

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Una pittura geroglifica?

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/149218> since 2016-06-11T18:32:19Z

Publisher:

GIUNTI

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Una pittura geroglifica?

1.

Questo studio si basa su un presupposto forse ovvio, ma che vale la pena di dichiarare esplicitamente. Si tratta dell'idea che oltre a una lettura storico-artistica delle opere d'arte in termini di modelli, influenza, innovazioni, periodi, stili; oltre a letture storico-sociologiche, psicologiche, antropologiche ecc. sia opportuna una *lettura semiotica delle opere d'arte*. Con questa specificazione si intende il progetto di analizzare, senza pretese valutative, il modo in cui la struttura formale e materiale delle opere realizzi *complessi effetti di senso*, cioè produca in chi lo guarda certi pensieri, certi giudizi, certe emozioni, certi saperi – quelli che spesso sono percepiti dallo spettatore anche sofisticato come “evidenti” e dati spesso per presupposti da altre metodologie di analisi (Calabrese 2006). Quel che vediamo in un dipinto non è invece affatto ovvio, anche se tutti condividiamo la stessa lettura di base. Esso dipende da una rete complessa di *convenzioni*, da un *lavoro percettivo* determinato da un “sapere comune” culturalmente determinato, da *narrazioni stereotipe*, *forze passionali*, sistemi di *connotazioni e connessioni di senso* sempre assai complesse e culturalmente variabili, cioè non date “naturalmente”, ma determinate dalla *semiosfera* che li produce e da quella che li decifra. Le opere, secondo questo punto di vista, vanno considerate come *testi* che hanno un livello significativo più o meno complesso e originale, spesso apparentemente (ma ingannevolmente) trasparente, cioè capace di veicolare in maniera non problematica i propri contenuti secondo una modalità raffigurativa cui il pubblico è profondamente assuefatto, ma che va sempre interrogata, messa in questione, analizzata problematicamente alla ricerca dei meccanismi di senso messi in gioco.

Questo punto di vista è particolarmente utile quando un artista, al di là delle sue realizzazioni stilistiche, si attenga a una iconologia ben definita o ne stabilisca una sua, e soprattutto quando consideri obiettivo della sua arte non semplicemente la realizzazione del bello, la decorazione di spazi oppure la corretta e magari eccellente o straordinaria realizzazione di regole artigianali scontate nel suo ambiente, ma la comunicazione al suo pubblico di contenuti personali, si tratti di fatti, di pensieri o di emozioni. Entrambe queste condizioni ricorrono nel lavoro di Marc Chagall. Al di là delle svolte stilistiche che compaiono più volte nella sua carriera, con l'adozione di organizzazioni testuali e poetiche diverse dal cubismo al fauve, dal realismo poetico al futurismo, e al di là dei temi sempre nuovi e dei contenuti specifici delle diverse opere, l'opera di Chagall presenta una notevole *continuità iconologica*, segnata da un lessico personale che mi propongo di caratterizzare. Dalla prima fioritura russa all'inizio del secolo fino alla tarda maturità negli anni Ottanta un buon numero di *figure* restano presenti nei quadri del maestro: una certa immagine rurale e intima della città di Vitebsk dove è nato; certe figure animali (capre, mucche, cavalli); la coppia degli innamorati, un gallo; un mazzo di fiori; la pendola; un ebreo che porta fra le braccia l'oggetto più significativo della cultura e della religione ebraica, vale a dire il rotolo della Torah o addirittura le tavole della legge; la luna; gli angeli; un crocefisso spesso realizzato contro la tradizione facendo uso evidente di simboli dell'ebraismo; la folla di un popolo che spesso deve affrontare sventure, incendi, invasioni militari; violinisti, musicisti, artisti di circo e così via.

E' un mondo assolutamente personale quello che si affolla nei quadri di Chagall, spesso con una densità che sfida la lettura e certo senza la pretesa di una rappresentazione "realistica" di scene del mondo, anzi con una volontà esattamente opposta, quella di dire una verità che non è raffigurazione fotografica o sua deformazione. Sarebbe del tutto improprio cercare di leggere in questi quadri la

rappresentazione, resa “poetica” quanto si vuole, di elementi presenti nell'esperienza quotidiana *reale* dell'artista, cioè visti, ricordati, riprodotti. Al contrario, il filtro del pensiero e quello dell'emozione, del sentimento, della passione sono sempre presenti; l'arte è usata per mostrare esattamente *quel che non si vede*, che non si può vedere, ma si *sente* o si *pensa*.

