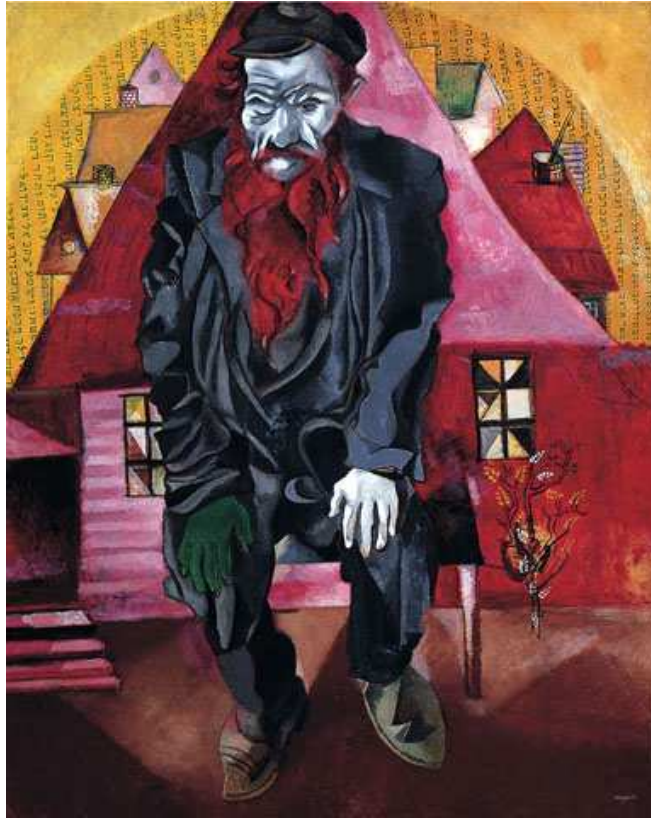


LUIGI SASSO

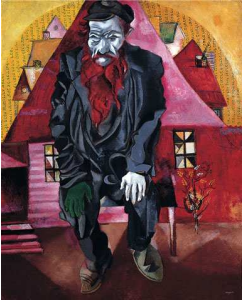
CHAGALL E LE FORME DELL'ALFABETO



Quaderni delle Officine, LVII, Marzo 2015



Luigi SASSO



(Immagine: **Marc Chagall**, *Ebreo in rosa*, 1914-15)

Chagall e le forme dell'alfabeto

Breve storia di un sogno

Nell'inverno del 2002 venne allestita a Reggio Emilia una mostra dal titolo *Alfabeto in sogno*¹. L'intento della rassegna era quello di dar conto dei diversi rapporti che parola e immagine, nel corso dei secoli e presso distinti ambiti culturali, hanno stabilito, dando vita a testi in cui l'intersezione, l'accostamento, la simultanea presenza - conflittuale o armonica - dei due codici si sono tradotti in un risultato, nei casi migliori, nuovo e particolarmente suggestivo. Di fronte a quelle pagine risultava del tutto evidente come ogni tentativo di interpretazione non potesse, proprio in virtù della contemporanea presenza del registro verbale e di quello iconico, che riconoscersi parziale e impreciso, incapace di percorrere, e tanto meno di esaurire, la ricchezza e la complessità dei significati. Gli esemplari esposti indicavano, in modo ironico e paradossale, che quanto più il linguaggio tende ad affermare la sua componente iconica, la sua corporeità, sottoponendosi con enfasi allo sguardo del lettore-spettatore, tanto più si ispessisce il margine di ombra che accompagna, inevitabilmente, ogni testo.

Sulla scorta degli importanti studi svolti in questa direzione soprattutto da Giovanni Pozzi², il discorso espositivo prendeva le mosse dal ricchissimo ambito medievale, mostrando alcune pagine del *Liber figurarum* di Gioacchino da Fiore, in cui la decorazione, o meglio la *dimostrazione visualizzata*, raggiunge fisionomie così ardite da interferire, in alcuni casi, con la leggibilità del testo. In altre sale dell'esposizione venivano sondati i tentativi di poesia figurata operati, dopo Porfirio Optaziano e Venanzio Fortunato e dopo gli esiti raggiunti da Rabano Mauro, in epoca moderna, a cominciare dal caso clamoroso dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna o, con intenti più ludici, dalla celebre bottiglia di Rabelais, fino a scivolare tra le esperienze magico-esoteriche del Rinascimento (il *De occulta philosophia* di Agrippa di Nettesheim o il *De umbris idearum* di Giordano Bruno) e, superato il riserbo classicistico, tra i più eclatanti tentativi novecenteschi, inaugurati dal *Coup de dès* di Stéphane Mallarmé. Uno spazio particolare era assegnato all'avanguardia, sia quella storica del paroliberismo futurista, comprese le invenzioni grafiche di Apollinaire e di Cendrars, sia quella più recente, da Adriano Spatola a Emilio Villa. Un'ultima sezione della mostra raccoglieva esempi e testimonianze presso quelle civiltà in cui particolarmente ricca si presenta l'esplorazione delle risorse visive della scrittura. Nella cultura russa, per esempio, molto si deve alla contemporanea esistenza, in alcuni periodi della sua storia, di alfabeti paralleli e alla particolare flessibilità fonetica della lingua: a questo patrimonio di segni poteva quindi essere attinto un ricco materiale grafico. Su queste basi operarono gli artisti d'avanguardia, talvolta, come Igor' Terent'ev, con intento dissacratorio. Altri artisti (Andrej Belyi, Velimir Chlěbnikov, Kazimir Malevič) inseguirono la valenza enigmatica e mistica della comunicazione; altri ancora (Vasilij Kamenskij, Vladimir Majakovskij)

¹ Se ne veda il catalogo a cura di Claudio Parmiggiani, *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, Milano, Mazzotta, 2002.

² Di Giovanni Pozzi si possono ricordare almeno *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981 e *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

fecero del gesto artistico un'esperienza tanto sensuale da essere giudicata "indecente", ma decisiva per il rinascimento russo, agli inizi del Novecento, della parola stampata, del libro come forma d'arte.

Proprio in questa sezione il visitatore aveva l'opportunità di imbattersi in un foglio dalle dimensioni piuttosto piccole - soprattutto se confrontato con i più imponenti e fastosi codici medievali - su cui era tracciata, in caratteri yiddish, la parola *Štrom* (corrente), parola destinata a fare da titolo a una rivista realizzata nei primi anni Venti. Il foglio, proveniente dal Museo di San Pietroburgo e firmato da Marc Chagall, mostrava, anche all'osservatore più distratto, la sua particolarità, perché ciascuna lettera di quella parola era trasformata in un personaggio, in una piccola, allusiva immagine. Era come se il mondo di Chagall, l'incontenibile vitalità delle sue figure, il malinconico o febbrile impasto dei suoi colori avessero scelto di disporsi secondo le forme dettate dall'alfabeto o, se si preferisce, era come se i segni grafici, che così di sovente si incontrano nelle tele dell'artista di Vitebsk, non riuscissero ad accettare passivamente la bianca, aniconica superficie del foglio, ma volessero ostinatamente ricordare di quale universo, di quale flusso di visioni un tempo fossero parte. *Štrom* era il pezzo meno vistoso della mostra ma, per il discorso che si vuole avviare qui, forse uno dei più interessanti. Perché ogni tratto di *Štrom* è un pezzo dell'opera complessiva di Chagall, ne ricorda la fisionomia e i ritmi e ci induce inoltre a pensare a qualcosa di semplice e inquietante insieme. Lo si può formulare così: ogni lettera che incontriamo in uno qualsiasi dei suoi quadri, mosaici, vetrate o incisioni non dice soltanto quello che, pur superando non facili ostacoli linguistici, riusciamo a leggere, ma ci costringe a domandarci quale rapporto intrattengano le parole e le immagini. Danno esse vita a una scrittura illeggibile, pura traccia del desiderio, oppure si annodano in un incessante processo di metamorfosi, nel corso del quale l'una, per quanto possa apparirci autonoma, conserva sempre memoria dell'altra? Che ruolo spetta in questo dialogo all'ironia? Di certo Chagall sa che ogni codice, come ogni quadro, ha il suo punto di fuga, sa che il confine tra le lettere e una figura non è facile da tracciare e che forse entrambe nascono dalla stesso luogo d'ombra. Sa che la corrente porta con sé l'energia dell'origine e il presagio, appena intuibile, di una foce.

