

Da Musa ad Angelo
Il percorso errante di Marianne Werefkin
Federica Pirani

Una creatività febbrile, densa, ininterrotta, quasi un diario intimo fatto di immagini, emerge dai taccuini degli schizzi di Marianne Werefkin: oltre 170 quaderni di piccolo formato, dipinti a pastello o a tempera, che accompagnano la ricerca dell'artista dal 1904 agli ultimi anni della sua vita.

Tra le primissime opere, intrise del simbolismo visionario di Kubin e di Redon, è un disegno intitolato *Lufwesen* ("Creature aeree", fig. 4). Tre creature ancestrali, dai corpi informi e trasparenti come nuvole e dai volti stilizzati con le bocche semiaperte, si librano nell'aria, volando sopra un placido mare turchese mentre all'orizzonte l'astro nascente infuocato del sole riempie la superficie con i suoi raggi. Si tratta di figure prive di ali ma è probabile che siano angeli. Naturalmente non le figure alate col ricco e convenzionale bagaglio di attributi comune alla più diffusa iconografia, bensì l'immagine che ne veniva offerta agli albori del cristianesimo. Quando nei cubicoli degli ipogei cristiani iniziavano a comparire le prime raffigurazioni della nuova religione, le figure degli angeli non possedevano un'iconografia propria o, per meglio dire, non avevano caratteristiche somatiche o qualità precipue distintive che ne permettessero un'identificazione al di fuori del contesto narrativo.

Ciò che interessava gli anonimi frescanti o gli scultori cristiani era di evidenziare la funzione di messaggero accordata all'angelo dalle Sacre Scritture piuttosto che differenziarlo tramite particolari attributi. Ancora di più l'enigmatica immagine del taccuino sembra trovare ispirazione nelle antiche fonti dell'esegesi biblica – da Filone d'Alessandria a Dionigi l'Areopagita – per i quali, basandosi sull'interpretazione del Salmo 104 che recita: «Tu sospingi i venti come nunzi veloci», l'angelo si identificava con il vento. Creature fatte d'aria, sospese tra la terra e la luce, tra il visibile e l'invisibile, come il vento si sentono ma non si vedono e spesso hanno la sembianza e la consistenza delle nuvole.¹ Protettori e castigatori, allo stesso tempo, sono onniscienti e messaggeri del divino.

Werefkin dipinge di un blu denso e cupo una delle tre figure volanti; a contrasto con la luminosità delle altre questa appare opaca, simile alle nubi cariche di pioggia e, secondo i modelli cosmologici, rappresenta l'angelo castigatore.²

Tra il 1901 e il 1905, Werefkin scrisse le *Lettres à un Inconnu*, testo intriso dalle tematiche spiritualiste e teosofiche, estremamente diffuse nell'ambiente monacese di quegli anni,³ ma altresì caratterizzato da una drammatica alternanza tra il porsi come scritto rivoluzionario sulle nuove teorie estetiche dell'avanguardia, che segneranno il pensiero e la poetica, tra gli altri, di Kandinsky e di Klee, e le intime necessità, tipiche di un diario, di confessare le proprie vicissitudini esistenziali. In un brano del testo, risalente al 1905, l'artista sembra alludere proprio al disegno con le tre figure volanti: «E poi ci sono le anime folli. Come il procedere cadenzato degli astri è attraversato dalla corsa delle comete, così il procedere tranquillo dell'umanità, il corteo trionfante dei grandi, le regioni luminose dei genii sono attraversate dalla corsa delle anime ardenti, ultime gocce del genio, che si precipitano dal fondo dell'umanità direttamente verso Dio. Esse vengono a "struggersi" alla sua luce per ricadere là da dove provengono. Esse non producono nulla, esse non spiegano niente, esse amano ... ma sono esse che recano la vera leggenda di Dio all'umanità che lo teme ... Qual è il loro cammino? Esse lo ignorano, ma ovunque esse passano, un raggio celeste è passato, il riflesso di ciò che esse hanno visto per un istante. E l'umanità nella sua ombra, e i genii nella loro gloria e Dio nella sua grandezza, per un istante si fanno uno: l'amore li unisce».⁴

Per molti anni Werefkin aveva negato il suo essere artista o, meglio, si era ritagliata, dolorosamente ma con un assoluto orgoglio luciferino, la sua parte: sarebbe stata Musa, l'ispiratrice e manipolatrice del più giovane artista Alexej Jawlensky. La Musa è parente della figura angelica, come questa è messaggero, ha un compito di disvelamento, conduce l'artista, a volte suo malgrado, ai limiti dell'umano, in una continua alternanza tra un "di qua" e un "aldilà". Come l'angelo ha un potere di seduzione, mette in comunicazione i due mondi, è invocata come estremo rifugio di salvezza a fronte dell'insignificanza della vita, del rischio immanente della caduta.

