
Una proposta per un Kandinskij inedito

Analisi diagnostiche e commenti critici per il dipinto “*Paesaggio con figure*” e per l’opera sottostante, emersa in radiografia, “*Studio di un volto di fanciullo*”

Maria De Lorenzo¹

¹ *Ricercatrice indipendente*

Parole Chiavi

*Kandinsky,
storia dell’arte,
dipinto inedito,
analisi diagnostica*

Introduzione

Il presente contributo intende porre l’attenzione su un inedito dipinto, dalla scrivente restituito alla mano del padre dell’astrattismo: Vassilij Kandinskij.

Quanto segue è dunque il risultato di un lungo lavoro di ricerca che ha combinato un attento studio storico artistico all’analisi scientifica diagnostica, al fine di attribuire e datare con un minimo margine di errore, l’opera inedita in esame.

Autore di Riferimento

Maria De Lorenzo
Via Nazionale 20/b,
75025, Policoro (MT), Italia
3283513512
dott.mariadelorenzo@libero.it

Una proposta attributiva si snoda attraverso un percorso in cui vengono indagati, oltre agli aspetti già noti di un dato contesto o di uno specifico autore, anche quelle zone ancora in ombra che si cristallizzano nei procedimenti tecnici, nelle ricorrenze stilistiche e nelle coordinate linguistiche che compongono un'opera d'arte¹.

Attribuire, dunque, vuol dire non solo definire un'identità, ma riesaminare le medesime premesse per cui alcuni autori e contesti vengono recepiti e interpretati nei diversi periodi storici.

La ricerca storico artistica unita quindi alla nuova e fondamentale analisi diagnostica ha restituito, in tempi recenti, la paternità a numerose opere inedite; un esempio è il caso trattato nel presente saggio. Nel Marzo del 2022 è stato posto all'attenzione della scrivente un piccolo dipinto ad olio, in tela su cartone, rappresentante un paesaggio primaverile con figure (fig. 1).



Fig. 1. Vasilij Kandinskij, *Paesaggio con figure*, 1900 – 1909.
Olio su tela su cartone, Collezione Privata.

¹ De Membro Santos; C. Paolini; *Due proposte per un Rubens inedito*, 2013.

L'opera, conservata in collezione privata, è rimasta sino a oggi inedita.

Sulla base dei risultati ottenuti per mezzo di molteplici modalità di ricerca attuate, che vanno dall'analisi stilistica alla diagnostica, nel corso di questo saggio sarà avanzata la proposta di identificazione dell'autore in Vasilij Kandinskij.

Corposa è la bibliografia dedicata al padre dell'astrattismo, così come numerose sono le opere a lui attribuite. Questo dato porterebbe indurci a pensare che su tale artista non ci sia più nulla da dire, ma questo breve scritto farà luce su due nuove, e del tutto inedite, opere del pittore russo.

A corroborare tale ipotesi è stato anche il ritrovamento, al di sotto del film pittorico visibile sulla tela, del monogramma "K" emerso grazie all'indagine a RX a cui è stata sottoposta.

Saranno messi in evidenza anche i risultati delle indagini diagnostiche effettuate, e che saranno confrontate poi con alcuni dipinti di certa attribuzione kandinskiana.

Sarà rivolta, inoltre, un'attenzione particolare ai paesaggi eseguiti con la medesima tecnica e realizzati nello stesso periodo del dipinto in esame.

Dagli studi e dai confronti stilistici è possibile ipotizzare che la datazione della Nostra tela sia da collocarsi entro, e non oltre, i primi nove anni di inizio Novecento. Datazione che sarà supportata, come vedremo successivamente, anche dal risultato delle analisi chimiche pigmentali.

Non tralasciando l'importanza che l'anno 1910 abbia avuto per il maestro russo, data in cui realizzerà infatti il famosissimo *Primo acquerello astratto* rivoluzionando, in tal modo, l'intero concetto della pittura contemporanea.

La piccola tela ci mostra, di primo acchito, alcune figure atte a muoversi in un florido paesaggio primaverile. La loro libera distribuzione spaziale, lo scaglionamento su una struttura regolare prospetticamente e i tratti fluttuanti del colore che si liberano dalla raffigurazione, dimostrano un elevato desiderio, da parte del maestro russo, di astrazione e movimento.

L'attribuzione è avvenuta, dunque, a seguito di un approfondito studio storico artistico unito a una serie di esami scientifici e diagnostici effettuati, come ad esempio lo studio dei cretti, l'analisi al microscopio ottico di piccole porzioni del manufatto, la fotografia a luce radente e a ultravioletto che ha evidenziato anche delle piccole ridipinture, nonché le radiografie e l'analisi chimica di alcuni pigmenti prelevati direttamente dall'opera.

Importante, per la comprensione dell'autore, è sapere che il percorso di Kandinsky si snoda tra un'esigenza espressiva di impronta nettamente spiritualistica e la ricerca di una forma liberata dal mondo esteriore in grado, di per sé, di trasmettere direttamente l'impulso interiore².

² M. Campigli, I. di Majo, A. Galli, G. Uzzani, *Vassily Kandinsky e l'astrattismo*, 2007, pp. 17-25.

Questo vale non solo per il periodo che inesattamente definiremmo di formazione segnato, almeno, fino al 1910 (ricordiamo però che Kandinsky, in tale anno, aveva già 44 anni) ma anche da chiari riferimenti al simbolismo russo e alla pittura fauve³.