Figure come lettere

Un mago se ne va in giro vestito di stracci e con in testa una tuba sfondata. Ha un viso tipicamente ebraico, ma non porta la barba e non va a pregare in sinagoga. Viene da Parigi ed è diretto a Londra - così almeno dice - ma perde la strada e capita in uno *shtetl* dell'Europa orientale. Nessuno sa chi sia e quando la gente cerca di inchiodarlo a forza di domande, quest'essere misterioso scompare, per riapparire altrove. Che sia un mago non ci sono dubbi: inghiotte carboni ardenti come fossero polpette, dalla bocca estrae lunghi nastri rossi. Intanto in una casa del villaggio dove abitano due anziani coniugi l'atmosfera è triste. Sono persone molto pie, ma hanno poco o niente da mangiare. E' ormai la vigilia di Pasqua e in casa non sono rimasti né un candelabro né le candele, non ci sono soldi per acquistare le *matzoth*. Quando i due stanno per uscire in cerca di

qualcuno che li ospiti, il mago si presenta e con un cenno fa apparire per il pover'uomo e sua moglie tutto quanto occorre per il tradizionale *Seder*: una mensa imbandita volteggia nello spazio umile e spoglio della loro abitazione. Allora all'improvviso tutto si fa chiaro e i due finalmente riconoscono in quel bizzarro personaggio il profeta Elia.

Questa novella, raccontata da Yizchaq Leib Peretz (Zamoc 1851–Varsavia 1915), affascinò Chagall, che vide nella figura del mago, nella sua fisionomia generosa e vagabonda, un personaggio simile a sé. E' il 1916 e in Russia sembra crescere sempre di più l'interesse per la cultura ebraica e per una sua possibile rinascita. La novella di Peretz, scritta in lingua yiddish, offre a Chagall un'occasione importante. L'artista realizza dei piccoli disegni con inchiostro di Cina, che, nel loro ritmo, corrispondono esattamente alla scrittura ebraica del testo³. Lo stregone, per esempio, con le membra esili e lunghe, le braccia sollevate in alto e le gambe in movimento come in un passo di danza, assume una forma simile a quella della lettera *aleph*. L'alfabeto si fa figura, diviene parte della rappresentazione, personaggio straordinario e risolutore della vicenda, componente che alimenta la vivacità delle scene.

Siamo al cospetto di un punto nodale della sensibilità artistica di Chagall. Lo dimostra anche il fatto che un'illustrazione de *Il Mago* di Peretz viene ripresa dall'artista nella sua autobiografia e che le vicende dello stregone-Elia si mescolano, fino a confondersi, con alcuni momenti della storia familiare dello stesso Chagall. Ancora una volta tutto accade nell'imminenza della Pasqua: «E le Pasque! Né il pane pasquale, né il rafano, niente mi commuove come l'Haggadah, le sue linee, le sue immagini e il vino rosso nei bicchieri colmi [...]. Mio padre, levando in alto il bicchiere, mi dice d'andare ad aprire la porta. A un'ora così tarda aprire la porta, la porta sulla strada, per fare entrare il profeta Elia? Un fascio di stelle bianche, argentate, sullo sfondo del velluto turchino del cielo, penetra nei miei occhi e nel mio cuore. Ma dov'è Elia, e il suo carro bianco? Forse è ancora nella corte, e sotto le spoglie di un misero vecchio, d'un mendicante ricurvo, con un sacco sulle spalle e un bastone in mano, sta per entrare in casa? “Eccomi. Dov'è il mio bicchiere di vino?”»⁴

Chagall realizza, sempre nel 1916, dei piccoli disegni per illustrare due racconti in versi yiddish di Der Nister⁵: *Il gallo* e *La capretta*⁶. Queste illustrazioni ci parlano della morte di una vecchia donna, della storia di una capra errante, che culla una bambina:

³ Cfr. F. Meyer, *Marc Chagall*, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 246.

⁴ Marc Chagall, *La mia vita*, tr. it. di M. Mauri, Milano, SE, 1997, pp. 47-48. Le parole citate accompagnano un'immagine del profeta Elia raffigurato mentre transita nel cielo di una piccola città, la Vitebsk di Chagall o un villaggio della Volynia, come nel racconto di Peretz.

⁵ *Der Nister* (“colui che è nascosto”) è lo pseudonimo dello scrittore ucraino Pinchas Kaganovič (1884-1950). Come Chagall, che conobbe durante la Grande Guerra, Der Nister cercava uno stile moderno che non recedesse i legami con la tradizione ebraica. Pubblicò un primo libro nel 1907, *Pensieri e motivi – Poemi in prosa*, in cui si avvertono i legami con la speculazione cabalistica. Successivamente si dedicò alla favolistica e alla letteratura d'invenzione. Nel 1920, costretto a espatriare, si rifugiò a Berlino. Tornò in Unione Sovietica nel 1926. Negli anni Trenta scrisse un romanzo realista, *La famiglia Mashber*. Fu arrestato nel 1948 e morì due anni più tardi, vittima dello stalinismo.

⁶ Si veda il catalogo della mostra *Chagall e il suo mondo tra Vitebsk e Parigi*, Firenze, Artificio, 1994, tavole 40-48.

esse celano, sotto un aspetto formale ingannevolmente infantile, un messaggio più profondo, acquistano, a uno sguardo attento, una dimensione ambigua che potrebbe dirsi allegorica. Il caso più significativo, in cui il rapporto tra la lettera e la figura è più vistoso, è il disegno in cui Chagall ritrae una donna che parla col gallo: essa infatti somiglia, con il corpo piegato e le braccia che sollevano l'animale, alla lettera *resh* (ר). Figura e lettera di nuovo tendono a coincidere. Chagall, nel ricollegarsi alla tradizione ebraica e in particolare a quella cabalistica - per la quale le lettere dell'alfabeto rappresentano i principi generatori del mondo, i semi con cui furono create tutte le cose - ne rinnova e rivitalizza lo spirito⁷.

Ma in queste singolari forme dell'alfabeto confluiscono anche altre esigenze profonde e fondamentali dell'arte di Chagall. La prima è individuabile nel tema della metamorfosi, un tema centrale nella realtà della fiaba, al centro della quale sta la trasformazione della natura dei personaggi, il passaggio da un regno all'altro. Accanto alla metamorfosi si colloca la necessaria ambiguità dei segni, il loro muoversi sul crinale di diverse, talvolta opposte interpretazioni. L'una e l'altra, la metamorfosi e l'ambiguità, trovano sovente efficaci emblemi nel territorio pittorico chagalliano, come attestano figure mostruose, di mitico spessore, come l'uomo-toro di *Dedicato alla mia sposa* (1911) o l'uomo-asino del *Sogno di una notte d'estate* (1939). Anche la donna-lettera, o le altre figure che illustrano i testi di Peretz o di Der Nister, rispondono a questa logica: è come se il loro corpo fosse lì e contemporaneamente altrove, come se la donna, il mago, la capra e la bambina fossero elementi inconsapevoli di una parola più grande, di un testo infinito, di un nome che non riusciremo mai a leggere per intero. E' come se ogni immagine di Chagall, sotto la sua vernice in apparenza semplice e popolare, si presentasse nei modi di un enigma: qualcosa che si impone, indelebile, agli occhi di chi al suo cospetto non sa se riconoscersi nella condizione di lettore o in quella di spettatore.

La scrittura dentro il quadro

Segni alfabetici, fogli di giornale, la pagina di un libro: la scrittura è una presenza costante nei dipinti di Chagall. Essa si presenta anche come una realtà autonoma, ben distinta, a differenza dei casi visti in precedenza, dagli altri elementi iconici, benché ovviamente in stretto rapporto con essi.

