

Annalisa Caputo

Marc Chagall. Una retrospettiva (1908-1985)¹

Introduzione: Chagall pittore della leggerezza e del volo, o piuttosto della pesantezza e della caduta?



La passeggiata, 1917-'18 - Olio su tela 170x163,2 cm
(Museo di Stato Russo di San Pietroburgo)
© Chagall ®, by SIAE 2014

Nell'intervista a J.L. Nancy che apre il primo numero di "Logoi", il filosofo francese offre un originale invito, a provare a rileggere la storia dell'arte a partire dalle categorie di pesantezza e leggerezza. La mitologia di March Chagall facilmente ci porterebbe a collocarlo tra i pittori della leggerezza². Chi non conosce gli amanti della sua *Passeggiata* (1917-'18), con la donna che – quasi come un palloncino, nelle mani del bimbo/compagno – 'levita' nel cielo? Come non essere attratti da *Il compleanno* (1915), immagine-simbolo della mostra milanese, in cui il pittore rappresenta se stesso in volo, con la testa "rovesciata all'indietro"³, alla ricerca del dono di un bacio, che sembra sollevare tutto verso l'alto: persino il letto e le mura della stanza!

Eppure no. Ad uno sguardo più attento, Chagall potentemente si rivela artista non della leggerezza, ma della pesantezza. O, forse, più propriamente pittore di una tensione lacerante

di forze, in cui certo non manca la dinamica ascensionale, ma in cui l'aspetto della caduta ha il suo luogo centrale, irridimibile, primario.

È questa la lettura che vogliamo offrire della mostra *March Chagall. Una retrospettiva (1908-1985)*: proponendola come ripensamento retroattivo (a chi ha avuto la fortuna di vedere questa ampia raccolta di quadri chagalliani), e come offerta possibile, a chi ancora avrà la possibilità di vederla leggendo il prezioso *Catalogo*, non solo ricco di foto e testi⁴, ma forte di una rara qualità delle immagini riprodotte.

Sceghieremo, evidentemente, solo alcuni quadri: quelli in cui maggiormente, a nostro avviso, si manifesta questa esperienza del peso/caduta, lasciando al fruitore il gusto di scoprire altri percorsi possibili.

E ripartiamo dai due famosissimi quadri già citati, per osservare come, persino in questi dipinti (che sembrerebbero esprimere il massimo dell'esperienza della leggerezza armonica), in realtà il mondo 'cade'. Evgenia Kuzmina, nella sua lettura critica, posta a termine del *Catalogo*, sottolinea (come tanti altri interpreti) come qui sia visibile "il

¹ È il titolo della mostra tenutasi a Milano (Palazzo Reale, 17 settembre 2014 – 1 febbraio 2015) e anche il titolo del *Catalogo* della mostra stessa: ed. GAmM Giunti in coedizione con 24 ore cultura, Milano, 2014 (d'ora in poi citato semplicemente come *Catalogo*); curato da C. Zevi e M. Meyer; 352 pp., 28x30 cm, con più di 300 illustrazioni a colori.

² Anche numerosi blog, siti, commenti sorti in occasione della mostra adoperano espressioni tipo "l'insostenibile leggerezza di Chagall".

³ È il commento della moglie di Chagall al quadro, commento che possiamo leggere nel *Catalogo* a p. 331.

⁴ Tra cui una serie di studi critici e le stesse *Memorie* autobiografiche di Chagall, testo solo di recente ritrovato ed editato.

desiderio di ascesa verso il cielo, nella fusione con le forze cosmiche e con la natura madre”⁵. Ne *La passeggiata* “Chagall sorregge il braccio della sposa, alla quale il sentimento amoroso ha offerto il dono della levitazione”. Ma, la stessa Kuzmina non può fare a meno di notare come, in basso, “la superficie delle coltivazioni, di un verde profondo, presenta un carattere terrestre, *pesante (corsivo mio)*, un effetto acquisito per la *densità (corsivo mio)* delle masse cromatiche”.

Osserviamola, allora, questa terra. E facilmente noteremo come le sue diagonali, da sinistra verso il basso a destra, scendono. Proviamo per un attimo a non guardare *Bella (nomen omen: la moglie di Chagall, simbolo stesso della bellezza dell’amore)*, proviamo a non guardare la parte superiore del quadro. E inevitabilmente saremo colpiti da questo scivolare delle masse verdi, verso il vuoto sottostante la tela. Quasi un abisso scavato sotto le case, un selciato incavo senz’acqua, reso più acuto dal chiaroscuro delle ombre. E osserviamo questo paesino di cartone... in declivio (verso dove?); con case che non capiamo come facciano a reggersi; un improbabile castello di carte, colto un attimo prima del suo sfaldarsi. Anche la tovaglia rossa – voluto pugno nell’occhio rispetto ai colori pastello del dipinto – con i suoi fiori sgargianti, con il suo vino inebriante, anche la tovaglia sembra cadere (non si sa da dove), segnando un impossibile equilibrio, sul filo di una tavola assente.

E, forse, potremmo azzardare, lo stesso cielo cade, come mostrano le tracce di grigio nell’aria (tributo al cubismo): frammenti di cristallo opaco che precipitano verso i tetti del paese.

Un effetto simile lo troviamo ne *Il compleanno*. Kuzmina scrive:

Chagall comincia a esprimere nei propri dipinti la dimensione della leggerezza dell’essere, del volo e della sfida alla forza di gravità. (...) I due amanti si innalzano al di sopra della camera, che è satura del loro sentimento. In pieno volo Chagall volge il capo verso Bella per baciarla⁶.

Ma, anche in questo caso, nella zona sinistra del quadro, a noi pare, invece, che il mondo scivoli. La finestra, in alto, sembra scardinata verso l’esterno; e, in basso, sembra declinare, accompagnando il pendere del tavolo fuori dal quadro. E tutti noi sentiamo che quella torta di compleanno e gli oggetti che le sono attorno stanno cadendo. E l’artista non ha mani: e non può raccogliarli. E non ha braccia: e allora forse non può nemmeno accogliere completamente il peso dell’abbraccio dell’amore, nella sua insostenibile pesantezza d’essere.

I corpi in Chagall volano? Difficile negarlo, osservando non solo questi, ma anche altri noti quadri, come *L’uomo-gallo sopra Vitebsk (1925)*⁷ o *Nudo sopra Vitebsk (1933)*⁸. Ma anche in questi casi, facilmente, mutando prospettiva – guardando i dipinti non dal basso verso l’alto, ma (quasi come in un’icona) dall’alto verso il basso – potremmo dire che i corpi non salgono, ma cadono. E a mala pena l’occhio dell’artista (e del fruitore, con lui) riesce a fissare l’attimo u-topico in cui ac/cadono, tra la vertigine della discesa e il bisogno bruciante di ‘rimanere’, aggrappandosi alla vita; tra il tracollo della dissoluzione, e la reazione quasi fisica, di fermare il precipizio, invertendo la tensione e rilanciandola.