Dalle opere autografe, risalenti al primo decennio del XX secolo, e confrontate con *Paesaggio con figure* ovvero, *Winter* dipinta nel 1902, *Studio di natura* (fig. 3) eseguita nel 1903, *Poltroncine da spiaggia in Olanda* compiuta nel 1904, *Le parc de Saint-Cloud* terminata nel 1906 e *Sestri Levante, barche di pescatori* ideata nel 1905, si evince una grandissima similarità nella resa coloristica dei paesaggi; questi realizzati a tocchi di tinte pure e a tratti scivolati, finemente accostate tra loro a blocchi.



Fig. 3. Vasilij Kandinskij, *Studio di natura*, 1903.
Olio su tela su cartone, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco

³ De Membro Santos; C. Paolini; *Due proposte per un Rubens inedito*, 2013.

I colori, quindi, grumosi e pastosi sono giocati su contrasti tonali, dando origine a forme identificabili grazie al movimento e alla loro diversificazione pigmentale. Gli spazi, pieni e definiti, colgono l'essenza di una pittura più veloce e semplificata.

Analizzando i lunghi e sottili fusti arborei, del dipinto in studio, notiamo come essi campeggino in primo piano e dominino in verticalità, lo spazio, creando dinamismo e verticalismo nella rappresentazione. Le verdi chiome padroneggiano il cielo azzurro leggermente coperto da nuvole biancastre, mentre esili personaggi, differenziati tra loro dalle nuance degli indumenti indossati, passeggiano sul terriccio nel verde bosco.

La Nostra opera presenta dunque colori puri e la tavolozza è caratterizzata da tonalità fredde giustaposte a tonalità calde. I pigmenti, poi, applicati in maniera libera e pastosa, donano vivacità e luminosità cromatica. Il colore, dato a blocchi grandi e pieni, riempie la composizione che si mostra notevolmente semplificata e fortemente stilizzata.

Le cinque opere sopra menzionate, confrontate dunque con *Paesaggio con figure*, possono accostarsi per la medesima pennellata a blocchi fluidi e corposi, per la costruzione spaziale larga e piena, nonché a una semplificazione formale dei soggetti. Infine, parallelismi sono evidenti anche nell'utilizzo del medesimo supporto pittorico. Molti dei suoi piccoli studi di paesaggi di primo Novecento sono, difatti, stati realizzati proprio su tela incollata su cartone⁴.

In questo piccolo studio di paesaggio impressionista del padre dell'astrattismo, si sente quindi già il desiderio di un uso indipendente degli elementi figurativi che tuttavia non presentano ancora la rigida sistematicità dei quadri neoimpressionisti e sono, per lo più, molto distanti dal linguaggio figurativo astratto. Difatti, le forme ampiamente stilizzate, i colori vivaci e le tipiche ambientazioni fiabesche del mondo, sono i punti focali dei suoi primi anni a Monaco⁵. Anche la libera distribuzione delle figure nei dipinti, il loro scaglionamento su una struttura regolare della superficie e i tratti fluttuanti di colore che si liberano dalla raffigurazione, dimostrano un elevato desiderio di una prima astrazione. Questo disfarsi della forma nello sfondo rispecchia il sentimento che l'artista moscovita attribuisce ai colori impiegati in questa parte della composizione: il verde è infatti indice di <<assoluta immobilità e assoluta quiete>>, mentre il bianco <<è quasi il simbolo di un mondo in cui tutti i colori, come principi e sostanze fisiche, sono scomparsi. È un mondo così alto rispetto a noi, che non ne avvertiamo il suono. Sentiamo solo un immenso silenzio>>⁶.

Alla luce di queste associazioni psicologiche e spirituali, *Paesaggio con figure* sembra proporre un percorso emotivo che si sviluppa a partire dal profilo degli arbusti attraverso la quiete del verde e

⁴ *Ivi.* pp. 17-25.

⁵ M. Campigli, I. di Majo, A. Galli, G. Uzzani, *Vassily Kandinsky e l'astrattismo*, 2007, p. 110.

⁶ M. Campigli, I. di Majo, A. Galli, G. Uzzani, *Vassily Kandinsky e l'astrattismo*, 2007, pp. 133.

l'assoluta immobilità del bianco al centro della composizione, e che coinvolge le figure in primo piano in un'atmosfera di solenne e ieratica semplicità.

INDAGINI DIAGNOSTICHE

L'opera, un olio su tela su cartone misurante 27,8 cm x 20,2 cm, si presenta in buono stato di conservazione generale.

Sono riscontrabili nel dettaglio, attraverso le indagini effettuate in macrofotografia, al microscopio e in riflettografia alcuni segni di abrasione in basso a destra del manufatto (figg. 4-5).