Sono sostanzialmente due i modi in cui la scrittura viene accolta e rappresentata all'interno di un'immagine di Chagall. Innanzitutto attraverso una vera e propria citazione, un preciso riferimento testuale. Ne *L'Ebreo in verde* (1914) sono riportati interi versetti della Bibbia. In una conversazione con Jacques Lassaigue⁸, Chagall a proposito di questo quadro descrisse con molta precisione i modi di realizzazione del suo gesto artistico: «Io parto da un concreto shock spirituale, da una cosa precisa, e procedo verso qualcosa di più astratto. Così fu per *L'Ebreo in verde*, che ho rappresentato su uno sfondo

⁷ Per la concezione cabalistica del linguaggio si vedano soprattutto gli studi di G. Scholem, in particolare *Il Nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, tr. it., Milano Adelphi, 1998.

⁸ Cfr. J. Lassaigue, *Chagall*, Paris, 1957, p.27.

di parole e lettere ebraiche (non si tratta di simbolismo: l'ho visto così, era proprio questa l'atmosfera che lo circondava)... Credo di raggiungere in questo modo il simbolo, senza essere simbolico né letterario»⁹. Pur escludendo dal suo lavoro ogni deliberata intenzione simbolica, Chagall riconosce che il semplice accostamento di lettere e immagine è in grado di produrre una nuova e profonda direzione di senso. Ne *L'Ebreo in rosa* (1914/1915) Chagall ha nuovamente mescolato ai colori dello sfondo la citazione di versetti biblici. Sono le parole di Dio ad Abramo, che gli rivelano l'elezione del suo popolo. Il destino del singolo rifluisce così in una dimensione originaria ed eterna. Questi testi ci restituiscono l'atmosfera, ma anche la sorte collettiva, in cui la figura è immersa.

Il testo riportato in un dipinto può anche ridursi a una sola parola ed evocare una realtà completamente differente da quella suggerita dalle scritture sacre. Un'altra dimensione, assordante e tragica, irrompe. Ne *Il giornale di Smolensk* (1914) due uomini sono seduti a un tavolo, hanno un quotidiano aperto davanti a loro. Di cosa staranno parlando? L'unica parola leggibile sulla pagina del giornale sembra voler indicare il terribile argomento di conversazione: «Voina», guerra, i massacri che in quei giorni avvenivano in Europa. Questa semplice parola funziona come lo sfondo contro il quale le figure si collocano, ha il potere, come le citazioni scritturali che abbiamo già incontrato, di proiettare la sua luce su tutta la scena, con la forza che a volte possono avere un titolo o un personaggio. Essa inoltre mette in relazione quello che stiamo vedendo con altri quadri dove proprio la parola *guerra* e il tema che essa evoca compaiono, quasi a indicare un ciclo, una serie di immagini del dolore e dello sgomento che il primo conflitto mondiale stava diffondendo tra gli uomini.

C'è tuttavia un secondo modo in cui la scrittura si pone in relazione con la tela che nel suo spazio la ospita. E' una scrittura per così dire negata, cancellata, chiusa in una distanza incolmabile. *L'ebreo in preghiera*, per esempio, una tela del 1912, mostra una figura in atteggiamento devoto, che indossa i tradizionali filatteri. Ma il rotolo della Torah è alla sue spalle, chiuso, tagliato in due dalla cornice e il testo che l'ebreo sta leggendo nell'atmosfera cupa che pervade la tela è cancellato. In *Solitudine*, un quadro del 1933, l'anno in cui si fa concreta la minaccia hitleriana, il personaggio ha in mano i testi sacri, ma essi sono chiusi, sembrano aver perso ogni possibilità di comunicare. E' come se l'epopea millenaria di un popolo fosse qui giunta a una svolta, a un compimento, come se la voce della tradizione fosse, almeno temporaneamente, ridotta al silenzio.

In altre circostanze il distacco dalla tradizione acquista tonalità più ironiche. Nel quadro *Il santo vetturino* (1911-12), il personaggio sembra precipitare dall'alto e scivolare come un acrobata o una lettera disegnata¹⁰. Ha in mano un rotolo di pergamena, un

⁹ Preziosa anche la testimonianza dell'autobiografia (M. Chagall, *La mia vita*, cit., pp. 122-3): «Ecco: a tavola, davanti al samovar, addossato alla sedia, è chino un umile vecchio. Lo interrogo con lo sguardo: “Chi siete?”. “Come, non mi conoscete? Non avete mai sentito parlare del predicatore di Slutsk?”. “Ascoltate, allora; venite, vi prego, a casa mia. Farò di voi... Come dire?...”. Come spiegargli? Ho paura che si alzi e se ne vada. E' venuto, si è seduto su una sedia e si è immediatamente addormentato. Avete visto il vecchio in verde che ho dipinto? E' lui».

¹⁰ Questo effetto è dato dal fatto che il quadro è rovesciato. Herwarth Walden (1878-1941), il mercante d'arte berlinese che nel 1914 organizzò una personale di Chagall per la galleria *Der Sturm*, lo aveva appeso capovolto e l'artista ne fu felicemente sorpreso. Queste “figure ad arco”

volume quindi che già il semplice titolo del dipinto ci indurrebbe a sospettare sacro. Il fatto che il pittore abbia scritto sul rotolo non le parole della Bibbia, ma solo il proprio nome e quello di Parigi, ha davvero l'effetto di un capovolgimento ironico, parallelo a quello a cui è sottoposto il personaggio, di un silenzio che allontana Chagall, con un gesto irriverente, dall'atmosfera melanconica ed esoterica degli ultimi quadri ricordati.

Esiste però ancora una ragione che rende particolarmente caro a Chagall il motivo delle lettere - e più in generale della scrittura - dentro il quadro. Essa va ricercata in un ambito estraneo al pur importante e complesso rapporto che Chagall ha stabilito con la tradizione religiosa o al desiderio, che abbiamo visto ne *Il giornale di Smolensk*, di dare voce all'incombere minaccioso degli eventi. E' piuttosto qualcosa che ha a che fare con una realtà più segreta e davvero intraducibile, di cui resta qualche traccia nella sua autobiografia *La mia vita*. Ne cogliamo i primi segnali nella giovinezza di Chagall, quando il futuro artista, posto nella necessità di imparare un mestiere, venne assunto come apprendista presso un pittore di insegne, per poter ottenere il diploma in una scuola professionale. È interessante quello che Chagall confessa a questo proposito. Egli teme l'esame, perché si reputa in grado di disegnare «dei frutti o un turco che fuma», ma sicuramente incapace di disegnare lettere. Tuttavia prende gusto a quelle insegne e ne realizza tutta una serie¹¹. Una delle ragioni di questa predilezione sta nell'essere le insegne oggetti utili e quotidiani, parte integrante di quel mondo in cui Chagall ha sempre vissuto, un po' nella realtà e un po' nella fantasia: «Mi era piacevole veder oscillare al mercato, sulla soglia d'una macelleria o di un negozio di frutta, le mie prime insegne, alle quali si strofinava teneramente un maiale o una gallina, mentre il vento e la pioggia, noncuranti, le schizzavano di fango»¹².

Queste parole indicano una precisa direzione che l'arte di Chagall ha imboccato, e che lo ha portato a introdurre nei suoi dipinti, non solo qualche lettera dell'alfabeto, ma porzioni di un testo, citazioni, come se la scrittura fosse un elemento paragonabile a una capra, a una lingua di fuoco, a un violino, al corpo di una donna, alla barba di un contadino ebreo, e tuttavia fosse poi distinta da tali elementi perché carica di un'ancor più soggiogante forza di seduzione. E a distanza di anni da quelle esperienze giovanili, dopo aver conosciuto San Pietroburgo, Parigi e Berlino, egli prova ancora, e forse ancora di più, un brivido dinanzi alla parola scritta. E' tutta la Russia questa volta a essere scossa, trascinata dall'onda della rivoluzione. Chagall sembra fissare, di tutto quel movimento, alcuni punti per lui decisivi: «Nelle fabbriche il lavoro si fermava. Gli

sono peraltro piuttosto frequenti nell'opera di Chagall: si veda, per esempio, l'abbozzo di scenario per *I giocatori*, 1917.

