografia sulla storia dell'abbigliamento del Medioevo europeo, sulle collezioni degli armamenti e sui costumi e usanze in Europa attraverso i secoli [fig. 3]⁵². Una ricca fonte per Kandinsky dovevano essere i libri di Paul Lacroix, chiamato anche “bibliophile Jacob”, conservatore della Biblioteca Nazionale dell'Arsenale a Parigi. Nel suo libro *Vie militaire et*

religieuse au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance, uscito nel 1873, Kandinsky poteva trovare molti modelli per i suoi studi dell'abbigliamento. Paul Lacroix pubblicò una serie di libri dove tracciava la storia europea, e in particolare francese, a cominciare dall'epoca medievale fino al XVIII secolo, analizzando usanze, istituzioni e vestiti. Questa ricchissima e lussuosa pubblicazione illustrava la vita del Medioevo e del Rinascimento, basandosi su manoscritti, affreschi, monete dell'epoca⁵³.

Studiando le tradizioni medievali, Kandinsky eseguì numerosi disegni dalle illustrazioni di questi libri. Nel quaderno di disegni GMS 341 sulle pagine 5-32, 38, 47 e 68-71 ci sono i disegni con vestiti, armi, bardature, stemmi; le annotazioni sono riportate in tedesco e in russo. Questi cavalieri, li ritroviamo più tardi nelle stampe, che Kandinsky fece in gran numero all'inizio del secolo. Anche nel quaderno GMS 330 (1903/04), sulle pagine 1-11, ci sono disegni di vestiti medievali e rinascimentali, ripresi da illustrazioni, sempre con indicazioni dell'epoca e del paese [fig. 4].

Durante il periodo parigino del 1906-07, Kandinsky continua il suo lavoro di documentazione sul Medioevo europeo: troviamo le immagini riprese da libri nel quaderno GMS 327 (1903 e 1905-07), con la sola differenza che adesso le scritte sono più spesso in francese. Sulle pagine 14-17 e 20-27, ci sono i disegni delle persone vestite negli abiti del Medioevo, con le didascalie che indicano le date (1496), o i personaggi tipici come il «Roi», la «Grande Dame», il «fou XIV»; sulla pagina 15, una «Grande Dame» è rappresentata tra due figure del suo «seguito [“Suite”]» [fig. 5].

Gli schizzi sulle pagine 5, 6 e 7 del quaderno GMS 341 erano suggeriti dal libro di John Hewitt, *Ancient armour and weapons in Europe: From the Iron Period of the northern nations to the end of the 17th century* (Oxford 1860). L'autore, membro dell'Istituto Archeologico della Gran Bretagna, cercò di seguire la storia degli armi e del corredo militare durante un lungo periodo. Kandinsky si interessò piuttosto al primo volume intitolato *The Iron Period to the end of the 13th century*: sulla pagina 7 del quaderno, ci sono gli schizzi con elmi del XIII secolo; sulla pagina 5, disegni che riproducono sigilli. Ogni volta, l'artista accompagnava i disegni con didascalie. Così, l'immagine del cavaliere sulla pagina 5 è

accompagnata dalla scritta: «Seal and counter-seal of Roger de Quinci, second earl of Winchester, 1219-64», che corrisponde all'illustrazione LXXXVII del libro di Hewitt, con il testo descrittivo sulla pagina 345. Si noterà la pedanteria di Kandinsky che, per riportare questa informazione, doveva non soltanto guardare le immagini, ma anche leggere il testo storico che le accompagnava.

Probabilmente all'inizio Kandinsky consultava i libri sull'arte bizantina – così come faceva con i libri sui costumi e sugli armamenti del Medioevo europeo – attento ai dettagli utili per i suoi “disegni colorati”. In una lettera del 1904 a Kardovskij questi temi appaiono insieme:

I miei cavalieri non stanno male – scriveva Kandinsky – ora stanno in compagnia con i re [“car”] bizantini⁵⁴.

Forse si possono mettere in relazione con questi disegni gli schizzi dai mosaici di San Vitale a Ravenna con Teodora e Giustiniano nel quaderno GMS 330 (1903-04), [fig. 6], tratti dal libro di Charles Diehl, *Justinien et la civilization byzantine au VI siècle*, che appare anche nella lista parigina. Come molti altri schizzi fatti su modelli tratti dai libri, questi disegni sono accompagnati da dettagliate didascalie, dov'è indicata la fonte delle immagini (fotografie di Alinari nel libro di Diehl). Dal disegno, fatto con un tratto assai decorativo, è chiaro che l'artista voleva memorizzare il vestito dell'imperatore e quello dell'imperatrice, cercando di precisare ogni minimo dettaglio ornamentale. Il disegno inoltre è accompagnato dalla descrizione in russo dei vestiti delle persone al seguito:

Il suo seguito ha precisamente gli stessi abiti, ma bianchi con le croci [fatte] da rettangoli colorati, e con un semplice ricamo sulle spalle. I capelli sono abbastanza lunghi, non pettinati davanti.

V. La teoria della pittura di Kandinsky e il suo rapporto con le tradizioni artistiche

Analizzando sopra la lista bibliografica redatta da Kandinsky nella biblioteca Sainte-Geneviève a Parigi, abbiamo notato lo spostamento dell'interesse dell'artista dalla tecnica verso la teoria dell'arte, cosa che abbiamo messo in relazione con il suo progetto di creare una propria teoria della pittura. Sarebbe legittimo rivalutare nel contesto dello stesso progetto intellettuale anche il lavoro intrapreso da Kandinsky sulla letteratura artistica illustrata. Questo lavoro infatti, applicato, come abbiamo visto, ad

un'ampia selezione di materiale comprendente diversi paesi e epoche, costituiva per l'artista un mezzo importante, accanto alle visite dei musei, per metterlo in confronto diretto con le varie tradizioni dell'arte. Ancora nel 1903, Kandinsky esprimeva alla Münter il suo entusiasmo per l'arte antica. Così, scriveva da Vienna:

Sapevo già da lungo tempo che gli antichi maestri sono tipi fini e bravi [“feine und feierliche Kerle”]. Ma adesso l'ho proprio sentito e capito. Pura musica! Musica degli angeli celesti! Lì le cose sono come un miracolo, così sono reali e naturali. Semplici, serie, profonde, non umane⁵⁵.

E da Berlino:

E l'antica arte greca! E gli Egizi! E gli antichi Tedeschi! E gli Italiani! Perbacco⁵⁶.

Kandinsky fu molto presto consapevole dell'importanza di ripensare la sua propria opera pittorica e teorica in rapporto alle diverse tradizioni dell'arte. Già nei primi abbozzi teorici databili del 1904 egli costruisce tutto il suo discorso attorno all'idea di continuità, evocando l'arte degli Olandesi, nonché degli antichi Egizi e Cinesi⁵⁷. Negli anni 1910-13, quando la sua teoria del colore era ormai scritta e l'artista cominciava a rivolgersi verso quella della forma, egli accentuò in varie occasioni l'idea che la nuova teoria dell'arte dovesse nascere attraverso un ripensamento delle tradizioni antiche e dovesse esserne quindi una continuazione. Così, egli scriveva nel 1911:

Quando si è capito grosso modo come è costruito il duomo di Vienna, si è poi forse in grado di mettere insieme pezzo per pezzo una semplice capanna⁵⁸.