“Nei miei quadri ho raffigurato persone (...) che andavano come a capofitto, con le mani tese verso le tombe e i fiori. Mi pareva che spesso le persone siano più forti quando vanno a capofitto, oppure giacciono morte”, scrive Chagall nelle sue *Memorie*⁹ (premesse al *Catalogo*).

⁵ E. Kuzmina, *Opere scelte per una lettura critica*, in *Catalogo*, p. 332 (d’ora in poi, solo Kuzmina).

⁶ Kuzmina, p. 331.

⁷ Qui l’ebreo in volo è sostituito da una figura antropomorfa, metà uomo e metà gallo.

⁸ E qui il personaggio ‘volante’ è una donna nuda, enorme, sul cielo della città.

⁹ *Catalogo*, p. 47.

Immagine fortissima: l'esistenza come un andare a capofitto verso la morte (le tombe), ma anche verso la vita, la passione (i fiori)¹⁰. Perché l'esistenza non è mai mero 'stare', ma è sempre un essere gettati, e un gettarsi: senza possibilità di tirarsi fuori dall'ac-cadere, ma anche senza la possibilità di delegare ad altri la scelta del 'come': del come pro-gettarsi. Perché nella vita si può stare da sconfitti, lasciandosi declinare dal precipitare delle cose; o si può stare con "forza", "a capofitto", con una "resistenza"¹¹ che – pur non offrendo nessun Aldilà, nessun oltre rispetto al peso dell'esistenza – non rinuncia ad andare.

In questo senso, fortemente indicativi ci sembrano tre quadri della mostra, su cui vogliamo soffermare la nostra attenzione: *Sopra Vitebsk (1914)*, *La caduta dell'angelo (1923; 1933; 1947)*; *Davanti al quadro (1968)*, in cui troviamo rispettivamente la simbolica dell'ebreo esiliato, dell'angelo del male e del bene, e dell'artista/crocifisso: il peso dell'erranza dell'esistere; il peso del male, della sofferenza, della divisione; il peso della responsabilità dell'arte e della testimonianza.

1) Sopra Vitebsk (1914): il peso dell'erranza dell'esistere.

Vitebsk è la città natale di Chagall, luogo immaginario dell'Origine, quell'origine che nella simbolica della spiritualità russa non è un Aldilà trascendente, ma è Terra (madre terra: unità di mondo e cielo, pastosità del sacro). Qui tangenzialmente Chagall incontra Tarkovskij. E chi conosce i film di questo grande regista russo sa bene che, anche nelle pellicole di Tarkovskij, due forze ugualmente grandi e ugualmente semplici si giocano lo spazio e il tempo: quella della caduta (dell'acqua, della pioggia, delle piume...) e quella della salita nostalgica¹²: verso la donna-madre-Russia, verso la Zona dei desideri impossibili, verso un Pensiero materico più alto delle galassie, verso l'eroismo del sé¹³. Quella che in Tarkovskij è la pioggia, in Chagall è la neve¹⁴, non a caso quasi sempre associata a Vitebsk¹⁵.

In questo inverno epocale¹⁶, di cui l'esperienza ebraica si fa facilmente cifra e riflesso (tanto nella sua autocoscienza di popolo dell'esilio, quanto nella tragedia subita nell'Olocausto), in questa Vitebsk innevata, in cui il bianco delle icone (con la sua luce, la sua sacralità, la sua trascendenza) è ormai infangato e sporcato dai solchi dei carri dei

¹⁰ Nel *Catalogo*, a p. 150, viene citata, a commento di *Doppio ritratto (1924)*, questa espressione di Chagall: "Si può riflettere e pensare a lungo sul senso dei fiori, ma per me sono la vita stessa nella sua smagliante felicità. Non è possibile fare a meno dei fiori. I fiori possono fare dimenticare un momento drammatico, ma possono anche rievocarlo". I fiori sono uno dei simboli costanti dei quadri di Chagall, associati per assonanza alla vita, al piacere, all'amore, alla donna, alla bellezza. Ma associati anche alla fragilità di tutto questo. "I fiori? Non sopporto di vederli morire, li metto sulla tela, così vivono un poco più a lungo" (Chagall, citato da Kuzmina, p. 335).

¹¹ Come è noto, *Resistenza* è il titolo di uno dei quadri più famosi di Chagall.

¹² Su questo ci permettiamo di rimandare al nostro *Tarkovskij e la 'Nostalghia' dell'Origine*, in www.uzak.it/lo-stato-delle-cose/629-tarkovskij-e-la-nostalghia-dellorigine.html.

¹³ Il riferimento è rispettivamente ai film *Nostalghia (1983)*, *Stalker (1979)*, *Solaris (1972)*, *Sacrificio (1986)*.

¹⁴ Cfr. Kuzmina, p. 333: molte volte in contrasto con colori cupi, "il bianco neve spesso nell'opera dell'artista accompagna i soggetti drammatici".

¹⁵ Oltre ai già citati *L'uomo-gallo sopra Vitebsk* e *Nudo sopra Vitebsk*, si possono vedere anche *All'imbrunire (1938-'43)*, *La notte verde (1952)* e soprattutto *La slitta nella neve, 1944*, in cui, ricordando in retrospettiva e dalla lontananza degli Stati Uniti la propria patria, Chagall pone il suo villaggio letteralmente capovolto (molto più che precipitato): come in uno specchio. E anche in questo caso si potrebbe ricordare *Lo specchio* di Tarkovskij, e la sua associazione con il tema della memoria. La slitta qui prende il posto dell'ebreo errante: ma il tema è lo stesso, lo stesso desiderio di sfuggire al male, al dolore, alla minaccia del nulla: l'esilio della vita da se stessa. In quest'ottica anche interessante l'innevato paesaggio di *Pendola dall'ala blu (1949)*, in cui la caduta è l'accadere del tempo.

¹⁶ È il titolo di un testo di H. P. Padrucci: *L'inverno epocale*, Guida, Napoli, 1998. Su questo rimandiamo anche al nostro *La malinconia epocale. Per un ripensamento 'difficile'*, in "Archivio di filosofia", 81, 1-2, 2013, pp. 303-312.

viandanti..., qui, solo, solitario va un vecchio, con il sacco e il bastone. E pare di ascoltare un *Lied* di *Winterreise* di Schubert¹⁷, o l'Incompiuta.

Scorrono gli anni, volano i mesi e i giorni. Quanta pioggia è caduta, quanta neve! (...) Non sono pochi i miei nemici; e forse sono io stesso il mio nemico? (...) Quante cose sono accadute! (...) Forse qualcosa si è conservato? (...) Così come queste nubi invernali veleggiano, passano oltre la finestra, così passano gli anni, e io rimango solo, come quella sinfonia incompiuta di Schubert¹⁸.