¹¹ La predilezione di Chagall per le insegne rientra in una tendenza caratteristica di quegli anni in Russia, come attestano queste parole di Angelo Maria Ripellino, *Tentativo di esplorazione del continente Chlebnikov*, in *Saggi in forma di ballate. Divagazioni su temi di letteratura russa, ceca e polacca*, Torino, Einaudi, 1978, p. 94: «Fra i pittori di Russia vennero allora di moda le insegne di lavanderia e di barbiere e delle botteghe della remota provincia (Burljúk ne possedeva una collezione) [...]. Di tutto questo si scorgono tracce nell'opera di Burljúk, di Chagall, di Filonov, della Gončarova, e in specie di Michail Larionov...».

¹² M. Chagall, *La mia vita*, cit., p. 92.

orizzonti si svelavano. Spazio e vuoto. Niente pane. I caratteri neri sui manifesti mattutini mi straziavano il cuore»¹³.

I nomi e la firma

A volte la scrittura all'interno del dipinto si riduce a poche parole, a uno sparuto numero di nomi. Nel quadro *L'Ebreo in rosso*, dipinto dopo il suo ritorno a Vitebsk, Chagall riprende un tema che era stato in precedenza trattato dal suo maestro, Jehuda Pen, trasformandolo, però, grazie alla sostituzione di un sacco al posto di una più domestica cesta, in una rappresentazione dell'ebreo errante. Sullo sfondo compaiono inoltre i nomi di Cimabue, El Greco, Fouquet, Giotto, Van Gogh e altri maestri europei, scritti in una combinazione di caratteri cirillici e latini. Tra questi nomi si può leggere anche quello di Rembrandt, in yiddish. Anche nell'autobiografia, del resto, Chagall fa cenno ai suoi maestri, in particolare quelli toscani, e definisce le case e le sinagoghe della sua Vitebsk «semplici ed eterne come gli affreschi di Giotto»¹⁴. Tra i ricordi della sua adolescenza emerge anche un parente di Lyozno, che un giorno «non trovò di meglio che passeggiare per le strade del quartiere vestito semplicemente di una camicia». La sua figura sembra far resuscitare, commenta Chagall, «la pittura di Masaccio, di Piero della Francesca»¹⁵.

Anche il nome di Rembrandt compare sia nel dipinto che nell'autobiografia, e al pittore olandese Chagall riconosce il merito di saper cogliere, come nessun altro, la profondità dell'anima ebraica. Il nome scritto in yiddish sulla tela forse vuole sottolineare proprio questo. Dopo aver descritto lo zio Neuch intento a leggere la Bibbia e a suonare il violino e il nonno che lo ascoltava trasognato, Chagall conclude: «Solo Rembrandt avrebbe potuto capire quel che pensava il vecchio nonno, macellaio, commerciante, cantoniere, mentre suo figlio suonava il violino davanti alla finestra, davanti ai vetri sudici, coperti di pioggia e di ditate»¹⁶.

Amishai Maisels¹⁷ si è chiesta quale significato rivestano i nomi che si leggono ne *L'Ebreo in rosso*: evidenziano un profondo rapporto tra Chagall e gli artisti nominati, come a voler fondere gli uni e gli altri, in un'unica, compatta realtà, oppure sono la testimonianza della triste vita dell'ebreo errante e dunque del pittore che le circostanze storiche costringevano a separarsi dalla sua seconda patria, Parigi, da quegli artisti simbolo dell'arte occidentale? E' probabile che le lacerazioni prodotte dagli eventi personali e collettivi filtrino nella concezione di un'opera come *L'Ebreo in rosso*. Ma è certo che Chagall legge in quei nomi, come l'autobiografia conferma, il senso del suo percorso artistico, quello che pur nelle estreme difficoltà egli può comunque portare con

¹³ Ivi, p. 139.

¹⁴ Ivi, p. 12.

¹⁵ Ivi, p. 24

¹⁶ Ivi, p. 27

¹⁷ Cfr. Ziva Amishai-Maisels, *Marc Chagall e la rinascita dell'arte ebraica*, in *Chagall e il suo mondo*, cit., p. 36.

sé, le tracce di un mondo che, al pari del resto delle strade e dei comignoli di Vitebsk, può respirare solo nella forma accesa e visionaria delle sue tele.

Un aspetto particolare legato alla presenza di nomi nelle opere dipinte da Chagall riguarda lo stesso nome dell'artista. Chagall spesso non si limita a firmare il quadro, ma dissemina le lettere del suo nome sulla superficie del dipinto. Altrimenti detto, fa della firma, e del nome dunque, un tema della propria opera. O meglio ancora è possibile distinguere in Chagall quella che è la firma del quadro, il riconoscimento della propria paternità (firma peraltro che, per le diverse forme in cui si presenta, a cominciare dall'uso di diversi alfabeti, si carica già di per sé di margini consistenti di significato), dall'utilizzo del proprio nome come un vero e proprio elemento iconico, che entra in relazione con gli altri temi del quadro. E anche con altri nomi.

Nomi di poeti e scrittori, ai quali Chagall mescola il proprio, si leggono in una delle sue tele più celebri: *Hommage à Apollinaire*¹⁸. L'immagine centrale, quella di Adamo ed Eva disposti come lancette di un grande orologio indica, dopo la cacciata dall'Eden, la condizione dell'uomo inserito nel ritmo del tempo. Con la separazione dei sessi nasce anche il susseguirsi delle generazioni e il sentimento del volgere delle notti e dei giorni. Dove dovrebbero battere le dodici, appare il nome del pittore come un misterioso gioco linguistico: una volta il cognome completo, poi senza vocali, poi il nome proprio in lettere latine ed ebraiche. Perché? Forse occorre differire, anche se di poco, un tentativo di risposta. Intanto si può notare come a sinistra in basso ci sia, attorno all'emblema del cuore trafitto dalla freccia, che fu aggiunto solo nel 1914, la sua dichiarazione d'amore per i poeti: accanto a quello di Walden si leggono i nomi di Cendrars, Canudo¹⁹ e Apollinaire.

Ma a Chagall è sufficiente il suo stesso nome²⁰ per riflettere sulle proprie radici culturali, in primo luogo quella ebraica. Esempio in questa direzione è il caso de *La presa di tabacco* (1912). Un personaggio anziano e devoto siede nella casa di studio; alle sue spalle un'arca della Torah la cui tenda è decorata con una stella di David e con le iniziali di *sefer Torah* (rotolo della Torah). L'ebreo si distrae fiutando una presa di tabacco e sembra invitare lo spettatore a leggere nelle pagine del libro. Su di esso è scritto, rivolto verso di noi, il nome ebraico di Chagall, *Segal Mosche*, un tentativo – si può ipotizzare – di riaffermare la sua identità ebraica e di ritornare alle proprie radici. Nell'angolo inferiore destro del quadro, Chagall pone la sua firma in caratteri latini, capovolta, quasi a volerla offrire agli occhi dell'ebreo ortodosso, suggerendo, questa volta, la propria separazione

¹⁸ Nel 1913 Apollinaire scrisse una poesia su Chagall, *A travers l'Europe*, poi raccolta in *Calligrammes*.

¹⁹ Ricciotto Canudo (Gioia del Colle 1877- Parigi 1923), giornalista e scrittore. Emigrato in Francia giovanissimo, fu direttore della rivista «Montjoie». Divenne un sostenitore del cinema d'avanguardia, forma espressiva da lui definita «arte plastica in movimento». Chagall ne eseguì un ritratto in *La mia vita*, cit., p. 115: «Ecco Canudo. Barbetta nera, occhi ardenti. [...] Canudo m'ha accolto calorosamente e non lo scorderò mai. Mi ha trascinato con sé ovunque, e una sera ha perfino organizzato, nel suo salotto, una mostra dei miei disegni, sparpagliandoli sui tavoli, sulle poltrone, dappertutto».