E nel 1913:

Sono sempre stato contrariato dalle accuse di voler buttare all'aria la pittura tradizionale. Nei miei lavori non ho mai avvertito questa volontà di sovversione: in essi ho sentito sempre l'inevitabile ulteriore sviluppo dell'arte, uno sviluppo interiormente logico ed esteriormente organico⁵⁹.

In questo contesto, è molto importante il brano sul problema pedagogico discusso nel commento alla *Harmonielehre* di Arnold Schönberg che Kandinsky pubblicò, insieme con la sua traduzione di una parte del libro, nel catalogo del Salone della seconda esposizione internazionale d'arte a Odessa nel 1910-11:

[...] Penso che la funzione di un maestro non sia quella di opprimere l'allievo con leggi “immutabili”, soffocandone la libertà, ma che, al contrario, sia chiamato a spalancare

all'allievo la porta dell'immenso arsenale di possibilità, cioè dei mezzi espressivi dell'arte, e a dirgli: guarda! lì nell'angolo polveroso c'è una montagna di mezzi espressivi che oggi sono fuori uso; tra di loro puoi trovare la costruzione organico-anatomica; caso mai ne avessi bisogno sai dov'è... Oggi è giunto il momento di spalancare la grande porta⁶⁰.

Ricapitolando: per Kandinsky la scoperta delle nuove vie nell'arte non voleva dire un'eliminazione di quelle precedenti, ma le nuove leggi andavano incorporate nell'ampio quadro delle tradizioni antiche e la pedagogia, nonché la teoria dell'arte dovevano offrire all'uomo strumenti per orientarsi nella storia delle immagini. Il trattato *Über das Geistige in der Kunst* si apre con l'affermazione sulla simpatia dell'artista moderno per i "primitivi", e questo già nella prima versione pubblicata del trattato (versione russa del 1910). Nel 1911, preparando il manoscritto per l'editore monacense Reinhard Piper, Kandinsky aggiunse al testo una «Conclusion» dove commentò le otto riproduzioni inserite nel libro. Attraverso queste otto riproduzioni, l'arte moderna che viene rappresentata dalle tre opere di Kandinsky stesso entra in un dialogo, orchestrato dalle *Bagnanti* di Cézanne, con la tradizione antica illustrata da un mosaico di San Vitale di Ravenna e dalle tre opere rinascimentali prese dalle raccolte di Monaco (Victor e Heinrich Dünwegge, Dürer e Raffaello).

Le *Lettere da Monaco* mandate nel 1909-11 a San Pietroburgo per la famosa rivista simbolista "Apollon" ci offrono un materiale preziosissimo per giudicare la ragione che spinge Kandinsky ad un confronto dell'arte dei suoi contemporanei con le tradizioni antiche occidentali ed orientali, e per valutarne le modalità. Come corrispondente di "Apollon" scrivente sulle mostre che si tengono a Monaco, Kandinsky infatti ha un'ottima occasione per esprimersi regolarmente sul soggetto. Egli descrive Monaco come una città assopita, e critica severamente l'arte di oggi per il suo profondo irradicarsi nel materialismo che si esprime, secondo lui, nell'impressionismo, nell'interesse esclusivo verso il disegno organico e nella tendenza ad un decorativismo esteriore. In contrasto a questa situazione che Kandinsky qualifica come disastrosa, le mostre dell'arte orientale gli appaiono come rivelazione «della forza della grande arte che affonda le radici in un terreno profondo fecondato da secoli di vita interiore». Egli si meraviglia dell'incredibile

senso di libertà con il quale gli artisti persiani riescono a far combaciare nelle loro miniature il "primitivismo dei toni cromatici" che spesso viene erroneamente definito dagli occidentali come "decorativismo", con l'"abbondanza ribollente dei particolari"⁶¹.

Questo giudizio portato da Kandinsky nei riguardi delle miniature persiane ci fa pensare a quello che scriveva Kondakov nelle *Antichità russe* a proposito del cosiddetto "ornamento animale" che in epoca medievale si conservò a lungo in Britannia e Scandinavia. Secondo l'eminente studioso, il suo carattere si manifesta in una forte sensibilità per le forme della natura e nella volontà di rappresentarle in un modo veritiero⁶²; dall'altra parte, in quanto al colore, quest'arte si allontana notevolmente dalla natura, in modo che al colore siano attribuite solo finalità di carattere puramente decorativo⁶³. Questa definizione dell'"ornamento animale" fu resa possibile grazie ad un approfondito esame estremamente documentato sui rapporti tra Oriente e Occidente. Così, nel terzo fascicolo della collana, dedicato al periodo delle migrazioni dei popoli, Kondakov si sofferma a lungo sull'influenza che subì Bisanzio da parte della Persia dei Sassanidi e conclude infine che il tipo molto schematico che è caratteristico di questo ornamento al Nord dell'Europa, non è che l'ultima fase di un lungo sviluppo dell'ornamento orientale a forme naturali⁶⁴.

Per questa riconoscenza del duplice carattere dell'ornamento orientale, naturalistico e astratto nello stesso tempo, il testo di Kondakov, sinora trascurato nella letteratura su Kandinsky, ci sembra meritare un'attenzione particolare, in quanto esso può costituire una fonte importante per le conoscenze dell'artista sull'ornamento orientale, certo non meno importante della tradizione riegliana nei molti aspetti in cui viene ripresa da Worringer. Questo è un punto molto importante che impone una revisione del parallelismo comunemente proposto tra la teoria di Kandinsky e quella di Worringer, secondo la formulazione che quest'ultimo ne fece nella dissertazione poi divenuta libro col titolo *Abstraktion und Einfühlung* (pubblicato da Piper nel 1908). In questo testo Worringer esamina l'atteggiamento estetico di un "uomo nordico e primitivo" (cioè "barbaro") e di un uomo "mediterraneo e classico". Secondo l'autore, l'artista primitivo, per lo più nordico, rinuncia al mondo

fenomenico dove non si sente sicuro, e per questo cerca di impadronirsi delle “cose in sé”. Per maneggiarle, egli costruisce un’arte puramente geometrica. Tutta la teoria di Worringer si muove tra due poli: “naturalismo” e “stile”, due modi della creazione artistica tendenti l’una all’empatia e l’altra all’astrazione; empatia che si adegua intimamente al procedimento di formazione, tipico della natura organica, e stile astratto, che corrisponde alla formazione meccanica nelle rigide forme geometriche cristalline. Per il dualismo piuttosto rigido che proviene senza dubbio dalle ambizioni filosofiche dell’autore, il testo di Worringer si presenta come una costruzione mentale poco applicabile al reale vivere delle forme artistiche. Kandinsky invece era molto sensibile a queste ultime, avvicinandosi, oltre Worringer, alla sensibilità dell’artista “primitivo” descritto da Alois Riegl in *Stilfragen*: l’uomo che sapeva vedere il significato spirituale e quindi la vita, nelle forme ornamentali e geometriche.