L'inverno epocale di una solitudine epocale, che l'artista avverte su di sé, e che trasforma in specchio: di un popolo, di un'era, del tempo cosmico.

In questo senso, l'ebreo solitario, viandante del nichilismo (qui dove il nulla è l'esistere stesso, nel suo essere incompiuto e incompletabile) è sicuramente Chagall; ma non è solo Chagall: è anche e prima di tutto l'Uomo stesso.

Torniamo al quadro e al vecchio. Egli – scrive ancora Kuzmina – “sorvola la città. La dimensione aerea del personaggio lo distingue dalle altre raffigurazioni di vecchi ebrei, rabbini e mercanti, eseguite dall'artista in quel periodo”¹⁹. Ma a noi, ancora una volta, questo vecchio non pare aereo, non pare sor-volare; ma pare cadere, in bilico sui tetti, come inciampando tra le case, troppo pesante (e ulteriormente appesantito dal sacco), per potersi reggere sul suo fragile bastone.

E, certo, comunque va. Non può non andare. Eppure no: proprio non riesce a volare.

E “l'ambientazione malinconica”, data dalla “prevalenza di tonalità fredde” e dal “carattere solitario della scena”²⁰, ce lo ricordano.

La malinconia è *Schwer-mut*, cioè letteralmente peso dell'animo e indomito coraggio. Ed è *melaina-cholè*, umore nero: scuro come il colore del vecchio, le cui tinte pesantemente cupe emergono ancora più fortemente, in contrasto con il bianco della città addormentata.

Meriterebbe forse un lavoro a sé il tema della malinconia in Chagall. Ci basterà richiamare, a sostegno di questa tesi, il quadro *In viaggio o L'ebreo errante (1923-1925)*, in cui è decisamente evidente – come nota la stessa Kuzmina – “l'impasto straordinariamente pesante (*corsivo mio*)” dei colori, tanto che “si direbbe che l'artista abbia voluto dare consistenza materiale al *peso (corsivo mio)* della maledizione che opprime l'eterno viandante”²¹. E, accanto a questo, ci basterà richiamare un altro quadro, decisamente più famoso, anche se non presente nella mostra, *Solitudine (1933)*²², in cui il rabbino ha la tipica postura del pensatore/artista malinconico.

Mettiamo insieme tutto questo e torniamo a *Sopra Vitebsk*. Ed ecco che ora questo quadro ci si manifesta, con evidenza, come esperienza della malinconia dell'erranza: quella di ogni uomo di ogni tempo, ma in particolare quella dell'umanità del Novecento, privata delle maschere dei fondamenti assoluti. E, certo, Chagall qui si fa eco e interprete

¹⁷ *Winterreise (Viaggio d'inverno)* è una composizione di ventiquattro *Lieder*, il cui protagonista è appunto un viandante. Particolarmente simbolico, da questo punto di vista ci sembra l'ultimo *Lied*, L'uomo dell'organetto: un vecchio in cui finisce per identificarsi l'eterno ritorno del viandante stesso: “Al limitare del paese c'è un uomo con l'organetto; con le dita indurite gira la manovella. Scalzo, sul ghiaccio vacilla qua e là, il piattello resta sempre vuoto. Nessuno l'ascolta, nessuno lo vede, e ringhiano i cani intorno al vecchio. Indifferente a tutto lui gira, gira, l'organetto mai non tace. Vecchio misterioso, e se venissi con te? Accompaneresti i miei canti col tuo organetto?”

¹⁸ M. Chagall, *Memorie*, in *Catalogo*, p. 17.

¹⁹ Kuzmina, p. 332.

²⁰ *Ivi*.

²¹ Kuzmina, p. 333: anche in questo quadro vediamo Vitebsk sullo sfondo e l'ebreo ha “un'occupazione massiva dello spazio”. Interessante il gioco del titolo di questo quadro, che in una prima versione era *En route (In cammino)*; poi assunse il titolo di *Sur le chemin (In giro)*; dopo quella di *L'ebreo errante*; infine, sinteticamente, associando le due versioni: *En route (le juif errant)*.

²² Nel *Catalogo* è possibile vedere il quadro a p. 270, e leggere il commento di M. Massenzio (*M. Chagall, pittore di storia*), che lo collega al tema della malinconia.

particolare di una certa sensibilità chassidica, ma la frantuma dall'interno. Perché nella sua pittura le profezie sono spente. Elia è senza carro, senza fuoco, senza luce. E “forse è rimasto nel cortile (...) dopo aver preso le sembianze di un vecchio macilento, di un mendicante curvo”²³. Il profeta, persa l'aura divina, si riscopre mero ‘uomo dell'aria’ (*Luftmensch*): non perché capace di sollevarsi verso l'aria e sollevare il popolo verso il cielo, ma perché uomo evanescente (*Luftmensch*), uomo del ghetto, che vive di nulla, pastore errante per l'aria, pesante per l'aria, con “i colori che gli colano addosso come sudore, colano per finire chissà dove”²⁴. Il peso dell'erranza dell'esistere.

Accanto a questo, come dicevamo, un altro tipo di peso emerge nelle opere di Chagall.

2) La caduta dell'angelo (1923; 1933; 1947): il peso del male, della sofferenza, della divisione

È centrale nella mostra milanese, questo quadro, accompagnato da quattro dei numerosi studi preparatori fatti da Chagall. Ed effettivamente, possiamo dire, è l'opera di una vita: non solo perché è stata fatta e ripresa in tempi diversi, quasi a scadenze decennali (come ad indicare un'intuizione originaria che, però, è riuscita a prendere forma solo col tempo, e con la sofferenza), ma anche perché, possiamo dire, in qualche maniera si tratta di un'opera/intuizione sempre sottesa ai quadri chagalliani²⁵.

Possiamo leggerla a più livelli. Il primo, indubbiamente, come ha messo bene in evidenza Marcello Massenzio, è quello storico-apocalittico²⁶: non a caso la prima bozza del '23²⁷ è perfezionata nel 1933, anno dell'ascesa al potere di Hitler; e anno in cui anche i quadri di Chagall vengono fatti oggetto di dissacrazione denigratoria²⁸. E non a caso l'opera è compiuta nel 1947, quasi come sintesi espositiva della tragedia (consumata) del popolo ebraico.