²⁰ Il cognome della famiglia era in origine *Segal*. Il padre del pittore cambiò *Segal* in *Chagal*, e Marc aggiunse una seconda l. «Ancor più mi sarebbe piaciuto scrivere il nome con tre l», dichiarò Chagall in una circostanza ricordata da F. Meyer, *Marc Chagall*, cit., p. 21.

da quel mondo e dai suoi valori. Chagall, in buona sostanza, riprendendo questo soggetto tradizionale, ne muta stile e contenuto: anziché mostrare un ritratto della fede, sancisce il rapporto complesso, e non privo di conflitti e lacerazioni, con la sua appartenenza religiosa²¹. Ma è proprio la dialettica dei nomi, il loro speculare capovolgimento a suggerire la possibilità di un'ulteriore interpretazione, come se qui Chagall volesse rappresentare il gesto stesso che governa l'atto pittorico, il suo ridefinire, nella creazione di simulacri, l'identità dell'artista. La pittura è uno sdoppiamento, una scissione dell'io o meglio un dialogo con l'altro, un dare corpo e forma alle proprie, differenti identità.

Nel *Paesaggio cubista* del 1920, quest'ultimo aspetto diventa più chiaro. Chagall ripete più volte, idealmente all'infinito e con caratteri alfabetici diversi, il proprio nome. Il titolo suggerisce un legame con il celebre movimento d'avanguardia, ma sono proprio le lettere nel quadro a ricordarci, nello stesso tempo, quanta distanza si frapponga tra Chagall e il cubismo. Se alcuni quadri cubisti non sono firmati, quasi a voler sottolineare l'autonomia delle opere rispetto ai loro autori²², quelli di Chagall danno invece molta importanza al nome. E' come se Chagall volesse riaffermare la propria irriducibile individualità, l'impossibilità, per lui, di essere collocato in una tendenza, in una scuola. Ed è significativo, in questo senso, che nelle tele di Chagall la scrittura conservi le tracce della personale grafia dell'artista, che le sue lettere siano per così dire *fatte a mano* e non abbiano invece la rigida intensità dei segni tipografici tipica dei dipinti cubisti, soprattutto quelli, ricordava Gertrude Stein, di Juan Gris²³. E tuttavia il rapporto con il cubismo è in Chagall complesso ed evidente, e il suo nome, che compare nella forma russa, francese e yiddish sembra corrispondere alla molteplicità di piani e di punti di vista su cui si articola la tela, indicare un'identità plurima, mai riducibile – lo testimoniava anche *Hommage à Apollinaire* - a una sagoma unica e fissa.

Si potrebbe quasi parlare, per Chagall, della presenza, in molte sue opere, di un vero e proprio tema onomastico. La conferma che non si tratta di un semplice capriccio, di un aspetto puramente decorativo, viene dalla commozione con la quale Chagall ricorda un altro nome, quello del fratello David, con parole che ci aiutano a guardare nella giusta prospettiva questo aspetto, per nulla marginale, della sua arte, della sua poetica. Il nome in questo caso invade tutto il campo visivo, restituisce sensazioni che né la pittura né la scrittura possono concedere: «Povero David! Adesso che riposa in Crimea, nella sua

²¹ Questa l'analisi del quadro proposta da Amishai-Maisels, *Marc Chagall e la rinascita dell'arte ebraica*, cit., pp. 32-33. Per Ingo F. Walther e R. Metzger, invece, il nome *Segal Mosche* evidenzia il desiderio dell'artista di rivedere la propria patria (*Chagall. La pittura come poesia*, Köln, Taschen, 2001, pp. 27-28).

²² E' il caso dei quadri di Picasso e di Braque tra il 1907 e il 1913. Cfr. in proposito J. Golding, *Storia del cubismo*, tr. it. Torino, Einaudi, 1963, p. 78 e p. 103.

²³ Cfr. G. Stein, *Autobiografia di Alice Toklas*, tr. it. di C. Pavese, Torino, Einaudi, 1986, p. 115. In una tela cubista le lettere sono inoltre trattate come gli oggetti di una natura morta, mentre nei quadri di Chagall esse spesso sono portatrici di un messaggio. Emblematico è senza dubbio il quadro intitolato *La porta del cimitero ebraico* (1917), dove appaiono incisi sul portale versetti della Bibbia in caratteri ebraici (si tratta della visione di Ezechiele, in cui è annunciata la resurrezione dai sepolcri: «Così parla Dio, il Signore: apro le vostre tombe e vi tiro fuori, mio popolo, per portarvi nel paese di Israele»).

terra, ancora così giovane, lui che mi amava tanto, il suo nome per me è più dolce di una fuga di orizzonti e mi alita l'odore del paese natio»²⁴.

Altre volte si ha l'impressione che il nome dell'artista, quel tema pittorico, si è detto, che occupa uno spazio ben più grande di quello della firma, costituisca il punto nodale di tutta la rappresentazione. Difficile negarlo, per esempio, di fronte a un guazzo su carta del 1941, *La deposizione*, realizzato, cioè, nel pieno degli eventi drammatici della seconda guerra mondiale. Dalla parte destra del dipinto entra in scena un angelo con in mano un pennello e la tavolozza, un'apparizione che fa slittare il senso della composizione verso un'allegoria della pittura. Quest'ipotesi è rafforzata dalla decisione di Chagall di collocare le lettere del suo nome al posto di INRI sulla croce: un modo di leggere, nel proprio dolore, quello di ogni altro artista.

E passa proprio dal nome il sentiero che unisce, in Chagall, scrittura e pittura. Nel 1919 gli venne affidato l'incarico di realizzare delle decorazioni per il Nuovo Teatro Ebraico²⁵. Chagall è entusiasta. «Lavorare per il Teatro era da tempo il mio sogno», annota nell'autobiografia. In queste pitture l'artista ancora una volta convoca tutto il suo mondo, quelli che definisce «gli antenati dell'attore contemporaneo»: un musicante, un buffone che rallegra gli sponsali, una donna che danza, un copista della Torah, un poeta, una coppia che volteggia sulla scena. Ma è nello spazio riservato all'allegoria della *Letteratura*, vicino allo scriba che ha appena finito di tracciare le lettere *Amal Iz* (C'era una volta), che Chagall scrive il suo nome. Sopra la sua testa, infatti, egli colloca una mucca, forse simbolo del teatro²⁶, dalla cui bocca esce un richiamo: il nome *Chagall*, scritto in ebraico. L'ultima lettera è però messa alla rovescia. Questo particolare rende il nome simile alle figure che talvolta compaiono in altre opere di Chagall. Personaggi col capo rovesciato, con la testa tagliata, che sembra volare via. Condizione in cui inevitabilmente si ritrovano, in Chagall, i sognatori e i poeti.

I titoli

La firma ci ha portato ai margini del quadro, in una zona che solitamente non interferisce con il resto della composizione. Un passo più in là, e resta soltanto il titolo, ciò che si legge su un cartiglio posto sopra o a fianco della cornice. Questo è anche il modo più semplice, tradizionale e diretto con cui la scrittura entra in rapporto con le immagini di un dipinto. Un rapporto divenuto, però, specie nel XX secolo, complesso e che ogni artista risolve in maniera personale e non di rado originale, secondo linee che potrebbero costituire il primo nucleo della sua poetica. Battezzare un dipinto era

²⁴ M. Chagall, *La mia vita*, cit., p. 36.

²⁵ Un capitolo a parte dell'attività di Chagall riguarda i suoi rapporti con il teatro: tra i molti lavori si possono ricordare gli scenari e i costumi per *L'uccello di fuoco* di Stravinskij, le scene e i costumi per diverse opere di Gogol' e Shalom Aleichem, la scenografia, nel 1943, del balletto *Aleko*, un adattamento, su musica di Čaikovskij, del poema *Gli zingari* di Puskin, in cui Chagall fa del destino di passione e di sangue di Aleko il simbolo della liberazione che il poeta consegue attraverso la sofferenza e la morte.