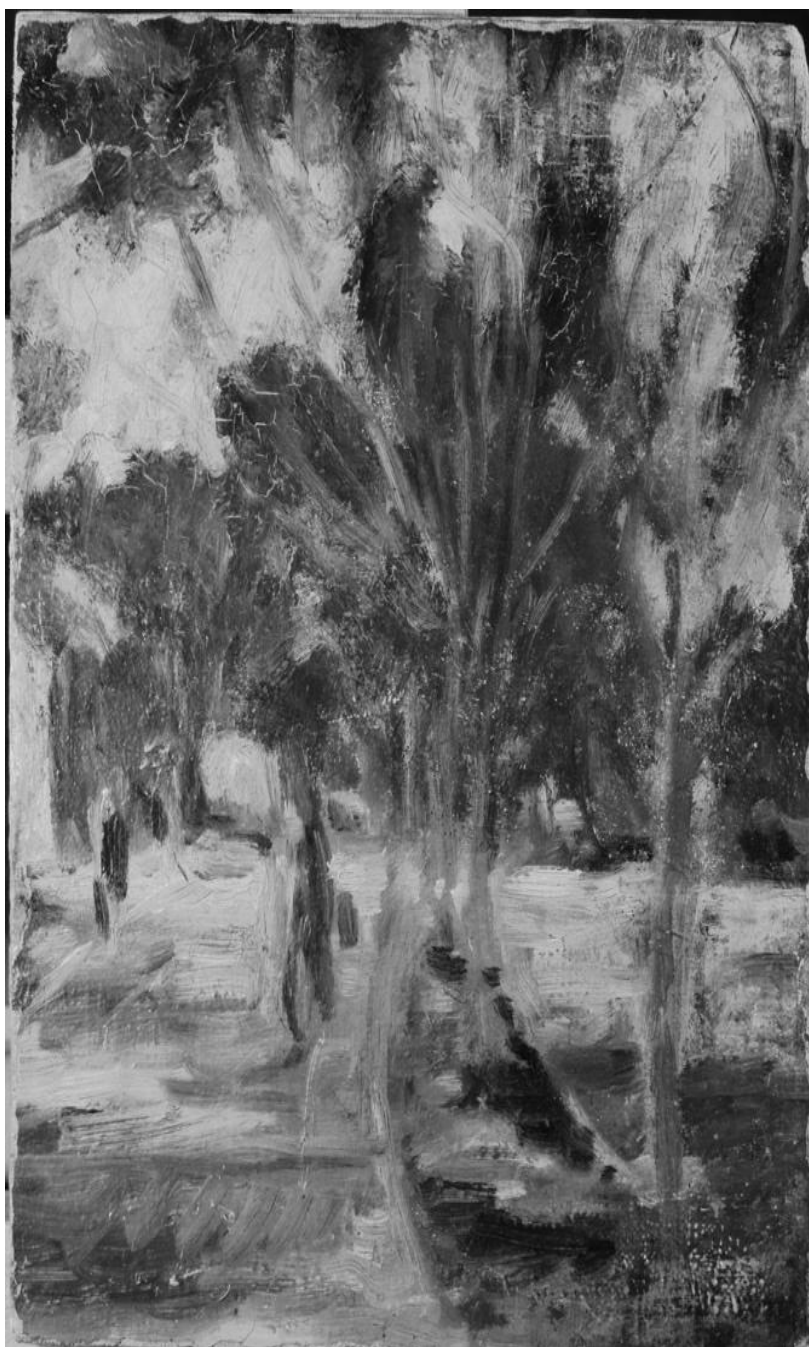


Fig. 4. Segni di abrasione in basso a destra.

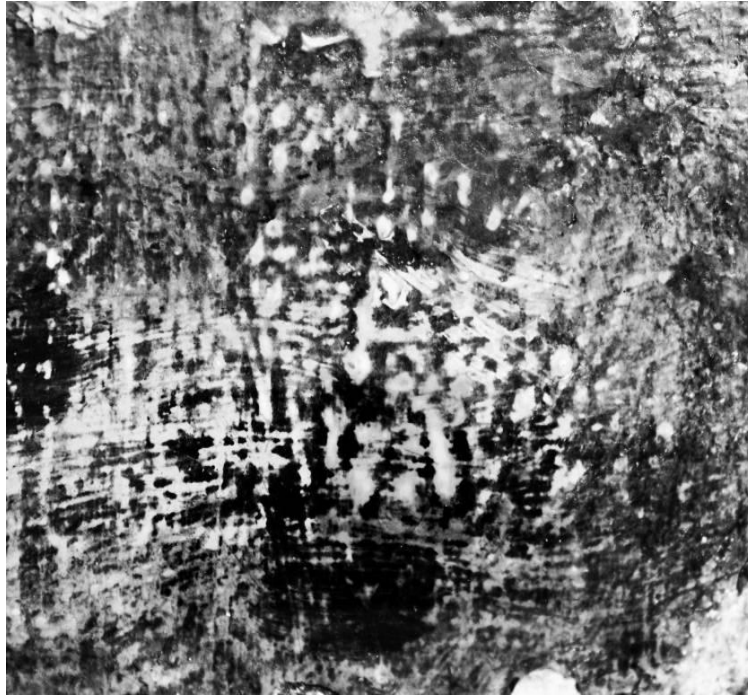


Fig. 5. Foto in Riflettografia.
Particolare dei lacerti di firma a 950 nm.

Questi ultimi lasciano presagire che in principio potesse essere presente anche una firma estesa. Difatti come visibile nella figura 5, sono emerse dall'analisi in riflettografia a 950 nm, dei lacerti di firma, in cui si potrebbe leggere con molta probabilità la vocale 'A'.

L'intero perimetro dell'opera appare anche leggermente sbalzato (fig. 1) e una piccola ridipintura postuma è visibile, tramite gli studi portati avanti grazie alla lampada di Wood, in basso a destra nei pressi dell'abrasione appena sopra menzionata (fig. 6).



Fig. 6. Particolare alla lampada Wood.
Estesa ridipintura.