E' importante capire questo lessico, ma ancora più cercare di comprendere il modo in cui esso è usato e *montato* nella struttura delle opere, mettere in rilievo la “sintassi” caratteristica di Chagall, cioè il modo in cui l'artista ottiene la sua grande capacità di comunicazione e di emozione assemblando questi elementi che sono costanti, in un certo senso stereotipi, come sono e devono essere stereotipe le parole che usiamo ogni giorno per farci capire, ma anche per comprendere le più sublimi poesie o i pensieri teorici più alti. Per analizzare a dovere questa struttura di senso assolutamente originale è opportuno guardare ai quadri in cui questa organizzazione è più chiara: non alla grafica che commenta libri molto amati, non ai ritratti ingannevolmente semplici ma straordinariamente penetranti che compaiono occasionalmente nella sua pittura, soprattutto nei primi decenni di lavoro e neppure ai rari ma significativi quadri di paesaggio, come le immagini di Gerusalemme, ma alle composizioni più complesse e ricche di piani di rappresentazione.

2.

Un numero cospicuo delle opere di Chagall, prodotte durante l'intero arco della sua carriera, presenta un'*organizzazione particolare* della tela, che è diventata uno dei tratti caratteristici della sua arte: la superficie del quadro è ricca, spesso ricchissima, di figure o gruppi di figure di solito tracciate con una caratteristica impressione di velocità, lasciando sottintesi molti dettagli e in qualche modo scabra la superficie. Per ognuna di queste figure, che per lo più appartengono al *lessico generale* di Chagall, il

sensu rappresentativo immediato appare di solito ben chiaro a chi le guardi anche velocemente, preso com'è spesso dalla dinamica complessiva del quadro: sono uomini, donne, angeli, crocefissi, animali, alberi, case fiori, incendi, coppie e così via – gli elementi ricorrenti di cui ho parlato, che l'appassionato di Chagall conosce bene, ma qualunque spettatore è comunque in grado di cogliere usando una competenza diffusa nella nostra cultura. Talvolta invece il riferimento non è immediato, ma lo si può recuperare confrontando i molti quadri in cui, come si è accennato, questi elementi ricorrono. In certi altri casi è necessario conoscere degli elementi della cultura ebraica o di quella russa per intendere il senso specifico delle figure, che di per sé però sono linguisticamente sempre ben leggibili. Bisogna per esempio sapere che un uomo con un tessuto bianco con i bordi a righe nere che gli avvolge la testa e le spalle è un ebreo in preghiera, avvolto secondo le regole nel “tallit”, lo scialle di preghiera il cui elemento più significativo dal punto di vista liturgico sono le frange agli angoli destinate a ricordargli i precetti, com'è prescritto nella Bibbia. Dunque un quadro che contiene questa figura ha a che fare con l'ebraismo, anche se essa è dispersa in una folla. Oppure bisogna sapere che una sorta di tendina orizzontale, tenuta alta da quattro bastoni, è una chuppah, cioè un accessorio che si usa per ricoprire gli sposi in un matrimonio religioso; e dunque anch'essa è portatrice di un significato ebraico, ma allude anche alle nozze, alla coppia, all'amore coniugale.

Le figure in gioco in questi quadri sono tante, spesso decine; si mescolano l'un l'altra, si sovrappongono, si immergono l'una nell'altra, costruiscono piani diversi in profondità e in altezza, spesso costituiscono dei gruppi o dei *nugoli* di figure. L'aspetto più innovativo è però un altro: lo *spazio* in cui sono immerse queste immagini non funziona come un luogo unitario. Il fatto che una figura sia vicina a un'altra o sopra di essa o al suo interno, più grande o più piccola, posta a destra o a sinistra della prima, non è in questi quadri una buona ragione per indurci a pensare che vi venga rappresentato *uno spazio virtuale o finzionale o narrativo* in cui questi *rapporti*