²⁶ Cfr. J. Ceresoli, «Il "teatro ebraico" di Chagall», *Kos*, novembre 1994, p. 14.

compito, in epoche più remote, relativamente più semplice: il titolo indicava il soggetto, a sua volta generalmente ed esplicitamente richiesto dal committente. Le cose iniziano a cambiare nell'Ottocento, anche se nella maggioranza dei casi i titoli conservano un legame con gli elementi rappresentati sulla tela. Ma tutto si capovolge ed esplose nel XX secolo: che titolo dare, per esempio, a un'opera astratta o informale? Quale realtà ci mostrano i quadri di Wols. Klee, Pollock, Magritte, Mathieu, Dubuffet? Su cosa può far leva la nomina? Sono sufficienti i vocaboli che compongono una lingua, o è necessario ricorrere a misteriosi neologismi (*L'Hourloupe*), a laconici *Senza titolo*? Ecco allora che il titolo può venire a indicare tutta una serie di lavori, una vera e propria linea di ricerca (le *Improvvisazioni* o le *Composizioni* di Kandinskij), può indicare la tecnica o i materiali utilizzati dall'artista, può accrescere l'aspetto enigmatico del dipinto (Magritte), avere una funzione divagante-ironica, oppure esplicitare citazioni e altri nessi intertestuali (come in Picasso, o in Bacon).

Il catalogo dei modi di intitolare un quadro non è questo, perché troppo approssimativo e lacunoso, ma può tuttavia dare l'idea del largo ventaglio di possibilità che si offrono a un artista nel battezzare la propria opera. Compresa quella di farsi suggerire il titolo da un altro. In Chagall questo accade un numero sufficiente di volte da risultare significativo parlarne e illuminare quindi un aspetto della sua parabola biografica e artistica. Titoli come *Io e il villaggio* oppure *Alla Russia, agli asini e agli altri* furono suggeriti a Chagall da Blaise Cendrars, il poeta de *La prosa della transiberiana* cui il pittore rimase legato per alcuni anni da uno stretto vincolo d'amicizia. Chagall definì l'amico «fiamma lieve e sonora»²⁷.

Haftmann ricorda come Chagall, nella vita privata, frequentasse più i poeti che i pittori. «Il suo migliore amico, nel periodo de "La Ruche", fu il poeta Blaise Cendrars che, pieno di meraviglia, stava a guardare l'amico pittore mentre traduceva in metrica figurativa le immagini combinando forme e colori secondo assonanze tonali»²⁸.

Dal canto suo Cendrars costella molte sue poesie di spunti desunti dalle tele di Chagall (e c'è un accenno diretto a Chagall ne *La prosa della transiberiana*). Inoltre il poeta dedica a Chagall il quarto dei *Poèmes élastiques* dell'ottobre 1913. Da queste indicazioni possiamo capire come il titolo possa diventare una vera dichiarazione di poetica, la sintesi di un metodo di lavoro, di un procedimento artistico. J. J. Sweeney²⁹ ha fatto notare la corrispondenza tra il gesto creativo di Cendrars e quello di Chagall. I singoli elementi figurativi del pittore si possono confrontare con le immagini linguistiche del poeta. In entrambi i casi si presentano come unità psichiche, il punto di partenza dell'opera d'arte, la sua dimensione interiore.

Un titolo può rinviare anche soltanto a un dettaglio – per quanto singolare – presente nella tela. *L'autoritratto con sette dita*, una delle opere più note e sorprendenti di Chagall,

²⁷ M. Chagall, *La mia vita*, cit., p. 115. Intenso il rapporto di Chagall con i poeti. Oltre a Cendrars, Apollinaire e Canudo, nell'autobiografia sono ricordati Max Jacob, Ansky, l'autore del *Dybbuk*, e Ludwig Rubiner (1881-1920), scrittore espressionista tedesco. Eluard dedicò un componimento a Chagall, che dal canto suo illustrò le 19 poesie di *Le dur desir de durer*. Kurt Schwitters scrisse una poesia dal titolo *A un disegno di Marc Chagall*.

²⁸ W. Haftmann, *Chagall*, tr. it., Milano, Garzanti, 1993, p.8.

²⁹ J. J. Sweeney, *Marc Chagall*, New York, The Museum of Modern Art, 1946, p. 16.

dipinto negli anni 1911 e 1912, ne è un esempio. Qui un genere pittorico classico si trasforma in una forma di autobiografia. Nel dipinto vediamo l'artista davanti alla tela che prenderà il titolo di *Alla Russia, agli asini e agli altri*. Alle sue spalle si vedono altre due immagini, una, probabilmente un paesaggio dietro i vetri di una finestra, che rappresenta Parigi, l'altra, circondata dalle curve morbide di una nube, il paesaggio russo di Vitebsk. Sulla parete di fondo, accanto a queste immagini, si possono leggere due parole, scritte in caratteri ebraici: *Parigi*, appunto, e *Russia*. Queste parole ci ricordano quali fossero, a quel tempo, i due poli, geografici e affettivi, dell'attività creatrice di Chagall. Tutto il quadro, grazie al gioco delle parole e delle immagini, acquista il significato di una ricapitolazione della vicenda umana e artistica di Chagall. Se poi si tiene conto anche del titolo e dell'immagine certamente inconsueta della mano con sette dita e disegnata al contrario – come se fosse una mano destra impiantata sul polso sinistro³⁰ –, si comprende come Chagall abbia voluto fare di questo autoritratto l'emblema stesso dell'arte pittorica, o meglio abbia voluto leggere nella propria vita e nel proprio percorso d'artista l'emergere di una vocazione, di una dedizione assoluta all'arte. In yiddish, infatti, l'espressione “fare le cose con sette dita” significa farle con il massimo impegno, senza risparmio di passione e di energie: un destino al quale non si può sfuggire, che va compiuto fino in fondo.

Molti quadri di Chagall, molte sue immagini, appaiono sotto una luce diversa se si tiene conto che possono costituire degli equivalenti visivi di locuzioni yiddish: così ad esempio l'espressione «volare in cielo» - e non pochi personaggi di Chagall sono ritratti in questo modo – vuol dire «farsi trasportare dalla fantasia». Il titolo insomma coinvolge e rivela una caratteristica di questa pittura: il suo essere la trascrizione visiva di una frase, di un nucleo verbale. La materia di cui sono fatti i quadri di Chagall, lo comprendiamo sempre di più, è anche una materia linguistica, una materia che non accetta di mettere ai margini il titolo o la firma, ma li fa filtrare nella tela, mescolandoli a forme e colori, linee e pigmenti.

Ma un titolo può dire ancora qualcos'altro. Rivelare, per esempio, una fonte letteraria, un materiale di cui la tela, proprio grazie alla funzione assolta dal titolo, si presenta come una sorta, per quanto lirica, stravolta e ironica, di illustrazione. Sono la storia e la natura del quadro, in questo modo, a esserne investiti. È il caso del *Sogno di una notte d'estate*. La tela, nel suggerire un possibile riferimento letterario, la celebre commedia di Shakespeare, ne prende nel contempo le distanze. Non c'è traccia nell'opera di Chagall degli incantesimi di Puck e della passione di Titania, e anche la figura con la testa d'asino, che potrebbe far pensare alla metamorfosi di Bottom, in realtà è immagine non inusuale nell'universo chagalliano. Ma poco importa che l'artista abbia probabilmente aggiunto il titolo dopo aver dipinto il quadro, obbedendo a una semplice suggestione poetica. Resta la necessità, che il titolo rende esplicita e che fu avvertita da Chagall, di un confronto con una precedente e autorevole opera letteraria, come se pittura e scrittura potessero in qualche modo dialogare tra loro, tradursi e illustrarsi, dando vita le immagini a un racconto – accadrà ne *La mia vita* – le parole a dipinti, disegni, incisioni.

³⁰ E. Tadini, *L'occhio della pittura*, Milano, Garzanti, 1995, pp. 148-9.