Ora, malgrado l’importante diversità tra le posizioni di Kondakov e Riegl (1858-1905) sui vari e cruciali problemi storico-artistici, nella metodologia e negli obiettivi scientifici di questi due studiosi che rappresentavano verso la fine dell’Ottocento due importanti scuole di studi archeologici e storico-artistici (scuola russa e scuola viennese), ci sembra opportuno di nominarli insieme in questa sede, perché furono i loro studi fondamentali a dare maggiore impulso alla discussione sul problema dei rapporti tra Oriente e Occidente. Così, in *Stilfragen* (1893) e *Spätromische Kunstindustrie* (1901), facendo oggetto della sua analisi l’arte egizia e mediorientale e la cultura tardoantica, dalla Grecia e Roma fino all’Islam, Riegl intraprendeva il tentativo di stabilire il rapporto tra l’esperienza figurativa e spaziale nell’arte, da un lato, e l’idea che ogni epoca ha della sua vita propria, dall’altro lato. Egli relativizzò il contenuto dell’”intenzione artistica”, foggando il concetto di “Kunstwollen”. La complessità della questione Oriente-Occidente fu all’origine di una polemica che era nata nel seno delle ricerche sull’archeologia paleocristiana e che vide come maggiori protagonisti, da una parte, Wickhoff, con il suo libro *Wiener Genesis* (1895), che faceva derivare l’arte cristiana principalmente dalle radici romane, e dall’altra parte, Josef Strzygowski con *Orient oder Rom* (1901) e Ajnalov con *Fundamenta ellenistiche*

dell’arte bizantina (1900-01) che appoggiavano la “parte orientale”.

Nella *Wiener Genesis* Wickhoff esamina tre tipi di rappresentazione nella pittura, “continuierende”, “distinguirende” e “completierende” che hanno origini diverse e consistono in un modo diverso di comporre nella pittura una storia completa sulla base di piccole scene⁶⁵. Lo stile illusionistico che è il soggetto del libro, viene messo in legame con il primo di questi tipi. Questo genere di pittura, come sostiene Wickhoff, crea tutte le relazioni spaziali solo attraverso la luce e il colore, a differenza della pittura “naturalistica”, la quale tende a “fissare” ogni colore, legandolo a una forma ben precisa. Il fatto che il pittore non “fissi” il colore ad una linea di forma ben precisa, esige una partecipazione attiva dello spettatore, che deve, partendo dalle pennellate separate, rifare la strada fatta dal pittore, cioè comporre l’immagine⁶⁶. A differenza dello spettatore che guarda un quadro “naturalistico”, e che può essere soddisfatto da un solo “atto del vedere [“Sehact”]”, rimanendo pertanto passivo, davanti a un quadro “illusionistico” lo spettatore è chiamato all’attività spirituale di mettere in rapporto diversi atti del vedere: il fenomeno del guardare coinvolge anche la memoria, e quindi il tempo. Strzygowski in *Orient oder Rom* chiama questo tipo di pittura “pittura propriamente detta [“eigentliche Malerei”]”, dove il disegnatore è nascosto dietro le spalle del pittore, che adopera esclusivamente la luce e il colore, mentre la forma è dissolta nello spazio pittorico in maniera che essa può essere ricomposta solamente nell’occhio dello spettatore⁶⁷. Wickhoff trova solo due periodi di fioritura della pittura «illusionistica»: il primo il che comprende l’arte sotto i Flavii fino alla nascita del Codice di Vienna, il secondo che va dalla fine del XVI secolo con qualche interruzione fino ai nostri giorni, e i cui massimi esponenti sarebbero Velazques, Frans Hals e Rembrandt.

Il problema del rapporto disegno-forma e l’accettazione di un certa indipendenza del colore vista da Wickhoff e Strzygowski nella pittura “illusionistica”, o da Kondakov nell’”ornamento animale”, ci ricordano il procedimento teorico di Kandinsky, in cui si possono distinguere due momenti diversi: la prima formulazione della sua teoria della pittura attorno al 1904, e la maturazione del suo pensiero nel 1910-13.

Così, nel momento di prendere le sue distanze dalla pittura moderna quale l'aveva potuta comprendere attraverso la lezione di Böcklin, Kandinsky poteva trovare una legittimazione proprio in Kondakov. Infatti, già nel 1904, quanto al rapporto forma-colore, egli pone come obiettivo della pittura il far sentire l'effetto psichico del colore⁶⁸ mettendo al centro del suo pensiero teorico il problema della liberazione del colore dalla sua sottomissione alla forma, praticata nella pittura occidentale a partire dal Rinascimento. Allora, la letteratura sull'arte orientale, bizantina e russa poteva offrirgli esempi concreti di grandi tradizioni basate sulla separazione del colore e della forma – separazione che, da un lato, lasciando piena autonomia al colore (e perciò potenzialmente astratto), permetteva una creazione unicamente basata sulle leggi della sua composizione, e dall'altro, affrancando l'artista da ogni preoccupazione di imitare la natura, consentiva di lavorare liberamente con le semplici forme naturali, combinandole in modo tale da creare forme fantastiche e simboliche. Più tardi invece, verso gli anni 1910-13, nella sua teoria che andava ormai maturando l'idea di "dissoluzione" dell'oggetto e il concetto di tempo⁶⁹, troviamo un'eco delle idee di Wickhoff e Strzygowski.

Con ciò tuttavia non si vuole affermare l'adesione diretta da parte dell'artista alle posizioni particolari di questi autori, quanto piuttosto sottolineare la sua partecipazione cosciente ad un movimento condiviso da molti e nato da profonde esigenze culturali dell'epoca, tra le quali quella di abbandonare l'idea dell'unicità del canone tradizionale rinascimentale e di rivolgersi ad un altro tipo di pittura. Perché, se è vero che la riscoperta di Bisanzio fu una importante svolta culturale, resa possibile grazie all'avvicinamento tra l'archeologia e l'arte moderna, Kandinsky, rispetto a parecchi altri artisti russi e europei (pensiamo per esempio a Klimt e ai pittori della Secessione viennese), manifestò per l'arte bizantina un interesse alquanto meditato e fecondo, nonché capace di risultati ben più rivoluzionari⁷⁰.