spaziali siano rispettati o in cui i referenti delle figure convivano. Il fatto che siano dipinte assieme non le rende vicine in un mondo possibile che possa essere contemplato, anche in maniera fantastica. Il senso della vicinanza è un altro. Non vi è interazione fisica fra loro, anche se chiaramente il fatto di essere compresenti nel quadro li mette in una *relazione di senso*, che si può comprendere pensandola in analogia al linguaggio, o ancora meglio alla scrittura. Che due parole siano scritte vicine, appartenendo per esempio a frasi diverse, non implica che si riferiscano a oggetti effettivamente vicini. In una frase del linguaggio come “il bambino ha paura del lupo”, bambino e lupo non solo non sono necessariamente vicini, ma possono avere livelli totalmente diversi di realtà, per esempio nel caso in cui il lupo non ci sia davvero, ma sia solo una fantasia del bambino.

Venendo a Chagall, un quadro in cui si veda una casa e sopra di essa una coppia sospesa in un cielo notturno non ci chiede di immaginare un mondo in cui la coppia voli e neppure che stia davvero sopra quella casa. La *pretesa* del dipinto è completamente diversa, perché l'organizzazione del senso *non è spaziale*. La coppia ci *presenta* evidentemente un'immagine d'amore, la casa *ci richiama* la vita domestica, il cielo della notte è quello in cui *si vivono* i sogni; fra i tre elementi vi è una relazione di senso ovvia, che però non è necessariamente la costruzione di uno spazio, di un mondo unitario. Se si aggiungono un violinista, una mucca, degli uccelli, ciò non va ad *arredare* ulteriormente quello spazio, ma ad arricchire il senso comunicato dall'immagine. Il violinista, cioè la musica, ha sempre un valore positivo e gioioso, anche in circostanze difficili; gli uccelli e la mucca alludono rispettivamente a un rapporto con la natura in cui prevale la libertà e dove vi è nutrimento, la vita semplice ma serena di una società contadina ideale. Il risultato è *una scrittura*, in cui le immagini sono *portatrici di senso* ma non costruiscono necessariamente un luogo coerente.

Non è una questione di realismo o del suo rifiuto, ma del funzionamento delle relazioni fra gli elementi messa in mostra: anche in una pittura del tutto staccata dal progetto di "riprodurre la realtà", che sia cioè programmaticamente onirica o surreale o fantastica, per esempio in certi quadri di Dalì, Picasso, Magritte, Kandinski, non solo in quella di Raffaello o di Rembrandt, viene rispettata quella *legge di proiezione spaziale* che nella nostra cultura figurativa profonda ha natura *sintattica e non semantica*: lo spazio *bidimensionale della tela* viene cioè usato di solito in pittura, in tutta la pittura che non sia semplicemente costruzione di forme, esibizione di materia o di strutture figurative astratte, decorazione o energia visiva senza contenuto, per *raffigurare* un *altro* spazio di natura *virtuale* di cui il dipinto *ha la pretesa* di riprodurre i *rapporti topologici* fondamentali (sopra/sotto, dentro/fuori, davanti/dietro) e magari quelli *dimensionali*. La convenzione fondamentale della pittura sta nella sua pretesa alla *spazialità virtuale*, nella proiezione di uno *spazio secondo*, in cui noi spettatori siamo chiamati a collocare le cose raffigurate, anche se esse non sono affatto "realistiche". Molto semplicemente, in un quadro si trovano materialmente dei segni, delle superfici pigmentate; noi *siamo chiamati a leggerli* come *cose* immerse nello spazio – il che certamente non accade invece per gli arabeschi, per le decorazioni architettoniche o tessili, per la pittura davvero astratta, che non *pretendono* di farci compiere questo salto nel virtuale.

Il caso di Chagall è diverso. Nella pittura di Chagall, o piuttosto nelle opere di cui sto parlando, questo principio vale senza dubbio *localmente*, al livello dell'organizzazione interna delle figure (salvo eccezioni, egli raffigura in un volto gli occhi *sopra* alla bocca, in una mucca la testa è *davanti* al corpo, in una casa si conserva l'ordine spaziale che lega tetto, pareti, finestre). Vi sono dei casi di figure teriomorfe, in cui elementi animali e umani si mescolano; ma questo è un modo per dire qualcosa sulla figura rappresentata, è un'innovazione iconologica, una creazione di fantasia, non una modifica dei rapporti spaziali. Le figure per lo più sono costruite secondo una