In questo dipinto il tema del ‘cadere’ è evidente. E l'angelo che cade è Lucifero. E Lucifero è il rosso del sangue versato del popolo ebraico, ed il fuoco distruttore dell'apocalisse storica del Novecento. E siamo davvero davanti al negativo di un'icona. Il fondo nero-caos sostituisce il fondo oro-Dio. Le linee discendenti sostituiscono il percorso dell'ascesi. Il caos originario si impone al posto dell'ordine/logos. Dell'icona resta solo la

²³ Le parole sono di Chagall, riportate sempre da Kuzmina, p. 332: “nella tradizione chassidica, in cui Chagall era cresciuto, l'immagine si richiama alla leggenda del profeta Elia, che entra nelle case della povera gente, portando luce e speranza. Il giorno di Pasqua Chagall esclama: ‘Ma dov'è Elia, con il suo carro bianco?’ Forse è rimasto nel cortile e sta per entrare in casa, dopo aver preso le sembianze di un vecchio macilento, di un mendicante curvo, con un sacco in spalla e un bastone in mano?’. Il personaggio ricorda anche il concetto di *Luftmensch*, l'uomo dell'aria. Nella letteratura yiddish questo termine fa riferimento agli umili abitanti del ghetto, che, costretti a impraticarsi in diversi mestieri per guadagnare qualcosa, passano di città in città, e perciò sono una sorta di popolo che vive nell'aria”. Possiamo a proposito ricordare il quadro di Chagall (non presente nella mostra: *Il carro di Elia*, 1973).

²⁴ Così si esprime Chagall stesso, commentando “i tormentati profeti biblici di Vitebsk” nelle sue *Memorie* (premesse al *Catalogo*; cit. p. 28).

²⁵ Scrive, sempre nelle *Memorie*, Chagall, ricordando gli anni della sua giovinezza: “avrei proprio voluto capire come potessi proprio io, un ragazzo così allegro e spensierato, fare cose tanto tragiche, quasi a profetizzare le passioni destinate poi a scatenarsi nel mondo. (...) Quando ripasso nella mia mente la storia di quegli anni, non riesco a cogliere dissonanze di tragedia né nell'arte né nella letteratura. Se non forse qualche presentimento in Nietzsche e, qualche tempo dopo, nel mio ‘confratello’ Kafka” (ivi, p. 27).

²⁶ Cfr. M. Massenzio, *Marc Chagall, pittore di storia*, saggio presente nel *Catalogo* della mostra alle pp. 266-273; la descrizione del quadro è in particolare alle pp. 270-71.

²⁷ In generale a quegli anni è fatto risalire da Massenzio anche il tema della caduta dell'angelo, con richiamo ad una *gouache* del 1924 (p. 270). Mentre Kuzmina nota come la creazione dell'opera nel '23 possa stata essere suggerita a Chagall in generale dal crescente clima antisemita ed in particolare dal *putsch* di Monaco del novembre del '23 (p. 336).

²⁸ Lo stesso Massenzio ricorda la cosiddetta processione di Mannheim, evento in cui *Il rabbino* di Chagall fu trasportato per le strade della città, ed esposto al ludibrio della popolazione, come esempio di sommo di ‘arte degenerata’ (pp. 267-269). E altri episodi si potrebbero ricordare.

forma narrativa: l'idea di un'immagine centrale su cui crescono storie e figure secondarie, che le danno spessore e corona²⁹. Ma qui al centro non c'è il Pantocrator; c'è l'Ac-cadere del mistero del male e della sofferenza nel tempo. Non c'è l'Apocalisse di Chi è degno di dissigillare il rotolo e interpretare il senso della storia, ma una catastrofe da cui ogni cosa desidera solo voler fuggire: e anche il rotolo sembra in fuga dal mondo (sulle braccia dell'ebreo, in basso a sinistra, errante fuori dal quadro).

Scrittura indecifrabile, geroglifico che cresce su stesso, com'è stato acutamente notato da Ugo Volli³⁰, appare lo stesso tessuto iconico chagalliano: che non può che indicare il dramma, senza risolverlo. “Visione catastrofica: immagine rovesciata della creazione che implica il disordine e la perdita della possibilità di distinguere, (...) l'impossibilità di penetrare le tenebre del caos universale”³¹.

Chagall esprime tutto questo con il colore, oltre che con i simboli: è il farsi azzurro-cupo della luce. È “la superficie, suddivisa in frammenti sottolineati dai contorni nettissimi, che attraversa le masse colorate creando un effetto di cristallo frantumato”³². Un mosaico disseminato di eventi labirintici, senza filo d'uscita. Un'eterna notte dei cristalli in cui come schegge impazzite a mala pena si riconoscono ricordi, speranze, dolori, attese: tre frammenti dell'ebreo viandante (uno in grande, in fuga con il rotolo; uno piccolo in basso con il suo sacco; il terzo in alto, verde, con il bastone); una (ma)donna che protegge inutilmente il bambino dal drago di fuoco³³; flebili segni di luce: di candela, di musica (l'immane violino, utopia di armonia, suonato da un vitello dorato, più innocente e santo di questa umanità de-caduta); un crocifisso ebreo, che assorbe e mostra tutto il dolore insensato del mondo; una pendola che cade, e trascina con sé il tempo del sole e della luna: apocalisse che non indica la fine del tempo, ma l'ac-cadere stesso della temporalità, privata dell'eterno, chiusa nella sua irredimibile caduta³⁴.

E tutto questo già ci sposta sul secondo livello di possibile interpretazione del quadro. Perché il Male che ha trovato la sua condensazione nel nazionalsocialismo è ben lungi dal coincidere con esso. È più antico. Antico come la storia, come l'uomo. Forse più dell'uomo.

²⁹ Com'è noto, le icone sono una manifestazione del sacro fuori dello spazio e del tempo (tipici invece della pittura occidentale). Per questo, spesso è possibile vedere nell'icona, accanto alla figura centrale una serie di scene minori (di dimensione), che costituiscono una sorta di complemento narrativo, o una serie di episodi secondari: visti quasi dall'alto in simultaneità con il soggetto principale.

³⁰ Cfr. Ugo Volli, *Una pittura geroglifica?*, in *Catalogo*, pp. 282-289. L'autore ritiene di poter leggere la continuità iconologica di alcune figure-tipo chagalliane (animali vari, la coppia, i fiori, la pendola, l'ebreo, il crocifisso, ecc.) come una vera e propria scrittura con la sua sintassi, in cui le immagini non sono scelte in base agli spazi ma portatrici di senso. Non si tratta di cercare dietro le immagini un significato nascosto, ma cogliere la simbolicità immediata del loro darsi. Sulla centralità del rapporto immagine/scrittura, anche collegato all'humus ebraico, cfr. anche M. Draguet, *Chagal e la modernità: tra favola e utopia*, in *Catalogo*, in particolare pp. 59-63.

³¹ Kuzmina, p. 336.

³² Ibid.

³³ Stiamo facendo riferimento al noto passo dell'Apocalisse biblica in cui il drago minaccia la donna incinta, simbolo della Chiesa e poi, nell'immaginario cristiano, anche di Maria. Ma l'immagine della donna con il bambino compare spesso nei quadri di Chagall, a rappresentare non solo la maternità, ma anche l'umanità fragile e sofferente. In quest'ottica molto interessanti da un lato *La madonna del villaggio (1938-42)*, dall'altro lato *Incendio sulla neve (1942)*.