In una porzione in alto a sinistra della tela è evidente anche la presenza della crettatura da invecchiamento, elemento fondamentale per capirne l'autenticità, affiorata in maniera chiara attraverso l'indagine fotografica a luce radente (fig. 1), in macrofotografia e attraverso l'osservazione al microscopio ottico.

Ben leggibili, e ancora in fase di studio e di ricerca, sono invece le diverse iscrizioni e ritagli cartacei, recanti anch'essi scritte, poste nella parte retrostante del dipinto (fig. 7).



Fig. 7. Retro del dipinto.
Presenza di numerosi adesivi e iscrizioni.

L'indagine a RX ha portato alla luce, in maniera chiara e limpida, della presenza di un'ulteriore opera dipinta dall'artista su un primo strato della tela, e rappresentante un volto umano con a destra l'iscrizione del monogramma "K", quest'ultimo dipinto in un triangolo (figg. 7-8).

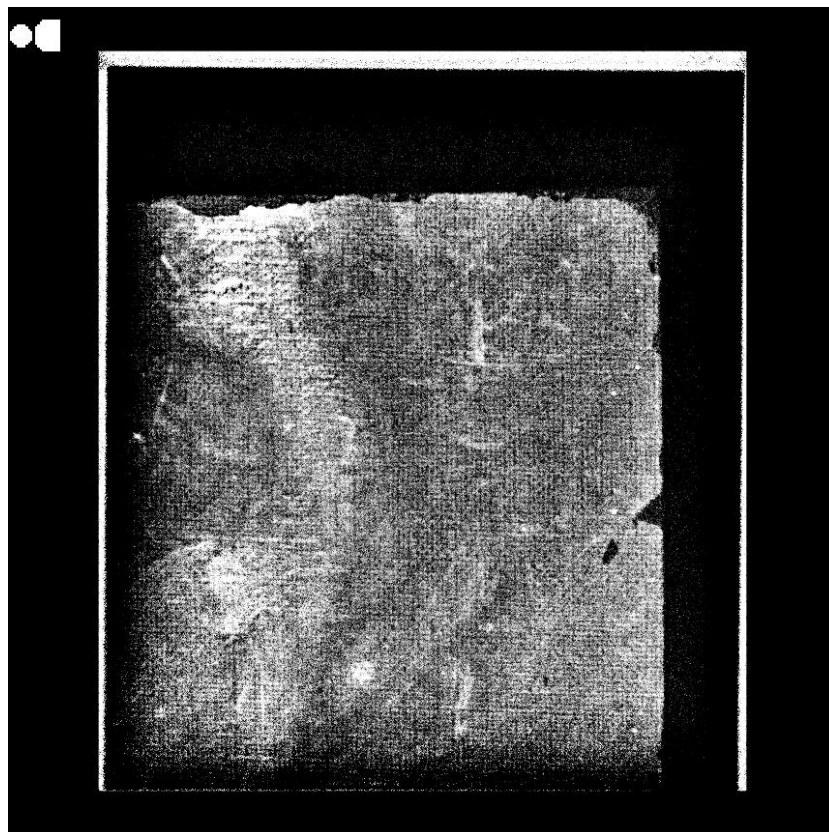


Fig. 8. Radiografia. Particolare della presenza di una lettera "K" racchiusa in un triangolo.

Dopo un attento confronto del monogramma con alcune firme autografe del pittore⁷, posso accertare che evidentissime sono le similitudini tra le firme. Tutte, difatti, presentano la gambetta della K che, partendo dall'attaccatura della lettera, tendono verso l'alto. L'iniziale del nome del maestro russo si presenta proporzionalmente molto larga; nonché di dimensioni discrete rispetto al ritratto posto a sinistra (figg. 8-9).



Fig. 9. Vasilij Kandinskij. Firma prima attività del pittore

⁷ <https://it.artprice.com/artista/15079/wassily-kandinsky/firme>

A ragione della suddetta scoperta, la piccola tela è stata sottoposta anche a un'accurata analisi chimica pigmentale. Questo per poter individuare, con maggior rigore scientifico, il lasso di tempo di realizzazione del presente manufatto.

L'analisi chimica pigmentale è stata sapientemente eseguita, poi, dal Professor Maurizio Aceto che analizzando la struttura dei colori usati ha riscontrato una datazione riguardo alla maggior parte dei pigmenti qui utilizzati dal Kandinsky, entro il primo decennio del secolo scorso.

Fa eccezione però, a suo dire, la datazione relativa al bianco di titanio in quanto, al momento dell'analisi da parte del Professor Aceto, l'istituto Modigliani e la storica dell'arte Patricia Railing non avevano ancora pubblicato le proprie ricerche riguardo alla scoperta e al deposito del brevetto del suddetto colore.

Tale pigmento venne utilizzato infatti dai pittori già alla fine del XIX secolo, come testimonia l'opera di John Singer Sargent *Caffè Orientale sulla riva degli Schiavoni*, risalente al 1882⁸. Nuove ricerche in merito hanno fatto luce sulla effettiva datazione del colore e sull'ufficializzazione del suo brevetto⁹. Il bianco di Titanio fu studiato in maniera approfondita, per l'esattezza, da Auguste J. Rossi. Quest'ultimo, laureatosi all'*Ecole Centrale de Paris*, si trasferì in America dove divenne consulente chimico della *Titanium Alloy Manufacturing Company*, e a lui si devono molti brevetti relativi al titanio, i primi risalenti già al 1898. Ma l'utilizzo in pittura del pigmento in oggetto è, difatti come vedremo, derivante a prima del brevetto ufficiale.