topologia che non è affatto modificata o distorta: i rapporti spaziali al loro interno possono essere talvolta resi sommari, ma nel rispetto delle convenzioni figurative comuni. Per questa ragione non abbiamo difficoltà a riconoscere questi frammenti dell'immagine, ancor meno difficoltà di quanto accada in certe deformazioni cubiste di Picasso o Braque. Lo stesso accade anche a livello di certi gruppi di figure, immagini collettive che definiscono una realtà plurale, ma colta come unitarie: che un giovane uomo stia *vicino* a una ragazza ne fa effettivamente una *coppia* di fidanzati, che un certo numero di case di legno siano *addossate* le une alle altre ne fa un paese, che molte figure umane siano messe assieme fa di loro l'immagine di un popolo o almeno di una popolazione ecc.

Ma spesso questo principio non vale per la dimensione *complessiva* del quadro: vale la pena di ribadire qui che un violinista sia rappresentato nel quadro *più in alto* di una coppia di sposi e *più in grande* di loro non vuol dire che Chagall ci suggerisca un luogo rappresentato in cui egli stia davvero *sopra*, né che sia davvero *più grande* oppure, secondo una logica prospettica che in questi quadri è applicata anch'essa solo localmente, che vada visto *davanti* ad essi. Che una donna nuda sia rappresentata abbastanza realisticamente sopra una città di Vitebsk presentata in maniera piuttosto monumentale, con un mazzo di fiori in primo piano ("Nudo sopra Vitebsk" 1933), non implica nessuna posizione reciproca dei tre elementi. Che vi siano diverse figure simili sparse sulla tela (più violinisti, più capre) non significa che bisogna immaginarne altrettante nel luogo virtuale che sarebbe rappresentato dal quadro. Che in diversi quadri compaia la stessa immagine, per esempio quella del viandante col sacco sulla spalla, che rifiuto di denominare qui, secondo un mito antisemita promosso anche dai nazisti durante la vita di Chagall, "ebreo errante", non significa affatto che "lo stesso personaggio" vi sia presente, ma al contrario che lo stesso senso venga diversamente richiamato, secondo relazioni assai differenti.

Insomma, l'introduzione di una certa figura, soprattutto di quelle tratte dal *lessico generale* di Chagall in un dipinto non significa affatto che il suo referente vada immaginato presente nel luogo che esso raffigura. Anche perché semplicemente questo luogo virtuale non vi è, l'effetto di senso di queste pitture non è affatto di proiettare un *secondo spazio*, una *topologia*, secondo la convenzione sintattica cui ho accennato. Al contrario, abbiamo qui uno spazio mentale o piuttosto *passionale* in cui le figure più che rappresentare cose si fanno veicolo di sentimenti, passioni, ricordi, emozioni, pensieri. E' vero che nella storia dell'arte troviamo qua e là numerosi altri esempi di violazione di questa convenzione, per esempio nei bassorilievi dei portali medievali, in grandi affreschi come la Sistina e anche in composizioni che usano lo spazio per raffigurare il tempo, accostando diversi momenti dello stesso episodio. Ma di solito vi sono *dispositivi paratestuali*, delle *cesure* che aiutano a scandire queste composizioni come molteplici e a identificare i diversi contesti spaziotemporali (spazi virtuali) cui rimandano. La pittura di Chagall invece da questo punto di vista è *densa e labirintica*.

La lettura dei quadri di cui sto parlando è infatti resa molto più complessa dal fatto che fra le diverse immagini o i diversi gruppi spesso non vi sono confini definiti, che il quadro è tutto coperto di colori da cui le figure in qualche modo escono, si profilano, da cui traggono rilievo. Vi sono dei quadri in cui i diversi gruppi sono separati proprio dallo sfondo, per esempio da un cambio di colore o di saturazione della tinta. Ma non sempre questo effetto viene costruito e talvolta anzi l'impressione è che la tela sia tutta piena di figure, grandi e piccole, generate le une dalle altre, un po' come per Eraclito tutto era "pieno di dei". E' una densità visionaria e febbrile, che si ritrova soprattutto nelle opere del periodo più difficile della vita di Chagall, quello della guerra e della Shoà, dove è chiara l'urgenza di far presenti delle situazioni collettive e di prendere posizione di fronte ad esse.