³⁴ Un altro studio che sarebbe interessante fare è quello sull'ac-cadere del tempo in Chagall. Numerosi sono i dipinti in cui compaiono gli orologi: volanti o caduti. Da questo punto di vista fortemente simbolici sono alcuni quadri. Per esempio il già citato *Pendola dall'ala blu (1949)*, in cui, mentre dall'alto cade un mazzo di fiori (come già detto simbolo della bellezza e della fragilità della vita e dell'amore), al centro è sospesa (volante?, cadente?, ferma? assurdamente immobile?) una pendola. “L'orologio come proiezione della sofferenza non è un'invenzione chagalliana, ma un archetipo nella letteratura yiddish. (...) L'orologio che ha perduto un'ala non può più planare nel cielo, destinato così a rimanere immobile sulla neve”. Un altro quadro interessante sul tempo è *Autoritratto con pendola (1947)*, in cui la pendola assume sembianze antropomorfe, o comunque animali, tanto da avere mani e ali.

È il livello antropologico del dipinto: da collocare sulla scena primaria della mitologia biblica. Qui il peso è quello della Caduta originaria: è il fatto stesso di esistere come uomini, con tutta la fragilità e fallibilità dell'esistenza. Là dove la colpa è lo stesso essere "nullo fondamento di una nullità"³⁵. E, allora, quell'angelo rosso che precipita è, può essere ognuno di noi. Perché il limite di Adamo è quello di tutti: il non essere Origine, il non essere Principio di se stessi, il non essere Dio: e dunque il non essere Unità, Armonia.

Lungi da mettere in scena la serenità di una natura originaria, in cui uomini, animali, angeli, alberi, saltimbacchi e musicisti intrecciano una sorta di danza da paradiso terrestre, la pittura di Chagall è la consapevolezza di un'irredimibile caduta; di un'armonia persa per sempre, e forse mai avuta; dell'impossibilità dell'essere Uno. E dunque della dannazione della dualità³⁶.

In quest'ottica, a nostro avviso, vanno rilette, possono essere rilette tutte le figure di unidualità degli amanti chagalliani. È stato fatto notare come ci sia qui l'eco del sogno aristofanese del *Simposio* platonico: il sogno essere fusi in unità con l'amato/a. Ma, contemporaneamente, dobbiamo aggiungere, qui c'è tutta la consapevolezza tragica che questa Unione non esiste: nemmeno nelle favole e nel mito. Perché Adamo ed Eva sono già da sempre laceratamente duali.

E nessun blu potrà mai rendere Uno-Cielo l'estasi degli amanti (il riferimento è, ovviamente, a *Gli Amanti in blu*, 1914; ma anche a *La fidanzata dal volto blu*, 1932-1960)³⁷.

E nessun tramonto potrà donare 'un' Bacio al volto dei Due. Essi potranno anche illudersi di apparire come una sola persona (come nell'evocativo *All'imbrunire. Tra cane e lupo*³⁸, 1938-'43), ma in realtà resteranno sempre fragili metà di un sogno bicefalo, maschera di se stesso: dove più che la 'stessa' bocca, gli 'stessi' occhi, lo 'stesso' naso, l'unica 'stessità' che i due condividono sembra essere quella della lacerazione del volto, l'unità di una ferita.

Di colpo il tema si sovrappone – scrive M. Draguet – all'evocazione della prima coppia (...), mentre l'uomo e la donna si mutano in un albero piegato sotto mele così *pesanti (corsivo mio)* che una di esse diventerà l'ombelico della grande composizione dipinta da Chagall nel 1912, *La tentazione*. In quest'opera (...) il pittore (...) dona al tema della Caduta (...) il ritmo urbano e moderno. Rinunciando a collegare Adamo ed Eva in un unico tronco spaccato in due entità antagoniste ma complementari, (...) Chagall suggerisce attraverso la posa dei piedi e l'angolo delle gambe un movimento che precipita la Caduta separando il maschile dal femminile. E, così facendo, apre la via alla storia come maledizione³⁹.

³⁵ Ci permettiamo una contaminazione senza fondamento storiografico con il linguaggio di *Essere e tempo* di M. Heidegger. In parte il richiamo è anche in P. Biscottini, *Chagall e la Bibbia*, in *Catalogo*, p. 293, in relazione al tema del nascondimento e disvelamento dell'essere.

³⁶ Kuzmina riporta l'interpretazione di Mircea Eliade, che non ci sentiamo di condividere fino in fondo: "Chagall ha riscoperto il mistero e il carattere sacro della Natura, primitivo e materno; un luogo in cui uomo e animale vivono insieme, in pace, sotto l'occhio di Dio o sotto una grande luna, così com'era nella creazione del mondo" (*Catalogo*, p. 330). Non condividiamo appieno nemmeno quanto scrive J.C. Marcadé, *Chagall e il mondo della Russia*, in *Catalogo*, p. 262: "l'opera chagalliana non conosce ma la 'negatività' in quando frattura metafisica nel nucleo più intimo del mondo o dell'individuo. Perfino quando raffigura scene di orrore o di sensualità animale, le avvolge in una luce, in un ritmo, che fanno affiorare altre dimensioni del mondo, come quella della 'bontà'".

³⁷ Il blu-viola è colore che i critici riferiscono alla profondità del sogno fantastico in Chagall e ancor più alla logica del mistero e del sacro.

³⁸ Il quadro meriterebbe un approfondimento a sé. Il sottotitolo fa riferimento al momento in cui scendono le tenebre e dunque non si è capaci di distinguere un cane da un lupo. Torna il possibile molteplice livello di lettura: il desiderio di indistinzione/unità degli amanti (che svela la sua tragica impossibilità); il cadere delle tenebre, che sono tenebre storiche (il tema politico, secondo Kuzmina, sarebbe evocato anche dai tre colori della bandiera francese, presenti nel volto degli amanti). Ma anche in generale il cadere della storia, del tempo, della mortalità: non possiamo dimenticare che, quando Chagall dipinge questo quadro, Bella è morta, e il 'giano' paradossale composto dalle loro teste tiene paradossalmente (e inutilmente) insieme passato e futuro.

³⁹ M. Draguet, *Chagall e la modernità: tra favola e utopia*, p. 58 del *Catalogo*.

Il quadro a cui fa riferimento Draguet non fa parte della mostra milanese.

Mentre nel Museo diocesano di Milano (dove sono stati raccolti alcuni dei bozzetti che Chagall ha schizzato a commento della Bibbia), è presente *La creazione dell'uomo* (in una versione di ceramica, in cui facilmente notiamo come la luce/sole centrale sia più un vortice caotico che un principio ordinatore; e facilmente notiamo come la genesi sia caduta: di ogni cosa, in un vuoto cosmico, in cui il pupazzo-uomo sorretto dall'angelo sembra più morente che nascente)⁴⁰. Ed è possibile vedere (sempre nel Museo diocesano) una *gouache* de *La creazione di Eva, 1931* (non presente nel Catalogo della mostra), che, se non fosse laceratamente dualistica (l'uomo nel nero, in basso; e la donna rosa, tra le nuvole, in cielo), potrebbe sembrare effettivamente grottesca.