Nel 1923 Chagall riparte per Parigi. Inizia una stagione della sua attività artistica fortemente caratterizzata dall'attività di illustratore, un campo di azione che in Chagall assume proporzioni impressionanti. Tentarne non un quadro esauriente, ma uno schizzo approssimativo, è già da considerarsi un compito non facile. Basta elencare solo alcune delle opere illustrate con disegni o lavori grafici per rendersene conto. La Bibbia, per incominciare, un lavoro che lo impegna per cinque anni a partire dal 1930, lo induce a recarsi in Palestina, e a incidere segni a ritmo incessante sulla lastra di rame. Ai temi biblici ritornerà altre volte nel corso della sua vita, con le pitture dedicate al *Messaggio biblico* tra il 1955 e il 1966, con le litografie e i disegni del 1958/59, con i mosaici per il Museo di Nizza o le vetrate per la sinagoga del Medical Centre Hadassah di Gerusalemme (1962). Ma a Parigi, intanto, Vollard gli commissiona le illustrazioni de *Le anime morte* di Gogol'. Nel 1928 Chagall inizia a lavorare alle *Favole* di La Fontaine, poi, nel 1945, a *Luci delle nozze*, il libro di ricordi della moglie Bella che era scomparsa l'anno precedente. Nel 1950 pubblica le illustrazioni al *Decameron* del Boccaccio, nel 1952 quelle per il romanzo *Dafni e Cloe*. Sono soltanto alcuni degli esiti cui l'ha condotto il lavoro di illustratore. Ripercorrerne le tappe principali significherebbe riportare alla luce parte del suo mondo e della sua vita, quello delle letture, il tempo silenzioso che accompagna la nostra esistenza, dandole una direzione e una forma.

Proprio nel momento in cui si affida alle parole altrui, proprio quando lascia che sia un altro autore a suggerirgli i soggetti delle sue immagini, Chagall ritrova il suo mondo, persino i momenti più intimi della sua storia personale. Le parole diventano una sorta di sinopia, non un linguaggio diverso e distante, ma un abbozzo, un appunto che la memoria dell'artista recupera e ricrea. Tutto questo è particolarmente vero per le illustrazioni delle *Anime morte*. E' sufficiente guardare l'incisione dal titolo *La piccola città* dedicata a una pagina del libro di Gogol' per ritrovarvi i particolari descritti dallo scrittore con una fedeltà degna di un miniaturista medievale; ma nella selva di scritte sulle porte delle botteghe che animano le viuzze della cittadina ritroviamo anche Vitebsk e l'attività di pittore di insegne praticata dall'artista ai suoi esordi e di cui ha lasciato numerose tracce in altri, più "personali" dipinti. Le illustrazioni si rivelano così come una sintesi del mondo russo e degli anni della giovinezza, quel mondo che Chagall aveva deciso di lasciarsi dietro le spalle.

Nelle *Favole* di La Fontaine, Chagall opera con maggiore autonomia. Lasciato da parte il senso moraleggiante della favola, gli animali non sono più visti come maschere di qualità umane, ma come una realtà con cui stabilire un rapporto intimo e familiare, un legame vivo soprattutto all'interno della cultura ebraica. L'aver affidato a Chagall l'illustrazione delle favole di La Fontaine produce anche delle ripercussioni sul piano dell'interpretazione dei testi, proprio perché dissolve la veste seicentesca di quelle narrazioni e, risalendo d'un balzo il lungo, variegato e travagliato percorso di prestiti e riscritture, ne riporta in superficie la fonte prima dell'ispirazione.

Le illustrazioni alle novelle del Boccaccio (1950) vennero pubblicate sulla rivista "Verve" e in alcuni casi rivelano il notevole margine di libertà che l'artista ha saputo ritagliarsi. Chagall si confronta con le riproduzioni a colori delle miniature di un manoscritto di Boccaccio del XV secolo. Ma in lui tutto acquista un nuovo significato,

quasi il segno di una felicità espressiva. «Nelle grandi tavole in bianco e nero di Chagall - annota Meyer - soprattutto la luce vibra e splende in modulazioni cromatiche molto più ricche che non il compatto colorismo dei preziosi quadretti da lanterna magica delle antiche miniature»³¹. Sotto il realismo della prosa boccacciana, inoltre, Chagall riesuma l'anima favolistica e onirica della tradizione orientale, operazione già tentata con *La Fontaine*. E' il paesaggio ora il grande protagonista, e le figure umane sembrano assorbite, perdersi in esso. La novella VII, 9 del *Decameron*, che narra la vicenda d'amore di Lidia e di Pirro, offre l'occasione per creare un'immagine che ribalta quella del testo narrativo. Nell'incisione dell'artista russo i due innamorati sono ritratti abbracciati tra le fronde del pero, mentre Nicostrato, stupito e perplesso, li guarda da terra: un'immagine che, rovesciando la disposizione dei personaggi della novella, finisce per appartenere tanto al mondo di Chagall quanto a quello di Boccaccio³².

In ciascuna di queste serie di illustrazioni Chagall ha tentato un'operazione delicata e al limite dell'impossibile: trasferire, dal linguaggio verbale a quello iconico, il mondo evocato dallo scrittore, lo spessore delle vicende e dei personaggi narrati, cercando di elaborare un nuovo, un altro alfabeto in cui il racconto, con tutte le sue pieghe, il suo ritmo e anche le sue immagini potesse prendere forma senza tuttavia tradire la sua fisionomia di artista. Le illustrazioni di Chagall sono il punto di incontro, trovato ogni volta all'altezza di coordinate diverse, di questa doppia spinta, la risultante di forze - il testo letterario, lo sguardo dell'artista - ora convergenti, ora invece orientate in direzioni ben distinte. Quello che forse maggiormente conta è capire come l'attività di illustratore riconduca Chagall alla "realta" della finzione poetica, a misurarsi con la superficie, non sempre malleabile, del testo, con la crosta e il corpo delle parole, col metamorfico destino della scrittura. Questa operazione sul linguaggio è molto simile a quella che l'artista conduce sulla materia, per esempio, nel momento dell'incisione. «Fin dalla mia prima giovinezza - scrisse Chagall nel 1960 - quando cominciai a maneggiare la matita, ho cercato questo speciale qualcosa, che potesse diffondersi come un grande fiume, verso rive straniere e seducenti [...]. Quando avevo in mano una pietra litografica o una lastra di rame, credevo di toccare un talismano. In essa mi sembrava di poter riversare tutte le mie tristezze e tutte le mie gioie... Tutto ciò che è passato nella mia vita nel corso degli anni, nascite, morti, nozze, i fiori, gli animali e gli uccelli, i poveri operai, i genitori, gli amanti nella notte, i profeti biblici, in casa, in strada, nel tempio e nel cielo. E, con la vecchiaia, la tragedia della vita in noi e intorno a noi»³³. Cercare «rive straniere e seducenti», dare forma alla memoria, ai residui che la vita lascia dietro di sé: parole che ci fanno comprendere come proprio qui, tra le pagine dell'opera di uno scrittore, nel complesso della sua attività di illustratore più che altrove, Chagall abbia composto la sua autobiografia.

³¹ F. Meyer, *Marc Chagall*, cit., p. 500.

³² L'immagine dei due amanti tra i rami di un albero è tipicamente chagalliana: si vedano *Gli amanti nel sambuco*, un olio del 1930, oppure *Coppia d'amanti tra i rami*, un guazzo su carta del 1956. Su questa incisione cfr. anche Andreina Griseri, «Di fronte al *Decameron*. L'età moderna», in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e immagini tra Medioevo e Rinascimento*, a c. di Vittore Branca, Torino Einaudi, 1999, pp. 155-208.

³³ Cfr. J. Cain - F. Mourlot, *Chagall litographe*, Parigi, Sauret, 1960, p. 11.

Il rapporto tra parole e immagini si rende evidente, in maniera anche originale, nell'autobiografia. Il 1922, infatti, non è solo l'anno di *Štrom*, ma anche quello in cui Chagall termina di scrivere *La mia vita*. Contrariamente a quanto di solito, anche in Chagall, avviene, qui sono le parole a illustrare le immagini, a costituirne ora una forma di commento, ora il filo narrativo che le unisce. Il libro infatti nasce da un nucleo di venti acqueforti, che rappresentano anche i primi lavori grafici di Chagall e che furono pubblicate una prima volta autonomamente nel 1923, in un portfolio dell'editore berlinese Cassirer. La pubblicazione delle pagine dell'autobiografia avvenne soltanto nel 1931 a Parigi, dopo che Bella ne ebbe tradotto il testo russo in francese, con il titolo di *Ma vie*, corredato da gran parte delle illustrazioni del portfolio Cassirer.