Sia la partizione degli sfondi, sia la gemmazione densa delle figure aiutano in maniera diversa a dare ai quadri una coerenza visiva, permettendo di costruire dei percorsi per leggerli come unitari, ma certamente pone un problema di organizzazione del senso. Qual è la logica dei rapporti spaziali in questi quadri di Chagall, che cosa rappresenta l'artista sistemando le sue figure in quell'ordine, con quelle dimensioni, sovrapposizioni, relazioni topologiche? E' chiaro che la logica non è solo formale, non si tratta solo di costruire dei sistemi di peso visivo, di simmetria, di dinamismo visivo. Né, come ho già insistito a dire più volte, possiamo leggere l'organizzazione sulla tela come un sistema di relazioni spaziali in uno spazio virtuale, anche semplicemente un mondo possibile.

Non vi può essere a queste domande una risposta univoca, anche perché nella produzione di Chagall si trova una notevole continuità temporale fra quadri in cui il principio della rappresentazione spaziale è seguito con grande acutezza che possono essere magari quadri "realistici", in cui si riconoscono parenti, ambienti domestici, paesaggi come negli appunti pittorici del viaggio a Gerusalemme, e composizioni in cui lo spazio è completamente dissolto e restano solo gruppi di figure, come nelle composizioni dedicate a illustrare sale e sipario del teatro di Mosca. Bisogna aggiungere che non è possibile cogliere in queste diverse configurazioni spaziali uno sviluppo cronologico, o l'adesione a una poetica precisa. Le differenti organizzazioni dei quadri, che comportano intuizioni disparate sulla spazialità della pittura, si ritrovano tutte a partire dai primi lavori degli anni Dieci del Novecento fino alla fine della lunga carriera di Chagall, attraversando anche le sue fasi di tendenza cubista o fauve, come se non rientrassero nell'ambito delle *scelte stilistiche*, ma avessero a che fare con l'*uso comunicativo della pittura*, identificassero cioè *discorsi differenti*.

Come si è accennato sopra, un punto importante per interpretare questo funzionamento è la *ricorrenza*. In tutta l'opera di Chagall un centinaio di elementi che ritornano, o come li chiamerò d'ora in poi per analogia con il funzionamento di fenomeni analoghi in musica e in narrativa, un centinaio di *motivi* compongono la grande maggioranza della *massa figurativa* della pittura di Chagall, anche se naturalmente il pittore inserisce in certi quadri luoghi, facce, ambienti, oggetti, paesaggi che non rientrano in questi motivi né li utilizzano. Si può comunque dire che l'arte di Chagall, da un lato all'altro della sua notevolissima produzione, sia unificata dalla ricorrenza di questi motivi; ancor di più, che essa in buona parte si realizzi *montandoli*, secondo il principio di una *sintassi combinatoria* del tutto peculiare. Una delle differenze fondamentali fra la pittura e il linguaggio verbale, che ha fatto collassare l'ipotesi di un "codice pittorico" ipotizzato da alcuni studiosi negli anni Sessanta, è che non è possibile in pittura fare un inventario né delle unità minime sul piano espressivo (i segni visivi che sarebbero equivalenti ai fonemi) né di quelle unità che sarebbero portatrici di senso, equivalenti dunque a quelle che nel linguaggio sono le "parole". Ciò è vero in generale e deriva dal carattere rappresentativo con cui la pittura (almeno quella che si vuole sia pure in parte figurativa) attinge *densamente* alle infinite forme della realtà, senza segmentarle in unità ben definite e riproducibili. Chagall fa almeno in parte eccezione a questa considerazione, essendosi costituito un dizionario (o potremmo dire approssimativamente un *alfabeto*) di unità discrete e portatrici di senso, dipinte com'è inevitabile ogni volta in maniera differente ma sempre ben identificabili come tali. E' difficile indicare nella storia della pittura un esempio analogo. Naturalmente poi questa caratteristica fa il paio con la spazialità non rappresentativa su cui ho già ragionato. L'una caratteristica si spiega con l'altra.