Compagni di viaggio e di esilio, dalla Russia a Monaco di Baviera alla Svizzera, il suo rapporto con Jawlensky, sempre conflittuale, segnerà quella "discesa agli inferi" attraverso la quale Werefkin approderà a una nuova vita artistica passando dal realismo della giovinezza all'espressionismo lirico della maturità. La tematica della sofferenza informa le *Lettres à un Inconnu* nel doppio registro, intimo ed estetico: dal tradimento reale perpetrato dal compagno all'esperienza del male e del dolore quale viatico alla conoscenza.⁵ «Solo dopo aver conosciuto il vuoto spaventoso della realtà», solo dopo aver abitato nel nulla, nel «non luogo», sarà possibile non riprodurre il visibile ma «rendere visibile», come affermerà anni dopo Paul Klee,⁶ nel celebre scritto *La confessione creatrice* del 1918; del resto per Werefkin l'arte è «un sentimento che prende forma» e ripeteva spesso, quasi come una metafora della sua esperienza estetica, di «amare le cose che non sono».

Sorprendentemente le «anime folli» descritte dall'artista assomigliano alle figure angeliche che, prive di consistenza, si cancellano nel momento stesso del loro dire, confermando il carattere rapsodico di apparizione istantanea e fuggevole, ma altresì il proprio valore iniziatico. Come gli angeli delle *Elegie duinesi* di Rainer Maria Rilke, queste creature emanano bellezza e amore, riattingendola da loro stesse, offrono senza nulla perdere di quello che hanno emanato ma, quali immagini di autosufficienza mettono l'uomo di fronte alla sua incompiutezza e precarietà, segnalando al contempo la propria irraggiungibile perfezione.⁷

Peraltro allusioni alla figura angelica erano già presenti negli scritti della Werefkin, ad esempio nella frase «Amo l'amore che non è, che plana su di voi come un'ala invisibile».⁸ L'ala è lo strumento ascensionale per eccellenza, l'attributo di perfezione ideale per tutti gli esseri e solo attraverso l'angelo può avvenire l'accostamento all'invisibile, all'essenza delle cose e, al contempo, la sconfitta del demone della gravità.⁹

Gran parte della pittura dell'artista, del resto, sembra segnata dalla paura della gravità, dell'equilibrio instabile, della caduta: le figure umane nei dipinti sono spesso ai margini della composizione, schiacciate dal peso corporeo reso ancora più evidente dall'assenza di prospettiva, dalla vertiginosa inclinazione del piano di fondo, dalla preclusione dello spazio potenzialmente infinito dietro l'orizzonte molte volte sbarrato dall'opprimente immagine della montagna, luogo, per antonomasia, dell'elevazione e dell'assoluto interdetti all'uomo. Anche i viottoli che si inerpicano verso le cime non sembrano portare in qualche luogo: sono piuttosto la drammatica rappresentazione della condizione dell'erranza propria dell'epoca moderna nella quale alla figura del viaggiatore, di colui che ha una meta, seppur immaginaria o mitologica, si sostituisce la condizione esistenziale del vagabondo, del *flâneur*, di colui che è "senza radici".

La simbolica rappresentazione della montagna così come la drammatica "pesantezza" umana e la possibile sconfitta della gravità attraverso il volo e l'elevazione sono, inoltre, argomenti dello Zarathustra nietzschiano ben conosciuti dall'artista.

D'altra parte anche il tema dell'angelo fa la sua apparizione con sorprendente frequenza nel cielo dell'arte e del pensiero contemporaneo. Non più creature perfette, ma sedotte o contaminate dall'essere umano, esse popolano, quasi ossessivamente, lo spazio artistico del ventesimo secolo ponendosi come metafora complessa dell'unica opportunità concessa all'uomo di accedere all'invisibile.

Numerose sono le opere dedicate a questa icona del contemporaneo da molti tra gli artisti protagonisti dell'avanguardia – Chagall, Klee, Tzara, Ernst, Arp, Savinio, de Chirico, Licini – e altrettanto ricorrente è la sua presenza nelle espressioni poetiche: Lautréamont, Apollinaire, Alberti, Stevens, Cocteau, Rilke, Mallarmé, Valéry, Bulgakov e Kafka. Di derivazione romantica, la metafora dell'angelo ha una delle sue prime formulazioni in senso moderno negli scritti e nell'opera di William Blake, per poi ritrovarsi con diversi significati in Baudelaire e Hugo von Hofmannsthal e nelle pitture simboliste di Odilon Redon e di Gustave Moreau. In questo *milieu* culturale i significati connessi alla figura angelica si diversificano a seconda dell'autore.

Per Baudelaire, ad esempio – come anche, con sorprendente analogia, per Redon – l'angelo vive la tragica condizione della caduta, è un angelo che ha accettato la sfida del male, del terrestre, dell'impuro. Le sue ali sulla terra divengono ingombranti, quasi si pietrificano, non permettendogli di camminare. All'angelo baudelaireano non è estranea, quindi, una condizione di imperfezione che comporta inevitabilmente, nella formulazione dei caratteri angelici, elementi luciferini, demoniaci.

La condizione angelica arriva per Baudelaire a identificarsi con quella del poeta, per cui la bellezza cercata non può che presentarsi, nel momento del presente, con i caratteri dell'orrido, della necessità poetica del brutto. In altri, come von Hofmannsthal, l'angelo è un guerriero, un messaggero dello spirito, connotandosi principalmente come figura dell'ordine, della necessità.