Nel corso degli studi condotti dal comitato scientifico del *Modigliani Institut*, negli archivi storici concernenti i depositi legali dei brevetti, il notaio tedesco Bernhelm Bonk ha trovato i documenti che testimoniano la corretta datazione del brevetto del Bianco di Titanio, la cui formula chimica venne depositata nel "1908" da Auguste Rossi e che fu utilizzato, come egli annota, in via sperimentale prima ancora del deposito legale, da pittori e artisti d'avanguardia¹⁰.

Questa tipologia di bianco, come afferma la storica dell'arte Patricia Railing nei suoi ultimi aggiornamenti¹¹, è prodotto dai minerali anatasio e rutilo, e il pigmento che fornisce il colore, ovvero il biossido di titanio, fu scoperto per la prima volta nel 1821¹². I primi brevetti risalgono, dunque, già al 1898¹³.

⁸ <https://www.stilearte.it/pittura-la-prova-assurda-del-bianco-di-titanio-falsi-falsari-caccia-alle-streghe-e-santa-inquisizione/>

⁹ *Ibidem*

¹⁰ https://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2008/09/25/Cultura/Arte/ARTE-DIMOSTRATA-LAUTENTICITA-DI-ALCUNE-OPERE-DI-MODIGLIANI_155642.php

¹¹ <https://patriciarailingwrites.net>

¹² G. Graziani, S. Prato, *Brevi cenni sulla cronologia storica dell'utilizzo in pittura del pigmento "Bianco di Titanio"*, 2022.

¹³ https://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2008/09/25/Cultura/Arte/ARTE-DIMOSTRATA-LAUTENTICITA-DI-ALCUNE-OPERE-DI-MODIGLIANI_155642.php

Occorre quindi distinguere la realizzazione del suddetto pigmento dalla sua successiva brevettazione per la produzione industriale.

Esistono, continua la Rolling, evidenze dell'uso del Bianco di Titanio nella produzione di manufatti in ceramica e porcellane già nei secoli precedenti al brevetto. Un pigmento di titanio bianco sporco veniva utilizzato, infatti, nell'industria della porcellana sin dal 1790, come descritto nel libro *The Sevres Porcelain Manufactory: Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry, 1800-1847*; ma non solo, esso era allo stesso tempo in uso nelle fabbriche reali di San Pietroburgo, Berlino e Meissen¹⁴.

Il titanio, nel corso dell'Ottocento, ha aumentato la sua purezza cromatica e veniva prodotto in grande quantità per essere utilizzato nella produzione di oggetti e piastrelle in porcellana.

Infatti, è storicamente provato il suo utilizzo da parte degli artisti già a partire dal XIX secolo, come dimostrato dal ritrovamento del pigmento sul cavalletto del pittore Camille Pissarro, risalente all'ultimo decennio dell'Ottocento, mescolato anche con altri bianchi; nonché dalle opere di Cézanne (morto nel 1906) che usò un tale bianco composto; e per ultimo dalla già sopra citata "*Caffè Orientale sulla riva degli Schiavoni*" di John Singer Sargent, dipinta nel 1882¹⁵.

In conclusione, l'errata considerazione che il Bianco di Titanio sia presente solo nei dipinti realizzati a partire dagli anni '20 del Novecento, deriva dalla "confusione" e "incomprensione" che tale datazione si riferisca soltanto alla produzione in serie industriale del colore, mentre come dimostrato dallo studio della storica dell'arte Patricia Railing, specializzata in avanguardia russa, il Bianco in questione era già presente come pigmento, nel periodo che va dal 1795 al 1920, nelle produzioni artistiche di vario genere¹⁶.

Tali informazioni sono di estrema importanza per la storia dell'arte in quanto porterebbero a datare, anche ai primi anni del Novecento, moltissimi dipinti che furono post-datati a causa dell'errata datazione del famigerato colore.

È stata riscontrata inoltre, nella tela in studio, la presenza di un ulteriore colore di origine industriale, ovvero l'arancio dinitroanilina, colorante organico la cui prima sintesi risale presumibilmente al 1907, mentre la commercializzazione a livello industriale è avvenuta dal 1909¹⁷.

<https://patriciarailingwrites.net>

G. Graziani, S. Prato, *Brevi cenni sulla cronologia storica dell'utilizzo in pittura del pigmento "Bianco di Titanio"*, 2022.

¹⁴ <https://patriciarailingwrites.net>

G. Graziani, S. Prato, *Brevi cenni sulla cronologia storica dell'utilizzo in pittura del pigmento "Bianco di Titanio"*, 2022.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ G. Graziani, S. Prato, *Brevi cenni sulla cronologia storica dell'utilizzo in pittura del pigmento "Bianco di Titanio"*, 2022.

¹⁷ de Keijzer, *The Delight of modern Organic Pigment Creations*, 2014.

Rilevati sono stati anche il blu oltremare sintetico¹⁸ (fig. 10) macinato grossolanamente e sintetizzato nel 1828 e il blu cobalto reperibile dal 1803 e impiegato largamente dai pittori impressionisti¹⁹. L'analisi chimica del pigmento assieme all'indagine al microscopio ottico (figg. 10-13), portano ad avanzare la datazione dell'opera, in maniera del tutto attendibile, in un lasso temporale racchiuso tra il 1900 e il 1909.