Si potrebbe essere tentati di spiegare la funzione di queste "parole" della pittura di Chagall interpretandoli come *simboli*, non nel senso introdotto da Charles Sanders

Peirce e utilizzato comunemente in semiotica di *segni privi di motivazione*, ma nel senso opposto che è invece quello più diffuso nel linguaggio comune: un simbolo in questa accezione è un segno standardizzato e carico di un senso tradizionale ampiamente connotativo, come sono la croce e la mezzaluna islamica, la falce e martello e il fascio, le figure dei tarocchi e quelle zodiacali (Volli 2004). E quel che prova a fare Jean-Michel Foray (2013). Ma considerando i quadri, è facile vedere che alle "parole" di Chagall manca del tutto il carattere univoco e stereotipo e spesso anche la ricchezza semantica dei veri e propri simboli. Certamente il Crocefisso o il rotolo della Torah possono essere considerati simboli, anche se elaborazioni cui li sottopone Chagall modificano fortemente il loro senso stabilito e dunque anche il loro valore simbolico. Ma un mazzo di fiori, l'immagine di Vitebsk, la mucca e la coppia di fidanzati, che sono fra le immagini più frequenti nella sua produzione, non stanno a raffigurare chissà quali complessi ideologici. Sono dei fiori, che si usano in circostanze festive o decorano la casa, il villaggio natale del pittore, un animale domestico innocuo e produttore di cibo, due persone che si amano e sono felici di stare assieme. Niente di più, nessun segreto, nessuna corrispondenza occulta, nessun alone semantico collettivo depositato nel tempo, neppure alcuna proposta di nuove mitologie che potrebbero diffondersi socialmente attraverso questi simboli. Solo delle unità di contenuto molto personali ma facilmente riconoscibili, anche perché dipinti con forme abbastanza costanti, che compaiono nei quadri rappresentando la loro identità e soprattutto la loro ovvia *connotazione*, quell'*alone semantico* che qualunque immagine e anche molte parole si portano dietro: il senso di una gioia domestica per i fiori, la bellezza dell'amore per la coppia dei fidanzati, la nostalgia dell'immagine di casa, la mansuetudine dei bovini.

Come stanno assieme questi segni ricorrenti chagalliani? I principi di composizione che seguono sono soprattutto due: come si è detto, da un lato, dentro una figura o un gruppo di figure o nei dipinti dalla struttura più tradizionale (almeno per questo

aspetto), l'accostamento delle figure ha un senso spaziale, più o meno complesso: vi sono semplici vicinanze, scorci prospettici, esempi di fusione di corpi e di oggetti che per questa via quasi si identificano. Nei dipinti che ci interessano di più qui, il principio invece *non è spaziale ma semantico* ed emotivo. Non si avvicinano delle cose, degli animali o delle persone, ma il loro *significato*. Dei fiori che stanno vicino a una coppia di innamorati, magari sospesi a mezz'aria, non vanno intesi come una presenza fisica, ma come un *attributo* della coppia. Il paese che si profila sullo sfondo non è "realmente" presente nella fantasia del quadro, ma *attribuisce* alla coppia il senso o la nostalgia della casa perduta. Una capra che spunta dietro di loro non ne fa dei contadini, ma rimanda a un senso di naturalità, alla vita contadina. Dei musicanti che esercitano la loro arte sullo sfondo non spostano la coppia in un luogo di spettacolo, ma alludono alla gioia, all'emozione, al piacere musicale dello stare assieme. E' importante però capire qualche cosa di più di questa originale *tecnica semantica di composizione* pittorica.

Vi è di solito un *nucleo*, una figura centrale o qualche volta un certo numero di questi nuclei. La loro centralità è semantica ma anche percettiva, sono punti di equilibrio e di incrocio degli assi di organizzazione dei materiali visivi, spesso sono resi evidenti dalla *dimensione* e dai *valori cromatici*. Sono il *soggetto del quadro*, sia in senso tematico, sia in quello sintattico del termine. Intorno ad essi, spesso a ondate visive percettive, come delle periferie rispetto al centro, si sviluppa una serie di altre "parole" che funzionano come "attributi" di questi soggetti, qualificando il modo in cui il nucleo è, si sente o è percepito. Spesso anche il senso del nucleo non è l'indicazione di una cosa individuale, di una persona o di un luogo specifico, ma di una categoria, o ancora di un attributo. Sarebbe sbagliato leggere le numerose donne con bambino, le coppie di fidanzati, le crocefissioni come "ritratti" di persone o di momenti - cosa che Chagall sa fare benissimo, quando lo desidera. Con queste immagini si apre invece quasi sempre una catena associativa intorno all'amore, alla maternità o al dolore. Che