Ma forse, per mostrare il peso della dualità, il quadro sinteticamente più efficace (oltre che visivamente impressionante) è quello – in mostra al Palazzo Reale – dal titolo *Gli amanti legati al palo* (1951): in cui la denuncia politica (e il tema del Male storico del Novecento) si mescola alla trafittura originaria dell'Eros (e dunque al tema della sofferenza dell'amore, al peso dei corpi, legati e confitti irrimediabilmente alla loro singolarità e divisione). Un unico caos grigio-nero domina la scena. E alle bianche case rovesciate a destra corrisponde quasi simmetricamente il bianco corpo della donna a sinistra: anch'esso rovesciato, come smontato e rimontato al contrario, divelto.

Ed ecco che allora il mistero della caduta e della lacerazione si infittisce. Non è solo il principio di caos originario (da cui deriva ogni male possibile, perfino il Male assoluto). Non è solo l'impossibilità di ogni amore romantico e di legame uni-duale. Ma è la consapevolezza della scissione presente nel cuore stesso dell'uno.

Certo è un tema chiassidico⁴¹; ma, più in generale, è un tema chiave della filosofia e della letteratura del Novecento. Perché ognuno di noi è sempre per lo meno due: altro a se stesso.

Come faccio io ad unirmi, e con chi, quando vado, forse parto, fuori da me stesso? E quando mai tornerò? E da chi? Per tutta la vita avevo sognato di unirmi, con me stesso, con tutto il mondo⁴² – scrive Chagall nelle sue *Memorie*.

La scissione del sé è evidente, per esempio, ne *La sposa con due volti* (1927): insieme notte e giorno, nascondimento e svelamento, presenza/assenza contemplata e custodita, e vita incarnata nel mondo e nella natura.

E il tema è riproposto in maniera altrettanto forte ne *Il quanto nero* (1923-1948), in cui le figure si sdoppiano in maniera caleidoscopica. La sposa non è solo nella metà femminile del volto-Giano centrale, ma anche nel velo che scende da essa (bianca come morte nel volto; gialla come l'eternità della luce nel velo). Accanto a lei (ma fuori della luce/velo) un omino che le offre fiori e colori, gli stessi colori che compaiono nel volto maschile della Dualità centrale e che compaiono sulla tavolozza in basso a destra: è il volto di Chagall stesso, amante e pittore. E in questo quadro, di nuovo, come sempre, tutto cade. E tutto si lacera moltiplicandosi. Anche le mani e i guanti. Quasi staccate dai corpi. Scisso lo stesso pittore, che da un lato sembra incapace di sostenere la tavolozza, dall'altro misteriosamente dipinge il quadrante di un orologio (l'ac-cadere del tempo verso il nulla). E, paradosso nel paradosso, Giano diventa tricefalo: lei, lui, il gallo. Là dove il gallo, come gli altri animali antropomorfi presenti nei quadri di Chagall, diventano simboli che

⁴⁰ Su questo cfr. P. Biscottini, *Chagall e la Bibbia*, in *Catalogo*, pp. 291-'93.

⁴¹ Cfr. E. Kuzmina, cit., p. 335: "secondo questa versione lo sdoppiamento è insito nell'essere umano, che riunisce in se stesso il principio maschile e femminile, rispecchiato visivamente nella congiunzione delle due teste, qui riferite ad una sposa, fissate su un solo corpo".

⁴² M. Chagall, *Memorie*, in *Catalogo*, p. 19.

sottolineano la complessità ulteriore della caoticità originaria dell'umano, perché mostrano la sua polimorficità, l'impossibilità di una definizione univoca dell'uomo stesso.

Non si tratta – nemmeno qui, meno che mai qui – di un idillio paradisiaco (come ritengono molti critici), in cui animali e uomini diventano Uno. Perché, invece, è l'inferno della terra: in cui anche l'armonia più cristallina può nascondere (e di fatto nasconde) infingimenti e doppiezze. Non è un gallo-fuoco redentore quello che Chagall pone in questo quadro (come in molti altri). Non è simbolo di rinascita e resurrezione⁴³. Ma forse nemmeno solo di morte e tradimento⁴⁴. Sintesi massima delle ambiguità (e perciò figura antropomorfa per eccellenza) è, sì, invece, gallo sacrificale. Ma il sacrificio, qui, non va inteso in senso solo passivo, ma anche attivo. È sacrificio di sé nella resistenza dell'esistenza: amore che assume il dolore e di esso si nutre. Ricreandolo. Là dove vita e creazione si svelano come due facce della stessa esperienza, della stessa caduta e della stessa rivolta.

Oltre il peso dell'erranza dell'esistere, oltre il peso del male, della sofferenza, della divisione, ecco che allora emerge il peso della responsabilità dell'arte e della testimonianza: come possibilità e scommessa.

3) Davanti al quadro (1968). Il peso della responsabilità dell'arte e della testimonianza.



Davanti al quadro, 1968, Olio su tela - Saint Paul de Vence, Fondation Marguerite et Aimé Maeght © Chagall ®, by SIAE 2014

In realtà tutti i quadri (e i testi, le *Memorie*) chagalliane trasudano di questa possibilità e di questa scommessa: che l'arte possa rimanere nell'erranza, nel male, nella sofferenza, nella dualità: non superandole, ma 'resistendo' dentro di esse. E perciò la scommessa è che l'arte possa farsi segno di speranza: sebbene, questo, per l'artista non sia alleggerimento dell'esistenza, ma se mai aggravamento del peso: coscienza di responsabilità.

Davanti al quadro (1968) ci sembra emblematico di questa autocoscienza. Il titolo stesso rimanda alla possibilità di un metalivello di lettura. L'artista si pone 'davanti' al quadro: non solo per dipingerlo, ma anche per darci una sua interpretazione del senso dell'arte.

E ci chiede di metterci davanti al quadro per contemplarlo, proprio come si faceva con le icone antiche, tanto care alla tradizione russa. Contemplarlo: non

solo fruirlo, osservarlo, gustarlo; né solo spiegarlo, commentarlo, analizzarlo, interpretarlo. Ma entrare in esso; per fare, attraverso la sacralità dell'immagine, un

⁴³ Così F. Tammarazio, in *Classici dell'Arte – Chagall*, a cura di S. Grosso, Rizzoli, Milano, 2004, p. 114.

⁴⁴ Così E. Kuzmina, cit., p. 337. Ma più in generale la studiosa collega il gallo alla tradizione sacrificale chassidica. Fortemente simbolico da questo punto di vista *Il gallo* (1947), quadro in cui l'animale, "simbolo della vittima sacrificale e trasfigurazione del pittore stesso" (Kuzmina, p. 341) è rappresentato con una tavolozza in mano.

percorso di pensiero e di vita.