Fig. 10. Analisi pigmento blu cielo.
Macina grossa; preindustriale.



Fig. 11. Analisi pigmento
Macina grossa; preindustriale.

¹⁸ B. Dragon, *Inventaire du material du peintre VassilyKandinsky*, 1998.

¹⁹ H. Düchting, *Kandinsky. 1866-1944. La rivoluzione della pittura*, 2017.



Fig. 12. Analisi pigmento.
Macina grossa; preindustriale.



Fig. 13. Analisi pigmento
Macina grossa; preindustriale.

INDAGINI RADIOGRAFICHE

Com'è possibile osservare dalle lastre dell'analisi a RX del dipinto in esame, è dunque emersa la presenza di un'ulteriore opera precedente rappresentante, al centro della tela, un volto umano (fig. 2). In alto a destra invece è ben leggibile la tipica firma dell'artista russo, ovvero una K racchiusa in un triangolo (fig. 8).

Come ben sappiamo dalla biografia del pittore, Kandinskij lasciò Mosca nel 1896 trasferendosi a Monaco con la sua giovane moglie per seguire la sua visione di una nuova pittura²⁰.

²⁰ Vasilij Vasil'evič Kandinskij nasce il 4 dicembre 1866 a Mosca. Suo padre, Vasilij Sil'vestrovič, era un mercante di tè siberiano; la madre, Lidija Ticheeva, moscovita, era di discendenze tedesche.

Nel 1861 Alessandro II aveva introdotto numerose riforme radicali, richiamando alcune famiglie che erano state condannate all'esilio in Siberia. Tra queste figurava anche la famiglia del Nostro pittore, che era stata costretta a vivere per decenni nella Siberia orientale, a Kjachta, un centro per la produzione del tè al confine con la Mongolia.

Al 1869, nel suo primo viaggio in Italia con i genitori, risale la sua crescente capacità di percepire i colori. Nei suoi appunti biografici “Sguardi sul passato” Kandinskij definisce i primi colori di cui si ricorda: “verde vivo chiaro, bianco, rosso carminio, nero ed ocra”.

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

Nel 1885, poi, si trasferisce con il padre a Mosca e si iscrive alla facoltà di giurisprudenza. Nel 1889 compie un di ricerca etnografica nella regione di Vologda, a nord-est di Mosca: tale esperienza segnerà profondamente il suo futuro di artista. Nel 1892 consegue la laurea in diritto e nello stesso anno sposa la cugina Anna Šemjakina; nel 1896 rifiuta una cattedra presso l'università di Dorpat e si trasferisce a Monaco, in quel tempo uno dei più rinomati centri artistici, dove frequenta i corsi di disegno anatomico da Anton Ažbe e dove incontra Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Igor' Grabar e Dmitrij Kardovskij.

Nel 1900 riesce a entrare nell'Accademia di Belle Arti e frequenta i corsi di Franz von Stuck. Dipinge le prime gouache e i primi olii su tela; partecipa alla fondazione dell'associazione artistica Phalanx, a cui parteciperà, come allieva, anche Gabriele Münter, con la quale si fiderà.

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

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

La serie dei paesaggi di Murnau dimostra come Kandinskij nel tema del paesaggio stia maturando quella visione astratta che, di pari passo, va formulando in termini teorici: l'elemento figurativo viene risolto con una semplificazione formale e i colori sono sempre più distaccati dalla realtà visiva. Nel contempo egli mette a punto una personale iconografia dove spiccano temi religiosi e biblici (Ognissanti, il Diluvio, San Giorgio), accanto a rievocazioni della natura e dei viaggi. Questi elementi ricorrenti passano così da una rappresentazione figurativa di stampo Jugendstil e simbolista a una sintetica raffigurazione che li trasforma sempre più in loghi astratti.

Nel 1909 Kandinskij partecipa alla fondazione della Neue Künstlervereinigung München [Nuova Associazione degli Artisti di Monaco] (NKVM), e collabora con il compositore Thomas von Hartmann, realizzando composizioni sceniche (nasce *Il suono giallo*). Inizia quest'anno la serie delle *Improvvisazioni*, e, quello successivo, delle *Composizioni*.

Alla Galerie Thannhauser di Monaco, dove si tiene la seconda mostra della NKVM, incontra August Macke e Franz Marc, con i quali inizia a lavorare al progetto dell'almanacco del «Blaue Reiter». Nel 1911 conosce il musicista Arnold Schönberg; l'editore Piper di Monaco pubblica il testo *Über das Geistige in der Kunst*.

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

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

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

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

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

Se fino almeno al 1918 la produzione di Kandinskij era stata caratterizzata dall'alternanza tra astratto e figurativo (come le vedute di Mosca dalla finestra del suo atelier), al Bauhaus la sua pittura si modifica radicalmente: il suo vocabolario è adesso dominato da forme geometriche

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

La decisione di Vassily di recarsi nella capitale tedesca all'età di trenta anni, per studiare arte, non fu di certo sconsiderata. Il pittore si sottopose, difatti, *in primis* alla rigida disciplina dei disegni di nudi nella scuola di pittura di Anton Ažbe, che egli frequentò per due anni senza notevoli successi²¹. Ma all'artista interessavano maggiormente le lezioni di pittura di Azbe che, oltre a insegnare un metodo innovativo di disegno "organico" basato sulla conoscenza dell'anatomia e sulla riduzione delle forme a solidi geometrici, dipingeva alla maniera impressionista e lo stimolò a una tecnica divisionista con colori puri giustapposti²², che Kandinsky avrebbe utilizzato anche successivamente nei suoi piccoli studi di paesaggi, di cui fa parte anche il Nostro *Paesaggio con figure*.