In questo contributo sono utilizzati materiali conservati a Monaco, nelle collezioni della Städtische Galerie im Lenbachhaus (inventariati sotto la sigla GMS (Gabriele Münter-Stiftung) e nell'archivio della Gabriele Münter-und Johannes Eichner-Stiftung (GM-JES), nonché a Parigi,

Fonds V. Kandinsky, Musée National d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle (MNAM-CCI), Centre G. Pompidou. Vorremmo ringraziare il personale di questi musei e fondazioni per il cortese aiuto e la facilità di accesso concessaci ai loro fondi. In modo particolare, ringraziamo il prof. Helmut Friedel e la signora Ilse Hoizinger per il permesso di pubblicare la lista del quaderno *Notizen nach Rudolf Steiners Luzifer-Gnosis* conservato alla GM-JES. Traduciamo in italiano tutti i testi, editi e inediti, di lingua russa e tedesca.

¹D. Kardovskij ob iskusstve: *Vospominanija, stat'i, pis'ma* [Kardovskij sull'arte: Memorie, saggi, lettere], Mosca 1960, p. 70.

²I. Grabar', *Pis'ma 1891-1917* [Lettere 1891-1917], a cura di T. Kazdan e L. Andreeva, Mosca 1974, p. 107.

³Tra le persone che, avendo comprato gli appositi strumenti, macinavano i colori secondo la sua ricetta, Grabar' nominava anche Kandinsky (cfr. la lettera a Kardovskij del 17 aprile 1899, in Grabar', *Lettere* cit., p. 120).

⁴*Lettere di V. V. Kandinsky a D. N. Kardovskij*, a cura di N. Avtonomova, in *Vasily Kandinsky 1866-1944*, catalogo della mostra (Mosca, Galleria Tretjakov-Leningrado, Museo Russo, 1989), a cura di N. Avtonomova, Leningrado 1989, pp. 26 e 28. Dalle ricerche eseguite alla Galleria Tretjakov sui primi quadri ad olio di Kandinsky, risulta che effettivamente il solvente adoperato fu una lacca (M. Viktorina, *K voprosu o zivopisnoj tehnike chudoznika V. V. Kandinskogo* [Sulla questione della tecnica pittorica dell'artista V. V. Kandinsky], *ibidem*, p. 191-203).

⁵B. und E. Göpel, *Leben und Meinungen des Malers Hans Purman*, Wiesbaden 1961, p. 33.

⁶Per Kandinsky e i suoi contemporanei, il nome di Stuck infatti era inseparabile da quello di Böcklin: Stuck «viene fuori dalla scuola di Böcklin» (V. Kandinsky, *Dello spirituale nell'arte*, in Idem, *Tutti gli scritti*, ed. it. a cura di Ph. Sers, Milano, II, 1974, p. 85); «Böcklin, Stuck e Lenbach erano in quel periodo i tre maestri fondamentali ai quali tutta Monaco faceva riferimento» (K. Petrov-Vodkin, *Chjynovsk. Prostranstvo Evklida. Samarkandija* [Chjynovsk. Spazio di Euclide. Samarkandija], Leningrado 1982, p. 402).

⁷In una lettera alla Münter del 31 ottobre 1903 egli descrive nel modo seguente una visita nei Musei berlinesi: «Di nuovo ho alzato il cappello davanti a Böcklin e l'ho osservato e l'ho ammirato infinitamente. Se qualcuno vuole conoscere il maestro dei nostri tempi, è lui l'artista, il pittore, il disegnatore, il musicista, il poeta» (GM-JES). Cfr. in una lettera del 20 ottobre 1904: «eccellente [“ff.”, cioè “fein und fein”] Böcklin» (GM-JES).

⁸La “moda di Böcklin” suscitò una violenta polemica da parte di Julius Meier-Graef (Stoccarda 1905). Il bilancio di questa polemica fu fatto da Adolf Grabowsky (*Der Kampf um Böcklin*, Berlin 1906), il quale raccolse di nuovo qualche aforismo böckliniano citato dagli autori menzionati sopra.

⁹R. Schick, *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866-1868-1869 über Böcklin mit zahlreichen Skizzen nach Bildern und Entwürfen Böcklins und mit Böcklins Bild aus dieser Zeit in Holz geschnitten von Albert Krüger*, hrsg. von H. von Tschudi, Berlin 1901. Il libro ebbe una seconda edizione nel 1903.

¹⁰Kandinsky scriveva a Kardovskij il 24 marzo 1901: «Negli ultimissimi tempi, mi son lanciato di colpo e con piacere particolare nella tempera» (*Lettere di V. V. Kandinsky a D. N. Kardovskij* cit., p. 28). Sul significato del termine “tempera” all'epoca cfr. R. Wackernagel, *Kandinsky - an exponent of “modern tempera painting”*, in *Kandinsky's Watercolours: Catalogue Raisonné*, a cura di V. Endicott Barnett, London, I, 1900-1921, 1992, pp. 19-27.

¹¹Schick, *Tagebuch-Aufzeichnungen* cit., p. 75 (Fonds V. Kandinsky, Paris).

¹²Il primo studioso che ha scritto su questo quaderno, senza identificare la fonte della lista, fu Rudolf Wackernagel (cfr. Idem, *Kandinsky* cit.).

¹³L'uso dei colori ad olio preparati industrialmente, secondo Wackernagel, *Kandinsky* cit., viene ricordato da Kandinsky nell'episodio della cassetta con colori ad olio in tubetti descritto in *Rückblicke* (Kandinsky, *Sguardo al passato*, in Idem, *Tutti gli scritti* cit., II, p. 165).

¹⁴S. Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting* = "Acta Academiae Abdensis, Series A: Humaniora", XXXVIII, 1970, 2.

¹⁵S. Ringbom, *Art in "The Epoch of the Great Spiritual": Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXIX, 1966, pp. 386-418; ora anche, come *Kandinsky und das Okkulte e Die Steiner-Annotationen Kandinskys*, in *Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, catalogo della mostra (München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1982), a cura di A. Zweite, München, pp. 85-101 e 102-105.

¹⁶Abbiamo preso conoscenza di questa lista di Kandinsky grazie a Matthias Haldemann, che ne aveva parlato, senza tuttavia identificarne la fonte, nella "Lizentiatarbeit" preparata all'Università di Basilea (1989) e intitolata *Kandinskys historische Selbstinterpretation*.

¹⁷Cfr. l'Appendice.

¹⁸Per l'uso da parte di Kandinsky dei libri sugli armamenti, cfr. sotto, pp. 14 sgg.

¹⁹Cf. le lettere del 14 aprile: «Tra un po' saranno le 11. Ho lavorato tutta la sera sulla teoria del colore ["die Theorie der Farbe"] e sono stanco»; del 17 aprile: «Tra poco sono le 10. E dopo mangiato continuo a scrivere e pensare al mio "Linguaggio del colore" ["Farbensprache", tra virgolette nella lettera originale, come se si trattasse del titolo di uno scritto - N. P.]. Tutto è ancora così orribilmente non chiaro e oscuro»; del 25 aprile: «Provo sempre un grande piacere continuando a lavorare al mio linguaggio del colore ["Farbensprache"] [...]. Devo sprofondarmi attentamente in me stesso, per poter giudicare l'effetto del colore ["die Farbenwirkung"] sulla mia anima» (GM-JES).