Nel periodo di crisi della coscienza europea l'angelo diviene non solo il messaggero del trascendente, ma è la sua realtà immanente di custode e simbolo della parola che si trasforma in una sorta di *alter ego* del poeta e dell'artista. Il silenzio delle cose, la paralisi del linguaggio, l'inadeguatezza della parola ad esprimere sono elementi della coscienza contemporanea. La metafora dell'angelo quale simbolo della creazione diviene, nel momento dell'attesa del rinnovamento, il custode delle possibilità estatiche, della capacità poetica nell'epoca moderna.¹⁰

Per una figura come quella di Marianne Werefkin, profondamente informata e partecipe del pensiero contemporaneo, non solo artistico ma anche letterario, filosofico ed estetico, che ha fatto propria una visione interiorizzata dell'arte, indissolubilmente intrecciata alla personale vicenda biografica, un *alter ego* angelico poteva perfettamente rientrare nel suo universo poetico.

Ed è proprio sul piano dell'immedesimazione che si esplicita l'adesione alla metafora angelica: nell'*Autoritratto in veste di angelo* (fig. 5) l'artista, pienamente consapevole della propria identità, è avvolta da ali trasparenti screziate da bagliori purpurei e turchini, mentre i grandi occhi fulvi, fiammeggianti, guardano finalmente verso l'invisibile.¹¹

- 1 M. Bussagli, *Quando agli angeli spuntarono le ali*, «Art e Dossier», dossier n. 45, 1990, pp. 16-27.
- 2 E. Kirschbaum, *L'angelo rosso e l'angelo turchino*, «Rivista di archeologia cristiana», 17, 1940, pp. 210-248.
- 3 Sulle fonti del pensiero e delle teorie estetiche della Werefkin, si veda M. Folini, *Marianne Werefkin: riscoprirla attraverso le fonti*, in *Marianne Werefkin. Il fervore della visione*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 2001), a cura di S. Parmiggiani, Milano 2001, pp. 43-57.
- 4 M. Werefkin, *Lettres à un Inconnu*, 3 voll. (1901-1905), III, 1905 (FMW 19L-3-558/1-274), pp. 150-158. Si cita dal testo originale conservato nel Fondo Marianne Werefkin.
- 5 Su questi temi, si veda G. Dufour-Kowalska, Marianne Werefkin e Alexej Jawlensky: una stagione all'inferno, in *Marianne Werefkin* 2001, cit., pp. 87-99.
- 6 Paul Klee sarà uno dei migliori amici di Werefkin e insieme alla moglie, Lily, si occuperà del suo appartamento a Monaco durante gli anni della guerra.
- 7 «La bellezza che da voi defluisce, la riattingete nei vostri volti ... Ma per noi, sentire è svanire; ah noi! ci esaliamo, sfumiamo», R.M. Rilke, *Seconda Elegia*, vv. 15-18, in *Elegie duinesi*, introduzione di A. Destro, traduzione di E. e I. De Portu, Torino 1978, pp. 11-15.
- 8 Werefkin, *Lettres*, cit., I, 1901 (FMW 19L-1-556/1-280), p. 138.
- 9 Cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, a cura di M. Montinari, con un'introduzione di G. Colli, Milano 1976.
- 10 Sull'angelo nell'arte del XX secolo, si veda J. Jiménez, *El ángelo caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona 1982; M. Cacciari, *L'angelo necessario*, Milano 1986; F. Pirani, Licini e l'Europa. La nascita dell'iconografia angelica, in Licini, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 1988), a cura di M. Apa, Milano 1988, pp. 39-49; Ead., Licini, l'angelo del Novecento, «Art e Dossier», dossier n. 38, 1989, pp. 16-20; M. Apa, La condizione angelica tra sincretismo e liturgismo, in *Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo-Caen, Abbaye-aux-Dames, 2000), a cura di M. Bussagli e M. D'Onofrio, Milano 2000, pp. 108-118; Chagall, Licini e il sopra naturale in Arp, Ernst, Klee, Miró, Savinio, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Complesso monumentale di Sant'Angelo, 2001-2002), a cura di M. Vescovo, Milano 2001, e F. Pirani, Gli angeli di Klee, in *Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 2004), a cura H.C. von Tavel, Milano 2004, pp. 53-60.
- 11 Sulla vicinanza tra l'*Autoritratto in veste di angelo* e il dipinto della *Salomé*, si veda N. Misler, «Come salvare Salomé?»: Marianne Werefkin e la danza, in *Marianne Werefkin* 2001, cit., pp. 77-85 [infra, pp. 104-105]. Un suggestivo riferimento al valore simbolico del colore degli occhi fulvi si ritrova in R.M. Rilke, nella figura di Erik Brahe, che appartiene, grazie al suo occhio «sano», al mondo dei vivi e a quello invisibile dei morti cui guarda col suo occhio «fisso». Il tema è poi ripreso nella Quarta Elegia (vv. 30-35).