I corsi di anatomia del professor Louis Molliet non gli fornirono nuovi stimoli, continuando quindi il suo percorso artistico attraverso uno studio più approfondito del colore²³.

Ed è proprio in questo periodo di formazione e studio del disegno anatomico, ovvero tra il 1896 e il 1899, che si collocerebbe lo *Studio di un volto di fanciullo*.

L'opera emersa in radiografia, infatti, presenta i segni abbozzati di uno studio di un volto umano e se tale ipotesi, come suppongo, possa considerarsi esatta, potrebbe con molta probabilità essere tra i primi - se non l'unico sino ad oggi - dipinto collocabile nel triennio di formazione di disegno anatomico dell'artista, ovvero tra il 1896 e il 1899.

Confrontando stilisticamente il viso, con alcuni ritratti femminili kandiskiani (figg. 14-15), è possibile notare come la costruzione dei tre volti sia del tutto simile tra loro. Si denotano riscontri, infatti, anche nella fattura piena delle narici, nel rendere in maniera netta e decisa i lobi delle orecchie e, soprattutto, nella realizzazione delle ampie e calcate cavità orbitarie.

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

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

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

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

Per una biografia completa sul pittore si rimanda a: Volpi Orlandini, *Kandinsky e il Blaue reter*, 1970; Bovi, *Vassilij Kandinskij, i Maestri del Novecento*, 1970; Tordella, *Kandinskij*, 1992; Nigro Covre, *Kandinskij*, 2012; Düchting, *Kandinsky. 1866-1944. La rivoluzione della pittura*, 2017;

²¹ M. Campigli, I. di Majo, A. Galli, G. Uzzani, *Vassily Kandinsky e l'astrattismo*, 2007, pp. 17-25.

²² *Ibidem*.

²³ Bovi, *Vassilij Kandinskij, i Maestri del Novecento*, 1970.



Fig. 14. Vasilij Kandinski, *Gabriele Münter*, 1905
Lenbachhaus, Monaco.

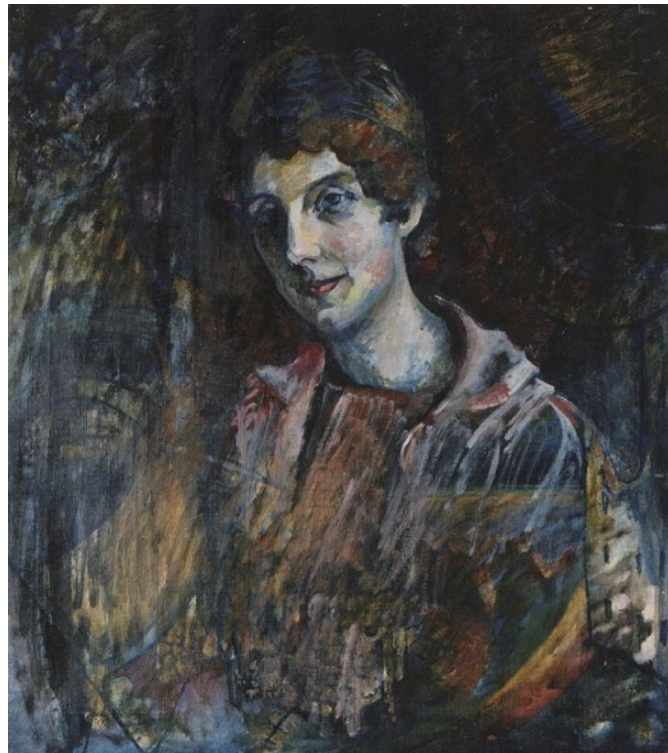


Fig. 15. Vasilij Kandinskij, *Nina Kandinsky*, 1917.

Similitudini si desumono anche nelle pose a tre quarti, in cui le figure si presentano in posizione intermedia tra il viso e il profilo, così come nella stesura vivace e piena del colore che accompagna la figurazione.

Alla luce di quanto sopra emerso sarebbe ridondante sottolineare, a mio avviso, l'originalità dell'opera e della relativa paternità kandinskyana, date anche le numerose analisi e studi scientifici a cui essa è stata sottoposta. La scoperta e l'aggiunta di due nuove proposte al catalogo dell'artista, dunque, ci permette di ampliare il ventaglio dei suoi dipinti relativi all'iniziale periodo figurativo, dandoci la possibilità di inserire come suo primissimo lavoro, l'inedita opera *Studio di un volto di fanciullo* realizzata, con molta probabilità, tra il 1886 e il 1889, e di annoverare il dipinto *Paesaggio con figure* tra i suoi famosi studi di paesaggi impressionisti di inizio Novecento.