²⁰O. Lasius, *A. Böcklin: Tagebuchaufzeichnungen*, hrsg. von M. L. Lasius, Berlin 1903, p. 60.

²¹«Wirkung der Farbe» (Schick, *Tagebuch-Aufzeichnungen* cit., p. 91); «farbige Wirkung» e «farbig wirken» (Lasius, *A. Böcklin* cit., pp. 96 e 127).

²²Lasius, *A. Böcklin* cit., p. 60.

²³Cfr. M. Klinger, *Malerei und Zeichnung*, 3a ed., Leipzig 1899, p. 21: «Die Farbe muß auch hier zu ihrem Recht kommen, muß gliedern, stimmen, sprechen». (Kandinsky sottolineò "sprechen"; Fonds V. Kandinsky).

²⁴*Russkie drevnosti v pamjatnikach iskusstva* [Antichità russe nei monumenti dell'arte], I-VI, San Pietroburgo 1889-99. L'edizione dei primi tre fascicoli in francese fu intrapresa da S. Reinach: *Antiquités de la Russie Méridionale*, I-III, Paris 1891-92.

²⁵Ajnalov fu poi maestro di Lazarev. Questa filiazione contribuì a conferire continuità alla scuola bizantinistica russa.

²⁶Il terzo volume dell'opera, consacrato all'iconografia della Madonna nella pittura italiana, concluso da Kondakov già a Praga, fu comprato dal Vaticano poco prima della morte dello studioso e rimane sconosciuto ed inedito.

²⁷N. Kondakov, *O nauchnych zadacach istorii drevne-russkogo iskusstva* [Degli obiettivi scientifici della storia dell'arte antico-russa] = "Pamjatniki drevnej pis'mennosti i iskusstva" ["Monumenti delle lettere e dell'arte antica"], CXXXII, 1899, p. 2. Questa concezione dell'arte russa, che costituiva una dichiarazione polemica contro la tendenza, molto diffusa all'epoca, di rifiutare all'arte russa qualsiasi originalità, fu chiamata «un grido di guerra dell'archeologia russa» (S. Zebelev, *Vvedenie v archeologiju*, [Introduzione all'archeologia], Petrograd 1923, I, p. 178). Vorremmo notare che se nella crescita dell'interesse per l'arte nazionale un ruolo non secondario ebbe, senz'altro, il maturarsi della corrente "slavofila", comunque non sarebbe giusto far risalire solamente ad essa la rinascita dell'interesse per l'arte nazionale. Lo stesso Kondakov non provava nessuna simpatia per le idee ultranazionaliste e nei suoi *Ricordi e pensieri* scriveva che gli davano una grandissima noia a Mosca tutti i cerchi studiosi e letterari, specialmente quelli degli slavofili (N. Kondakov, *Vospominanija i dumy* [Ricordi e pensieri], in "Seminarium Kondakovianum", Prague 1927, p. 53).

²⁸Kandinsky, *Dello spirituale nell'arte*, in Idem, *Tutti gli scritti* cit., II, p. 110.

²⁹L. Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, ed. rid., München 1966, p. 131.

³⁰Ringbom, *The Sounding Cosmos* cit., p. 178.

³¹*Muzej izjasnych iskusstv imperatora Aleksandra III v Moskve. Kratkij ilustrirovannyj putevoditel'. Čast' I. Egipet, Assiro-Vavilonija, Grecija, Rim* [Museo di Belle Arti dell'Imperatore Alessandro III a Mosca. Breve guida illustrata. Parte I. Egitto, Assiria e Babilonia, Grecia, Roma], 3a ediz., Mosca 1912.

³²J. Strzygowski, *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig 1901, p. 7.

³³J. Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar (Beiträge zur Geschichte der armenischen, Ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst): Anhang II, Zwei enkaustischen Heiligenbilder von Sinai im Museum der geistlichen Akademie zu Kiev*, in "Byzantinische Denkmäler", I, Wien 1891, pp. 113-124.

³⁴Cfr. V. Golenisev, *Archeologičeskie resul'taty putestestvija po Egiptu zimoj 1888-1889* [Risultati archeologici del viaggio in Egitto nell'inverno 1888-1889], in "Soobscenija imperatorskogo russkogo archeologičeskogo obščestva [Resoconti della Società Imperiale Archeologica russa]", V, San Pietroburgo 1890.

³⁵«Ho deciso di abbandonare il mio studio - scriveva Kandinsky il 7 novembre 1895 al suo ex-professore Cuprov. - Il Vostro atteggiamento sempre buono nei miei riguardi desta in me il forte desiderio di parlarVi delle ragioni di questa decisione. Innanzitutto mi sono convinto di non essere capace di un lavoro assiduo e costante. Ma dentro di me manca una condizione ancora più importante: non c'è quella forte passione per lo studio che avrebbe dovuto pervadere tutto il mio essere; ma, la cosa più importante: non c'è dentro di me la fede nello studio. È difficile dire il perché - la fede non conosce nessun perché. Ma la mia sfiducia si è creata pian piano; per lungo tempo ci credevo, e forse proprio per questo lo studio mi piaceva. Siccome delusioni di questo genere mi erano capitate anche prima, cercavo, per quanto mi era possibile, di controllare me stesso, e vedo anche adesso che il tempo mi allontana ancora di più dai miei studi di una volta. E più il tempo passa, più mi attrae la mia vecchia e un tempo disperata passione per la pittura» (*Pis'ma V. V. Kandinskogo A. I. Cuprovu* [Lettere di V. V. Kandinsky a A. I. Cuprov], a cura di S. Sumichin, in "Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija" ["Monumenti di cultura. Nuove scoperte. Scrittura. Arte. Archeologia"], Annuario 1981, Leningrado 1983, p. 341).

³⁶Kandinsky, *Esposizione a Berlino di opere del periodo 1902-1912*, in Idem, *Tutti gli scritti* cit., II, p. 258.

³⁷Nel 1889 Kusnerev aveva pubblicato l'album con copie cromolitografiche delle pitture russe che fu premiato all'Esposizione Universale di Parigi. Nel 1891 aveva fatto un'edizione delle *Opere* di Lermontov, ormai diventata classica nella storia dell'illustrazione; vi partecipò il fior fiore dell'arte russa (Repin, Serov, i fratelli Vasnecov, Ajvazovskij, L. Pasternak). L'edizione è conosciuta soprattutto a causa delle illustrazioni di Vrubel' per il *Demone*.

³⁸*Al'bom russkogo turista* [Album del turista russo], Mosca 1896; *Russkie narody* [I popoli della Russia], disegni di L. Beljankin, testo di N. Zograf, 5 voll., Mosca 1891 sgg.; M. Korelin, *Egipetskie bogi, ich chramy i izobraženija* [Gli dei egizi, i loro tempi ed immagini] = "Illustrirovannye ctenija po kul'turnoj istorii" ["Lecture illustrate per la storia culturale"], I, Mosca 1894.