Analizzando il rapporto tra parola e immagine ne *La mia vita*, possiamo innanzitutto notare come spesso Chagall compia con le parole delle descrizioni che hanno un forte impatto visivo, in cui giocano un ruolo molto importante i colori. I ricordi gli si presentano come quadri già dipinti, tele che la memoria a poco a poco porta in superficie: «La zia è sdraiata sul divano. Le sue mani gialle sono piegate, in croce. Unghie nere e bianche. Occhi bianchi e gialli. I denti brillano nebulosamente»³⁴. Le parole delineano la figura, diventano forme e colori, costituiscono una memoria visualizzata, qualcosa che può facilmente essere trasferito su una tela.

Non a caso il libro si apre con un'immagine, quella della tinozza, che diventerà il soggetto di un quadro: «La prima cosa che mi è saltata agli occhi è stata una tinozza»³⁵. Una tinozza e un incendio, anche questo soggetto ricorrente in molte tele: «la città bruciava, il quartiere dei poveri ebrei»³⁶. Non c'è dubbio che in *Ma vie* memoria e pittura siano attività convergenti, che autobiografia significhi per Chagall soprattutto una storia del proprio percorso pittorico, e pittura un recupero di tracce e residui del tempo. Ma Chagall vuole suggerire anche una cosa in più e più profonda: che solo la pittura, cioè, poteva tentare di restituire quella realtà, di capirla, di penetrarla, di spingersi in zone altrimenti destinate a restare oscure. Le parole sembrano paradossalmente dire, qui, che lo spazio del linguaggio tende a ridursi. Solo con la pittura Chagall riesce ad afferrare la realtà («Avrei fatto presto a disegnarlo»): la matita o il pennello che scivolano sul foglio o sulla tela, il bulino che incide una superficie di rame sono gli strumenti che consentono all'artista di interpretare il mondo, di reinventare non solo lo spazio, ma anche il tempo. Le parole, paragonate alle linee e ai colori, sono figure scialbe e assenti; tutto avviene nel silenzio: «Niente parole. Tutto si cela in me, si torce e plana come il vostro ricordo»³⁷.

Tutto è pittura. Non solo perché l'artista può dipingere ciò che vuole, gode di un'assoluta libertà, ma anche perché ciò che vede è già un'immagine pittorica, una figura disegnata: «Il gendarme era un uomo alto, dai baffi spioventi, come nelle illustrazioni»³⁸. La tela, i colori sono le lenti che consentono di gettare uno sguardo sulle vicende umane,

³⁴ M. Chagall, *La mia vita*, cit., p. 26.

³⁵ *Il mastello d'acqua* è un olio del 1925.

³⁶ M. Chagall, *La mia vita*, cit., p. 11.

³⁷ Ivi, p. 29.

³⁸ Ivi, p. 85.

sui cambiamenti imposti dalla storia: «Che potevo farci se gli avvenimenti universali mi apparivano unicamente da dietro la tela, attraverso il colore, il materiale che s'ispessisce e vibra, come i gas mefitici?»³⁹. Lo stesso artista vorrebbe essere nient'altro che un'opera, un'immagine tra le altre, una superficie dipinta: «Non ho bisogno di gloria, ma d'essere soltanto un artigiano silenzioso come voi; come i vostri quadri, anch'io vorrei essere appeso nella vostra strada, accanto a voi, a casa vostra»⁴⁰. Persino il suo corpo diventa quadro: «La carne si trasformava in colori; il corpo in pennello e la testa in torre»⁴¹. E' questa la metamorfosi decisiva, quella che vale il senso di una vita. Chagall se n'era reso conto fin dagli anni della prima giovinezza, quando il nascere della vocazione artistica si accompagnava ancora ai dubbi sulle possibilità di condurre a buon esito la sua attività di pittore: «L'essenziale è l'arte, la pittura, una pittura diversa da quella che fanno tutti. Ma quale? Dio, o non so chi altro, mi darà la forza di soffiare nelle tele il mio respiro, il respiro della preghiera e della tristezza, la preghiera della salvezza, della rinascita?»⁴².

Chagall è giunto persino a pensare la stessa scrittura come una superficie dipinta, e come tale trasferibile all'interno dei suoi quadri: l'ha trasformata in un elemento iconico. Per lui la scrittura è già pittura. Lo dice proprio nelle ultime righe di *Ma vie*: «Queste pagine hanno lo stesso senso di una superficie dipinta. Se nei miei quadri ci fosse un nascondiglio, potrei infilarvele...»⁴³.

E in effetti la scrittura, come abbiamo visto, la scrittura che Chagall *dipinge*, entra nelle vedute di Vitebsk, negli scorci di Parigi, nelle strade popolate di uno *shtetl*, nelle botteghe e nelle piazze, sui tetti, nel cielo. È una presenza familiare come l'insegna di un negozio, anche quando riporta le parole della Torah. Non riduce l'immagine alla soluzione banale di un significato, ma spesso è il punto, enigmatico, al quale tende la rappresentazione.

Eppure in questo mondo dove ogni singolo aspetto della realtà sembra solo attendere di diventare parte di una tela, le parole di *Ma vie* conservano una loro specifica funzione. I quadri di Chagall raccontano spesso una storia che si è tradotta, appunto, in immagine. Ognuno di essi è un microcosmo in cui figure umane e animali, oggetti, paesaggi sono presenze desunte dagli incontri e dalle visioni dell'artista, comunicano un sentimento, molto spesso quello con cui Chagall li ha conosciuti e fissati nella memoria. Ogni quadro porta dunque con sé una zona d'ombra, un margine nebuloso che le parole di *Ma vie* ci aiutano, almeno in parte, non tanto a dissipare, quanto ad accogliere, come qualcosa di familiare. C'è un passo indicativo, che dice come la luce in cui le cose appaiono all'artista resta poi sulla tela, abbagliante o smorzata: «Passerò davanti alle vostre strade e l'amarezza degli incontri desolati la trasferirò sulle mie tele. Che brillino su di esse, e che vi si spengano, le brume dei nostri giorni! E l'estraneo spettatore sorriderà»⁴⁴. Sono proprio quella desolata amarezza, le brume di quei giorni che le parole, come un puntuale commento, ci restituiscono, rendendo meno «estraneo» lo spettatore alla scena rappresentata. Le parole ci dicono il punto di origine dei quadri.

³⁹ Ivi, p. 120.

⁴⁰ Ivi, p. 66.

⁴¹ Ivi, p. 160.

⁴² Ivi, p. 72.

⁴³ Ivi, p. 181.

⁴⁴ Ivi, p. 80.

Le pagine di *Ma vie*, che pure Chagall guarda come superfici dipinte, evidenziano la loro natura di residuo, qualcosa che, a differenza di altre parole scritte, non poteva essere immediatamente trasferito tra le forme in movimento della pittura. Chagall è consapevole che l'alfabeto sostiene sempre il corpo dei personaggi rappresentati - il tronco di un albero, la sagoma di un animale – in modo più o meno evidente. E che nel contempo esiste una scrittura, per esempio quella delle pagine autobiografiche, che non diventa elemento della rappresentazione, ma non per questo può essere dimenticata. Al contrario, è come se le immagini di Chagall non ne potessero assolutamente fare a meno. E' anch'essa un'immagine, ma diversa dalle altre, è un elemento che non si può sciogliere nel contrasto dei colori, non si può dissolvere. E tra i suoi compiti c'è anche quello di far nascere il sospetto che la scrittura sia presente nella tela o sul foglio persino quando noi non la vediamo. Una donna ha in braccio un bambino. Un uomo guarda verso di noi. «Chi può sapere – chiede Chagall – ciò che sta scritto sulla sua schiena?»⁴⁵.

[Testo pubblicato su *L'immagine riflessa*,
N.S. anno XII (2003), pp. 61-83]

⁴⁵ Ivi, p. 181.



Quaderni delle Officine, LVII, Marzo 2015)