Riferimenti Bibliografici/Referencs

- Boni A. (1970), Vassilij Kandinskij. I maestri del Novecento. Firenze, Sansoni editore.
- Burini S. (a cura di) (2017), Kandinskij. Il cavaliere errante in viaggio verso l'astrazione, catalogo della mostra, Milano, 24 Ore Cultura, Mudec.
- Burini S., Barbieri G. (2017), La Rivoluzione russa. L'arte da Djagilev all'astrattismo 1898 – 1922, catalogo della mostra, Crocetta del Montello, Antiga.
- Carluccio L., Mallé L. (1971), Il Cavaliere Azzurro, catalogo della mostra, Torino, Amici dell'Arte Contemporanea, Galleria Civica d'Arte Moderna.
- Colonna di Cesarò G. A. (1968), Vasilij Kandinskij, Lo spirituale nell'arte [1912], Bari, De Donato, trad. it. a cura di. Colonna di Cesarò G. A.
- De Membro Santos R., Paolini C., Due proposte per un Rubens inedito. Analisi diagnostica e commenti critici sul "Ritratto d'uomo con Gorgiera" in Ricerche di storia dell'arte, anno 2013 nn. 110-111, Carrocci Editore, pp. 151-159.
- de Keijzer M. (2014), The Delight of Modern Organic Pigment Creations, in Issues in Contemporary Oil Paint, a cura di K. Jan van den Berg, A. Burnstock, M. de Keijzer, Cham, pp. 45-73.
- Dragon B. (1998), Inventaire du materiel de l'atelier du peintre Vassily Kandinsky in Techné, vol. 8, pp. 64-76.
- Düchting H. (2017), Kandinsky. 1866-1944. La rivoluzione della pittura, Hohenzollernring, Taschen,
- Mazzotta M. (2017), Kandinsky → Cage. Musica e Spirituale nell'Arte, catalogo nella mostra, a cura di Mazzotta M., Milano, Skira.
- Mcmillan, M. Casadio F., Fiedler I., Sorano-Stendmano V. (2013), An investigation into Kandinsky's use of rpolin in his painting after 1930 in Journal of the American Institute for Conservation, vol. 52 n. 4, pp. 258-277.
- Nigro Covre J. (2012), Kandinskij, Art Dossier, Firenze, Giunti editore.
- Paolini C. (2014), Il ritratto ritrovato dell'Arciduca Alberto VII di Pieter Paul Rubens. Confronto diagnostico e iconografico con la ritrattistica rubensiana, in Kermes, anno 2014, n. 93, pp. 63-93.
- Petrova E., J. Kiblitsky (2017), Revolutija. Da Chagall a Malevich, da Repin a Kandinsky, catalogo della mostra, a cura di J. Kiblitsky, Milano, Skira.
- Pontiggia E. (2005), Testi e documenti. Wassily Kandinsky. Lo spirituale nell'arte, a cura di Puntiggia E., Milano, SE.
- Sers P. (1974), Wassily Kandinsky. Tutti gli scritti 1, a cura di Sers P., Milano. Feltrinelli, 1973
- Philippe

Sers P. (1974), Wassily Kandinsky. Tutti gli scritti 2, a cura di Sers P., Milano. Feltrinelli.
Kandinskij V., Testo d'autore e altri scritti russi 1902 – 1922, Bari, De Donato, trad. it. a cura di De Michelis C. (1975)
Tordella P. G. (1992), Kandinskij, Milano, Elemond Arte.
Volpi Orlandini M. (1970), Kandinsky e il Blaue Reiter, Milano, Fabbri editori.
Zeri F. (1998), Kandinskij. Primo acquerello astratto, a cura di Zeri F., Milano, Rizzoli.

Riferimenti Sitografici

Art Price: Wassily KANDINSKY (1866-1944)

<https://it.artprice.com/artista/15079/wassily-kandinsky/firme> - Visitato il 1.11.2022

Steger S.

Kandinsky's fragile art: a multidisciplinary investigation of four early reverse glass paintings (1911–1914) by Wassily Kandinsky – Visitato il 12. 12.2022

https://www.researchgate.net/publication/332917395_Kandinsky%27s_fragile_art_a_multidisciplinary_investigation_of_four_early_reverse_glass_paintings_1911-1914_by_Wassily_Kandinsky – Visitato il 1.11.2022

Manescalchi R. Pittura, la prova assurda del Bianco di Titanio. Falsi, falsari, caccia alle streghe e Santa Inquisizione. 26.02.2019

<https://www.stilearte.it/pittura-la-prova-assurda-del-bianco-di-titanio-falsi-falsari-caccia-alle-streghe-e-santa-inquisizione/> - Visitato il 15.11.2022

Arte: dimostrata l'autenticità di alcune opere di Modigliani. Una ricerca chiude anni di polemica datando il brevetto del 'bianco di titanio':

https://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2008/09/25/Cultura/Arte/ARTE-DIMOSTRATA-LAUTENTICITA-DI-ALCUNE-OPERE-DI-MODIGLIANI_155642.ph - Visitato il 12.11.2022

Graziani G., Prato S., Brevi cenni sulla cronologia storica dell'utilizzo in pittura del pigmento "Bianco di Titanio", Maggio 2022

<https://irp.cdnwebsite.com/81f1c13c/files/uploaded/La%20cronologia%20storica%20dell%27utilizzo%20del%20pigmento%20bianco%20di%20titanio.pdf> - Visitato il 25 Aprile 2024

Railing P. Titanium White • *FACTS*, 6 Dicembre 2018

<https://painterspalettes.net/titanium-white/> - Visitato il 25 Aprile 2024

<https://patriciarailingwrites.net> - Visitato il 25 Aprile 2024