³⁹Cfr. in merito la relazione molto interessante di Sylvie Smith-Aubenas intitolata *L'usage des photographies par les historiens de l'art (1850-1880)* al IV Congresso Nazionale Francese d'Archeologia e di Storia dell'arte a Montpellier, novembre 1996, che sarà pubblicata negli Atti del Congresso.

⁴⁰Cfr. Kondakov: *Russkie klady. Issledovanie drevnostej velikoeknjazeskogo perioda* [Tesori russi. Studio sulle antichità del periodo dei grandi principi di Kiev e Vladimir], I, San Pietroburgo 1896; Idem, *Emaux Byzantins. Collection A. Zvenigorodskij*. - *Histoire et monuments des Émaux Byzantins*, Francfort a. M. 1892 (per le edizioni francese e tedesca; San Pietroburgo, per l'edizione russa); Idem, *Les Costumes orientaux à la Cour Byzantine*, in "Byzantion. Revue internationale des Études Byzantines", 1924, I, pp. 7-49.

⁴¹A. Benois, *Russkaia živopis' [Pittura russa]*, San Pietroburgo, II, 1902, p. 252.

⁴²Cfr. le lettere di Kandinsky alla Münter del 30 agosto-5 settembre 1903, GM-JES.

⁴³Kandinsky, *Из материалов по этнографии сысольских и вытегодских зырян. Национальные боестра (по современным верованиям) [Dai materiali sull'etnografia degli zyrjani di Sysol' e di Vytegd: Divinità nazionali (secondo credenze contemporanee)]*, in "Etnograficeskoe obozrenie" ["Rassegna etnografica"], Mosca, III, 1889, pp. 102 - 110. Cfr. anche l'articolo di Kandinsky sul diritto contadino: *O nakazaniach po resenijam volostnych sudov Moskovskoj Gubernii [Sulle pene inflitte secondo le decisioni dei tribunali del volost' del Governatorato di Mosca]*, in "Trudy obščestva ljubitelej estestvoznaniija, antropologii i etnografii" ["Atti della Società degli amici delle scienze naturali, dell'antropologia e dell'etnografia"], Mosca, IX, 1889, pp. 13-19.

⁴⁴Il quaderno è conservato presso il Fonds V. Kandinsky (AM 1981-65-687). Le fotografie di alcune pagine del quaderno sono pubblicate in C. Derouet, J. Boissel, *Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*, Paris 1984; in W. Kandinsky, *Die Gesammelten Schriften*, hrsg. von H. K. Roethel und J. Hahl-Koch, Bern 1980, I; e in P. Weiss, *Kandinsky and "Old Russia". The Artist as Ethnographer and Shaman*, New Haven 1995.

⁴⁵GMS 327 (1903 et 1905-07), p. 78; GMS 334 (1904), pp. 1, 8; GMS 336 (1906-07), pp. 1, 3; GMS 342 (1897-1900 fino a 1902-03), pp. 40 45, 47, 52; GMS 347 (1903-04), pp. 36, 37.

⁴⁶Scatola 10, cartella 8 (n. 462-473) (Fonds V. Kandinsky).

⁴⁷Kandinsky, *Conferenza di Colonia*, in Idem, *Tutti gli scritti cit.*, I, 1973, p. 145; per il testo tedesco: Kandinsky, *Mein Werdegang*, in Idem, *Gesammelte Schriften cit.*, p. 54.

⁴⁸Sotto alcuni disegni si trova l'indicazione manoscritta di Kandinsky: «N.-M. zu M.», il che più probabilmente vuol dire «National-Museum zu München» (cfr. n. 40, 41 del Catalogo di Hanfstängl, GMS 467, pp. 1 e 2). J. Eichner scrive che «Wilhelm Hüsgen, insegnante di scultura alla scuola di Phalanx, disse una volta a Kandinsky, con una certa ironia, che egli avrebbe dovuto disegnare gli arredi cavallereschi al Museo Nazionale. Poco dopo, Kandinsky lo incontrò e gli disse orgogliosamente, che aveva acquistato un arredamento per il suo studio. In ogni modo, esiste una fotografia presa da lui stesso, che mostra un uomo vestito così, e questa fotografia sembra essere stata il modello per il suo lavoro». (J. Eichner; *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen Moderner Kunst*, München 1957, p. 82).

⁴⁹F. Hottenroth, *Trachten, Haus-, Feld- und Kriegserüthschaften der Völker alter und neuer Zeit*, Stuttgart, 2a ediz., I, 1884, II, 1891. La preziosità dell'edizione è dovuta alle numerose litografie ad opera dell'autore.

⁵⁰Cfr. J. H. Hefner-Alteneck, *Entstehung, Zweck und Einrichtung des Bayrischen Nationalmuseums in München*, Bamberg 1890; Idem, *Ornamente der Holzsulptur von 1450 bis 1820 aus dem Bayrischen National-Museum*, Frankfurt a. M. 1881.

⁵¹Cfr. Hefner-Alteneck, *Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmälern*, Frankfurt a. M. 1840-54; Idem, *Waffen. Ein Beitrag zur historischen Waffenkunde vom Beginn des Mittelalters bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts*, Hundert Tafeln nach gleichzeitigen Originalen von Dr. J. H. von Hefner-Alteneck, Frankfurt a. M. 1903. Hefner-Alteneck pubblicò anche il *Turnier-Buch von Hans Burgkemeir d. J.*, Frankfurt a. M. 1853.

⁵²Nelle liste ci sono i libri di Fincke, Gerasch, Leitner, Hewitt e altri.

⁵³P. Lacroix, *Moëurs, usages et costumes au Moyen Age, et à l'époque de la Renaissance*, 2me édition, Paris 1872; Idem, *XVIIème siècle: Institutions, usages et costumes, France 1590 - 1700*, Paris 1880; Idem, *XVIIIème siècle: Lettres, sciences et arts, France 1700-1789*, Paris 1878; Idem, *Sciences et lettres au Moyen Age*, Paris 1877.

⁵⁴Lettera dell'8 aprile 1904, in *Lettere di V. V. Kandinsky a D. N. Kardovskij cit.*, p. 26.

⁵⁵Lettera di Kandinsky a Münter del 16 aprile 1903 (GM-JES). Il corsivo corrisponde alla sottolineatura di Kandinsky.

⁵⁶Lettera di Kandinsky a Münter del 31 ottobre 1903 (GM-JES).

⁵⁷W. Kandinsky, *Die Farbensprache* (GM-JES).

⁵⁸Lettera di Kandinsky a Schönberg del 9 aprile 1911, in A. Schönberg, V. Kandinsky, *Musica e pittura: Lettere, testi, documenti*, a cura di J. Hahl-Koch [*Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg-Wien 1980], ed. it., Torino 1988 p. 12.