Nel Palazzo Reale di Milano questo quadro è stato posto, con illuminata intuizione, in un vano secondario, nascosto: quasi una nicchia; quasi un invito e una costrizione al raccoglimento. Ed effettivamente ci sembra di poter leggere questo dipinto di Chagall – ancor più degli altri – come un'icona rovesciata. Al centro spicca un cristo crocifisso: ma lo sfondo iconico non è quello dell'oro, bensì è un nero pesante, intenso, violento. Meriterebbe uno spazio a sé lo studio del crocifisso in Chagall. Ci basterà ricordare che non ha nessun riferimento immediato alla simbologia cristiana, ma è emblema dell'uomo sofferente: del massimo del dolore possibile, patibile dall'uomo⁴⁵. Nella maggior parte dei quadri chagalliani il rimando chiaro è alla sofferenza del popolo ebraico (tant'è che più che di un Gesù ebreo, si tratta forse di un Ebreo crocifisso). Ma qui la simbolica è diversa, perché il crocifisso è il pittore stesso⁴⁶.

Una poesia dello stesso Chagall è il miglior commento del quadro.

E come un Cristo sono crocifisso
Fissato con i chiodi al cavalletto.
Ancora un tocco di color nero
e questo mi preoccupa
un lenzuolo funebre
erba disseccata⁴⁷.

Troviamo, dunque, in *Davanti al quadro*, nuovamente, decisamente, un duplice livello di lettura: quello autobiografico e quello che rende il vissuto personale cassa di risonanza universale.

Il livello autobiografico crea in questo dipinto una sintesi di tutti i simboli-geroglifici di Chagall, di tutta la sua vita, di tutti i suoi ricordi. Non dimentichiamo che siamo nel 1968 e Chagall ha ottantun anni.

Troviamo l'asino (in basso a sinistra), che insieme al gallo e alla mucca (e altri animali onnipresenti nel bestiario chagalliano) si fa riflesso del bisogno di innocenza, consapevolezza del valore del sacrificio, dolorosa autocoscienza della scissione del sé rispetto alla sua stessa natura⁴⁸.

⁴⁵ Per limitarci ai quadri presenti nella mostra, possiamo ricordare per lo meno *La crocifissione in giallo*, del 1942 (in cui Gesù compare con i filatteri e lo scialle della preghiera ebraica e al suo braccio destro è sovrapposto il rotolo della *Torah*, quasi come se egli lo svolgesse); e soprattutto *L'apocalisse in lilla* (1945). In quest'ultimo, il colore della tristezza invade tutta la scena (per il resto quasi un bianco e nero). L'enorme crocifisso, con lo scialle da preghiera è sfigurato dalla sofferenza. Di fronte a lui un carnefice nazista con la svastica (è l'unico quadro noto in cui compaia questo simbolo). Tutt'intorno figure di uomini/ombra, membra lacerate, fiamme, crocifissi. Anche qui, in caduta, un uomo-orologio, simbolo di cui abbiamo già parlato.

⁴⁶ Interessante ricordare che il primo dipinto della mostra è un *Autoritratto* (1911) in cui Chagall si rappresenta, come in un'icona sfigurata e grottesca, con un'aureola. Ma possiamo anche ricordare come in diversi quadri (cfr. per esempio *Il candeliere e le rose bianche*, 1929) Chagall rappresenti degli angeli con il suo volto. Una sacralità tutta laica della pittura, come confermato da *L'angelo con la tavolozza* (1927-'36).

⁴⁷ Citata da Kuzmina, p. 342. Possiamo affiancare a questa poesia quella di Blaise Cendrars, dedicata a Chagall, di cui riportiamo solo qualche verso: "(...) e improvvisamente ecco il vostro ritratto / sei tu lettore / sono io / è lui. (...) Il Cristo. / Il Cristo è lui. / Ha passato l'infanzia sulla croce" (la poesia è citata da S. Grasso, *Chagall, Parigi e le vacche*, cit., pp. 13-14).

⁴⁸ Un precedente simbolico del quadro che stiamo analizzando è indubbiamente *Autoritratto con pendola* (1947). Qui il personaggio a due teste è lo stesso pittore: una testa è umana, l'altra è quella dell'asino. Commenta Kuzmina (p. 340): "nella Bibbia, l'asino è lo strumento della volontà divina, che diventa incarnazione di Cristo: un'associazione che compare molto presto nell'iconografia cristiana". Anche in questo quadro il pittore/asino dipinge un quadro nero, in cui vediamo un crocifisso. Interessante: accanto al crocifisso una figura femminile, che pur ispirandosi alla simbolica sacra della Madre o di Maria Maddalena, qui acquista lo spessore di una condivisione della sofferenza, nell'unidualità maschile/femminile. Da questo punto di vista è fortemente evocativo *Crocifissione con capra rossa* (1950), in cui il crocifisso è abbracciato dall'estasi di una donna.

Troviamo i genitori, iscritti nel quadro-icona nero, in alto a sinistra, quasi a sostituzione di una deesis: là dove invece della nascita della Chiesa (Maria e Giovanni accanto alla croce)⁴⁹ viene sottolineata la nascita dell'uomo stesso (e di Chagall in particolare), dalla madre e dal padre⁵⁰.

E, proseguendo nella narrazione iconica, sotto i genitori, in basso a sinistra, troviamo ancora Vitebsk: luogo d'origine e origine della memoria: là dove però le case bruciano; forse non solo a imperitura rammemorazione dell'olocausto, ma anche a ricordo dell'impossibilità di raggiungere realmente l'Origine.

Specularmente, sulla destra dell'icona nera, troviamo in alto alcune figure scure, indistinte, indistinguibili, nelle cui mani percepiamo, però, ancora, la flebile luce di un candelabro. In basso, invece, emerge l'unica figura bianca del riquadro centrale: un angelo di luce, che si contrappone in diagonale all'angelo grigio, posto vicino alle figure dei genitori. Però, ad uno sguardo più attento, notiamo che l'angelo bianco non è dipinto sul quadro-icona nero, ma è sovrapposto ad esso, come una figura di soglia tra il dipinto scuro del crocifisso e ciò che ad esso è esterno. E, infatti, in voluto contrasto, l'esterno è decisamente 'chiaro' pur nella sua malinconica nostalgia: e riconosciamo i simboli della vita-nonostante-tutto, i simboli della resistenza dell'esistenza, cari a Chagall. Innanzitutto l'amore. Non a caso, a fianco all'angelo bianco, dello stesso colore è dipinta Bella, amata nonostante la sua assenza, nonostante il pallore del lutto. Ancora azzurra, nei capelli, come l'utopia di un desiderio: "forte come la morte"⁵¹, più della morte.