il Crocefisso sia talvolta ritratto col manto da preghiera ebraico intorno alle reni, al posto del pezzo di tessuto neutro che troviamo quasi sempre nella tradizione pittorica, non va letto tanto come una rivendicazione dell'appartenenza di Gesù di Nazaret al popolo ebraico. Non che Chagall ignorasse questo fatto, ma è difficile pensare che nella maggioranza dei casi volesse ritrarlo. Semmai citava la figura della crocefissione "tingendola" per così dire di tratti ebraici per esprimere la sofferenza del popolo ebraico. Quel che è in gioco in queste crocefissioni è un pensiero, una sensibilità, un'emozione, che possiamo specificare in maniera un po' sommaria come l'espressione del dolore, non la presenza di una persona, tantomeno l'omaggio a una figura teologica, un qualche "ritratto di Gesù". Questa considerazione permette fra l'altro di comprendere la frequenza di questo tema nella produzione di un artista che si è sempre pensato come ebreo, ha anzi sentito la responsabilità di essere artista per il suo popolo. Non è qui questione di sincretismo religioso o di rinuncia alla propria identità, ma di linguaggio pittorico. Qui come altrove i motivi servono a trasmettere emozioni e riflessioni, non a fare affermazioni teologiche o a testimoniare visivamente di una fede. E la sensibilità che emerge da questi quadri è quella di un uomo che ha sempre conservato una straordinaria integrità, una definizione della propria identità nitida e onesta.

Quel che costruisce in questi lavori, insomma, è una struttura di senso che potremmo chiamare ideografica, pensando alle diverse funzioni che sono presenti nei geroglifici (certe volte semantiche, certe volte solo fonetiche, certe altro come "modificatori" e "determinanti"). Ma ovviamente la pittura di Chagall non è lineare come le scritture egiziane, cinesi o il cuneiforme babilonese. Piuttosto si può pensare all'originalissima forma di scrittura Maya, che ci è rimasta in un piccolo numero di esemplari, in cui i diversi logogrammi e glifi sillabici si fondevano letteralmente gli uni negli altri. Naturalmente si tratta di un accostamento del tutto strutturale, perché Chagall non conosceva con ogni probabilità questi testi e non c'è notizia di un suo lavoro su di essi;

né sono certamente possibili accostamenti estetici. Ma nella logica compositiva centrifuga e gerarchica delle figure ricorrenti si può forse trovare una qualche similarità. Certamente agisce in entrambi i casi una logica profonda, quella della capacità dell'immagine di farsi portatrice di senso ben al di là della sua referenza, magari attraverso la trasformazione dei contenuti, quel lavoro di condensazione, spostamento e iperdeterminazione su cui ha profondamente riflettuto Freud studiando il sogno. Non si tratta però qui di "decifrare" i quadri di Chagall, come se fossero dei messaggi segreti. Anche perché la semantica che li anima non è verbale, ma emotiva, il tentativo di costruire dei "correlativi oggettivi" (Eliot 1920) di sentimenti complessi, spesso delicati, talvolta dolorosi, mai comunque "tradotti" sulla tela da enunciati verbali, sempre invece riportati direttamente dalla sfera emotiva in figure.

Ugo Volli

Bibliografia

Calabrese, Omar

2006 *Come si legge un'opera d'arte*, Mondadori, Milano.

Eliot Thomas Stearns,

1920 *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Methuen, London; trad. it. *Il bosco sacro: saggi sulla poesia e la critica*, Bompiani, Milano, 1967

Foray Jean-Michel

2013 *Le petit dictionnaire Chagall en 52 symboles*, Adagp Paris

Freud, Sigmund

1900 *Die Traumdeutung*. Gesammelte Werke, Band II/III, S. Fischer, Frankfurt / M; trad. it. *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 1985

Volli, Ugo

2004 "Il simbolo: plusvalore semiotico" in Massimo Melotti (a cura di) *Sul simbolo*, Luca Sossella Editore, Roma