⁵⁹Kandinsky, *Sguardo al passato*, in Idem, *Tutti gli scritti cit.*, II, pp. 169-170. Nina Kandinskij cita una lettera del marzo 1913 di Wilhelm Hausenstein a Herwarth Walden sull'infinita tolleranza di Kandinsky, che considerava la sua arte come qualcosa di relativo e di non assolutamente nuovo (N. Kandinskij, *Kandinskij e io [Kandinsky und ich]*, München 1976], ed. it., Genova, p. 86).

⁶⁰Schönberg, *Kandinsky Musica e pittura cit.*, p. 135.

⁶¹Kandinsky, *Lettere da Monaco*, in Idem, *Tutti gli scritti cit.*, II, p. 31 (da "Apollon" n. 11, 1911).

⁶²Kondakov, *I monumenti di Vladimir, Novgorod e Pskov*, in *Antichità russe cit.*, VI, 1899, p. 46.

⁶³Kondakov, *Le antichità del periodo delle migrazioni dei popoli*, in *Antichità russe cit.*, III, 1890, p. 68.

⁶⁴Ricapitolando: secondo Kondakov, lo stile orientale fu una delle radici dell'arte romanica nel Nord dell'Europa, ma ancora prima quest'arte influenzò i territori del Sud della Russia. Anche la Siberia fu il palcoscenico di un gioco di influenze barbariche. La decorazione architettonica delle chiese di Vladimir e Jurjev-Polskij invece è un esempio dell'incontro felice tra le forme "romaniche" occidentali e le forme greco-orientali.

⁶⁵F. Wickhoff, *Wiener Genesis*, Wien 1895, pp. 8 sgg., *passim*.

⁶⁶Wickhoff, *Wiener Genesis cit.*, pp. 65-68.

⁶⁷J. Strzygowski, *Orient oder Rom cit.*, p. 5.

⁶⁸Kandinsky, *Die Farbensprache* (GM-JES).

⁶⁹Particolarmente in *Über das Geistige in der Kunst e Rückblicke*.

⁷⁰Per i rapporti tra i bizantinisti, quali Wickhoff e Strzygowski, e la Secessione, soprattutto Klimt, cfr. M. Andaloro, *Bisanzio e il Novecento*, in *Splendori di Bisanzio*, catalogo della mostra (Ravenna, 1990-91), Milano 1991, pp. 55-67.

Appendice

Lista bibliografica redatta da Kandinsky nella Biblioteca Sainte-Geneviève di Parigi

La lista si trova nel quaderno *Notizen nach Rudolf Steiners Luzifer-Gnosis* conservato presso la Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, pp. 1-9 (cfr. [fig. 1 e 2]).

Kandinsky redasse la lista secondo il *Catalogue abrégé de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, par E. Poirée et G. Lamoroux, Paris 1896 (edizione con supplementi). L'artista seguì fedelmente le descrizioni bibliografiche date nel catalogo; di fronte alla nota sul libro di Guignet e sull'edizione del 1839 di Chevreul egli annotò: "manque", il che sembra provare che egli non si limitò a fare la lista, ma anche cercò di guardare effettivamente i libri che aveva selezionato.

Nella presente pubblicazione, che ha per scopo di dare un'idea della letteratura artistica che poteva essere consultata da Kandinsky, abbiamo ommesso le signature ed annotazioni concernenti le pagine e i capitoli del catalogo. Abbiamo invece arricchito, e in pochi casi corretto, le referenze bibliografiche con l'indicazione del luogo e dell'anno di edizione e del nome completo dell'autore quando essi mancavano nel catalogo, che Kandinsky seguiva fedelmente.

- De l'Allégorie, ou traités sur cette matière par Winckelmann, Addison, Sulzer etc.: Recueil utile aux gens de lettres et nécessaire aux artistes (Paris 1799).
- Krumbacher, Karl, *Byzantinisches Archiv* (Leipzig 1898-99).
- Patin, Léon, *Projet de canon scientifique à l'usage des artistes* (Paris 1899).
- Peyre, Roger, *Répertoire chronologique de l'histoire universelle des beaux-arts, depuis les origines jusqu'à la formation des écoles contemporaines* (Paris 1900).
- Richer, Paul, *L'art et la médecine* (Paris 1902).
- Vasari, Giorgio, *Ragionamenti* (Firenze 1588).
- Libonis, L., *Traité pratique de la couleur dans la nature et dans les arts* (Paris 1897).
- Errard, Charles, e Gayet, Albert, *L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie, relevés et dessinés* (Paris, s. d.).
- Diehl, Charles, *Justinien et la civilisation byzantine au VI^e siècle* = "Monuments de l'art byzantin publiés sous les auspices du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts" (Paris 1901).
- Rosenthal, Léon, *La peinture romantique: essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830* (Paris 1900).
- Koepfen, Alfred, *Die moderne Malerei in Deutschland* (Bielefeld - Leipzig 1912).
- Muther, Richard, *Geschichte der englischen Malerei* (Berlin 1903).
- Maindron, Maurice, *L'art indien* (Paris 1898).
- Giraud, Jean-Baptiste, *Documents pour servir à l'histoire de l'armement au Moyen-Age et à la Renaissance* (Lyon 1895-1904).
- Omont, Henri, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XI^e siècle* (Paris 1902).
- Paillard-Fernel, G., *Des sources naturelles de la musique* (Paris 1903).
- Thierfelder, A., *Altgriechische Musik: Sammlung von Gesängen aus dem klassischen Altertum vom 5. bis 1. Jahrhundert v. Chr.* (Leipzig - Brüssel - London 1899).
- Vanderstraeten, Edmond, *Curiosités de l'histoire musicale des anciens Pays-Bas (Belgique, Hollande et Nord de la France) d'après des documents inédits* (Paris - Bruxelles 1867).
- Valette, Maurice, *Les révolutions de l'art* (Paris 1890).
- Armenini, Giovanni Battista, *De' veri precetti della pittura* (Ravenna 1587).
- Bastard d'Estrange, Auguste de, *Peintures mystiques tirées d'un évangélique écrit pour Charlemagne* (s. l. né d.).
- Chevreul, Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (Paris 1889; *idem*, Paris 1839).
- Guignet, Charles-Ernest, *Les couleurs* (Paris 1889).
- Henry, Charles, *Cercle chromatique* (Paris 1888; *idem*, Paris 1889).
- Lomazzo, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura* (Milano 1584; *idem*, s. l. né d.).
- Idem*, *Idea dello tempio della pittura* (Milano 1590).
- Piles, Roger de, *Éléments de peinture*. éd. Ch. A. Joubert (Amsterdam 1776).
- Rood Ogden, Nicholas, *Théorie scientifique des couleurs appliquées à l'art et à l'industrie* (Paris 1881).
- Vasari, Giorgio, *Trattato della pittura* (Firenze 1619).
- Vinci, Leonardo, *Traité de la peinture* (Paris 1803).
- Watelet, Claude-Henri, *L'art de peindre, poème, avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, (Paris 1760; *idem*, Paris (?) 1770(?)).
- Kondakoff, Nikodim P., *Histoire de l'art byzantin, considéré principalement dans les miniatures* (Paris, 1886-91).
- Lécoq de Boisbaudran, Horace, *Éducation de la mémoire pittoresque (arts du dessin)*, 2e éd. (Paris 1862).
- Bartoli, Pietro Santo, *Recueil de peintures artistiques* (Paris 1757).
- Gauthier, Théophile, *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne* (Paris 1859).
- Michel, André, *École française de David à Delacroix* (Paris 1891).
- Véron, Eugène, *Eugène Delacroix = "Artistes célèbres"* (Paris - Londres 1887).
- Bracquemond, Félix, *Du dessin et de la couleur* (Paris 1885).
- Caylus, Anne-Claude, comte de, et Majault, *Mémoires sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire* (Genève 1755).
- Roux de Valdonne, Paul de, *Recherches sur la Perspective des Couleurs dans la nature et son application dans les œuvres des Maîtres des diverses écoles, depuis le XIV^e siècle jusqu'au XVIII^e* (Paris 1898).
- Delacroix, Eugène, *Journal*, 3 voll. (Paris 1893-95).