A salire, dietro di lei, riconosciamo lui: come 'sempre'. Che insieme guarda, custodisce, contempla, protegge. E poi di nuovo il caos delle case; un caos schizzato di giallo-luce, però; come il pulsare di una nuova creazione sempre possibile. E, a sovrastare il paese illuminato, troviamo di nuovo a destra un crocifisso (solo accennato) e un po' più a sinistra ancora lui, Chagall, e le sue grandi mani: che creano, disegnando, dipingendo: senza stancarsi.

Specularmente in alto a sinistra, la luna: anch'essa bianca, luminosa, stranamente serena. E, poco più giù, appena riconoscibile, un personaggio stilizzato, a cavallo, in cui gli studiosi di Chagall riconoscono don Chiscotte, figura a cui è dedicato in maniera più evidente e centrale l'ultimo quadro della mostra (*Don Chiscotte, 1974*), simbolo della stessa poetica chagalliana, nella sua inevitabile, patetica sconfitta, e nella sua inestirpabile necessità di "piagere e sognare un amore umano", comunque "un ideale"⁵².

E il cerchio si chiude tornando in basso a sinistra, alla figura dell'artista, dipinto con il volto di un asino. E al termine del percorso, ora comprendiamo che cosa significhi che lui stesso è 'davanti al quadro' della sua esistenza. E capiamo che cosa significhi che è lì per indicare non solo il bisogno di costruire la propria vita come un'opera d'arte, ma anche e soprattutto il bisogno di vivere l'arte come missione per la vita: con il peso della croce di questa stessa missione, e con il peso della testimonianza ridicola, donchiscottesca, asinina

⁴⁹ Com'è noto, la *deesis* è la posizione di supplice che assumono generalmente Maria e Giovanni Battista, nelle iconostasi, accanto al Cristo benedicente. Invece, ai piedi della Croce, il vangelo giovanneo pone Maria e lo stesso Giovanni evangelista.

⁵⁰ Numerosi sono i quadri che Chagall dedica alla nascita, alcuni dei quali presenti anche nella mostra. La cosa che colpisce è come anche la nascita sia evento tragico e cupo di Chagall, mai scindibile dalla caduta. Nelle sue memorie Chagall connette questa idea alla sua esperienza: "sono nato morto. (...) Si dovette pungere il neonato con aghi e tuffarlo nell'acqua fredda perché emettesse un flebile pigolio". E in effetti i quadri sulla nascita trasmettono senso di angoscia, abbandono, dolore, più che gioia di vita...

⁵¹ La citazione è dal *Cantico dei Cantici*, che com'è noto è stato oggetto d'illustrazione dello stesso Chagall.

⁵² Scrive E. Kuzmina commentando il quadro *Don Chiscotte* (*Catalogo*, p. 343): "Nella cultura russa don Chiscotte rappresenta l'archetipo della forza dello spirito, a imitazione dei personaggi biblici. (...) L'eroe millenario diventa un riflesso speculare dell'artista stesso, che afferma: 'Io sono senza dubbio un don Chiscotte'. (...) 'Mi sembra di vedere un don Chiscotte in cerca di un ideale, come questo clown geniale che ha pianto e sognato l'amore umano'".

che l'artista si ritrova a vivere. Eppure... questa è l'unica scelta che è data, perché il resto è solo caduta⁵³.

E con questo siamo già, evidentemente, sul secondo livello di possibile lettura del dipinto, che – come direbbe Paul Ricoeur – proprio esprimendo la singolarità profonda dell'artista, riesce a toccare corde che vanno al di là di lui. Simbolo della poetica chagalliana, *Davanti al quadro* si fa simbolo universale della scommessa dell'arte.

In quest'ottica torna a provocare l'immagine del crocifisso nero e soprattutto tornano a provocare le sue mani. Torniamo al dipinto. Noteremo come il braccio destro finisca fuori dal ri-quadro, e riproponga una mano che non c'è. Come non c'era la mano alta di Bella nel quadro *La passeggiata*. Come non c'erano le mani dello stesso Chagall ne *Il compleanno*. Come accade spesso nei dipinti chagalliani, dove i corpi perdono le braccia; e le mani vivono di vita propria; quasi segno di un'opera che non appartiene al corpo di chi l'ha prodotta e vissuta.

La mano destra, dunque, questo pittore-crocifisso non ce l'ha. E non può usarla.

Ma anche l'altro arto non dipinge. È “fissato con i chiodi al cavalletto”, diceva la poesia di Chagall che abbiamo citato prima. Ma il quadro è più complesso della poesia, perché nemmeno la mano sinistra ha la classica posa del Crocifisso. Non è bloccata sul legno, ma schiodata; in una posizione che renderebbe impossibile lo ‘stare’; in una posizione che gravitazionalmente necessiterebbe il cadere. E invece l'artista crocifisso ‘sta’. E la sua mano sinistra ‘sta’. Unico elemento bianco del corpo. Unico elemento bianco dell'icona-nera. ‘Sta’ e indica il cuore.

Riuscirò a trovare le parole e le tinte adeguate, riuscirò a trovare la chiave che mi aprirà le porte di un mondo fantasticato per millenni? Questo, che mi fa cenno e mi chiama, ma non mi lascia varcare la soglia, e io rimango al bivio. Ogni giorno, al sorgere del sole, apro gli occhi e vedo di nuovo questo mondo. Durante la notte mi sonnecchiava in petto, ma al mattino il suo raggio, come una pietra preziosa, *splende sul palmo della mia mano (corsivo mio)*.

Al *cadere (corsivo mio)* del giorno gronda di nuovo di liquefazioni, quasi inondando con il sangue il cielo, i nostri sogni e speranze⁵⁴.

Centro del centro delle diagonali studiatissime di questo dipinto, davanti al quadro, anzi ‘nel’ quadro, ecco questo cuore: luogo non-luogo, abisso massimo e però unica certezza: utopia del sentire e dell'esprimere il sentito, il vissuto, l'amato, il sognato. Anche nel nero. Anche se non ha senso. Anche se “un segno siamo che nulla indica” (F. Hölderlin). Perché l'arte è questo segno. E ‘nulla’ altro.

Il chiarore resta fuori.

Fuori del quadro.

E il fuori è vita.

⁵³ Ivi, p. 17: “non mi bastano le forze per pensare a me stesso, quando i miei quadri mi fanno tanto soffrire, quando ogni parola è come una lacrima che brucia la pelle. (...) Non c'è stato giorno della mia vita in cui non abbia dubitato di me, del mio lavoro. (...) Ma io continuo a disegnare ancora e ancora nei miei quadri. (...) Le erbe delle speranze, la spazzatura dei litigi e dei dialoghi. Quando vedo qualcuno mi getto su di lui, lo imploro, vorrei farne il mio angelo custode. Voglio dissolvermi in lui, per diventare un artista – un uomo – migliore, più forte, per piangere meno, per essere meno triste”.

⁵⁴ M. Chagall, *Memorie*, in *Catalogo*, p. 47.