d'après des documents inédits.
 1847 [V. 80 Sup. 29-3].
 F. I. Valette (all.) - Les révolutionnaires de Paris
 Paris 1890 [4° V. 968 Sup.]
 Arvernini (G. - B.) - De uero picturae
 libri picturae Ravenna 1587
 18° V. 1600 Sup.
 Bastard (A. de) Peintures néolithiques
 tirées d'un évangélaire écrit
 par Charlemagne S. i. N. 8.
 [Fol. W. 15 Sup.]
 Chevreul (E.) De la loi du con-
 traste simultané des cou-
 leurs et de l'assortissement
 des objets colorés. Paris 1889.
 [Fol. J. 19 Sup. / V. 1142°]
 D. d. Paris 1839 [8° V. 1142°]
 Guignot (Ch. - E.) Les couleurs Paris 1888
 18° V. 1275 Sup.]

Fig. 1 - V. Kandinsky, lista bibliografica, quaderno *Notizen* nach Rudolf Steiners *Luzifer-Gnosis*, 14,5 x 10,0 cm, p. 5 (Gabriele Münter- und Johannes Eichner- Stiftung, München).

Henry (Ch.) - Cereale chromatica
 Paris 1888 [8° R. 1571 S.
 - D. d. Paris 1889 [Fol. V. 66 Sup.]
 Leonardo (L. - P.) Trattato delle
 delle pitture Urbino 1584.
 18° Δ 51219].
 - D. d. S. l. n. d. [4° V. 628].
 - Idea dell'empireo delle
 delano 1590 [4° V. 625]
 Piles (Roger de) *Éléments de*
peinture éd. Ch. G. Jombert
 Amsterdam 1776 [8° 934°]
 Rood (W.) - *Alcune osservazioni*
des couleurs opposées.
l'art et l'industrie. Paris
 18° R. 2316 Sup.]
 Vasari (G.) Trattato della pittura
 Firenze 1619. [4° V. 6:
 Vinci (Leonardo da) *Trattato di pittura*
 Paris 1803 [8° Δ 51210]

Fig. 2 - V. Kandinsky, lista bibliografica, quaderno *Notizen* nach Rudolf Steiners *Luzifer-Gnosis*, 14,5 x 10,0 cm, p. 6 (Gabriele Münter- und Johannes Eichner- Stiftung, München).

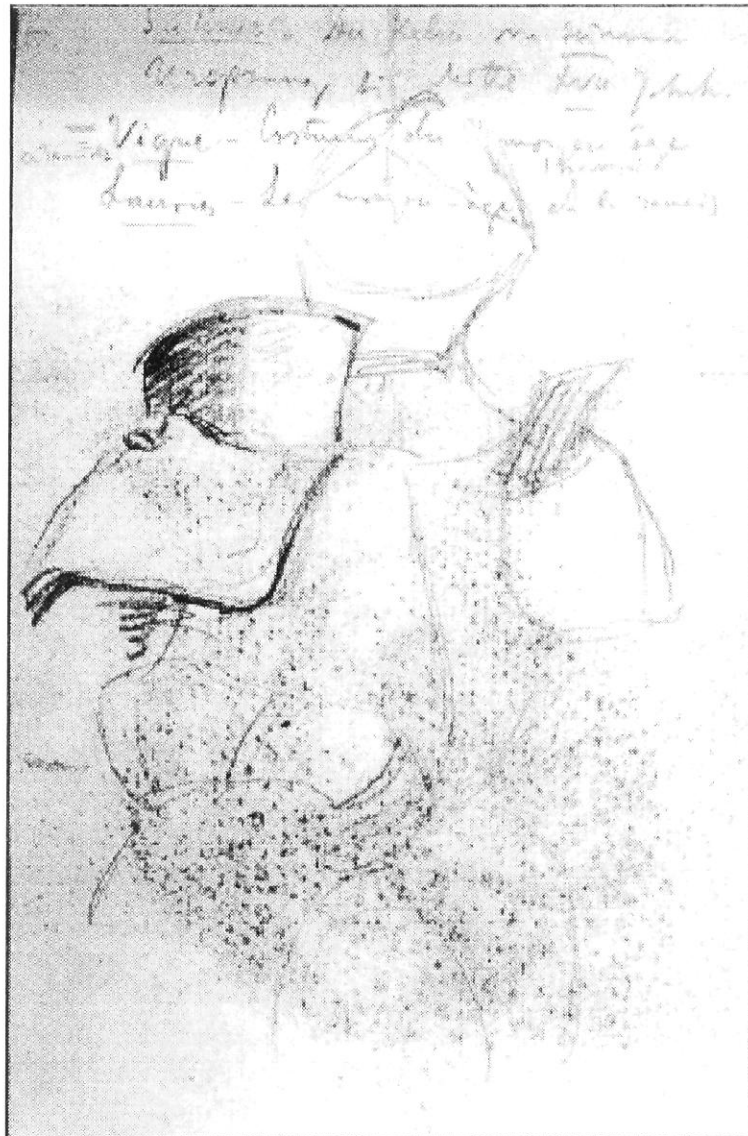


Fig. 3 - V. Kandinsky, annotazioni e disegno a matita, 9,7 x 16,6 cm, quaderno GMS 341 (1898-1901/03), p. 23 (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München).



Fig. 4- V. Kandinsky, disegno e annotazioni a matita, 16,8 x 11,0 cm, quaderno GMS 330 (1903/04), p.6 (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München).



Fig. 5 - V. Kandinsky, disegno e annotazioni a matita, 15,8 x 10,3 cm, quaderno GMS 327 (1903 e 1905-07), p. 15 (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München).



Fig. 6 - V. Kandinsky, disegno e annotazioni a matita, 16,8 x 11,0 cm, quaderno GMS 330 (1903/04), p. 8 (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München).