

APULIA THEOLOGICA

RIVISTA DELLA FACOLTÀ TEOLOGICA PUGLIESE

Corpo e liturgia

Vincenzo DI PILATO

Andrea GRILLO

Francesco MARTIGNANO

Francesco NIGRO

Grazia PAPOLA

Salvatore ABBRUZZESE

Angelo Giuseppe DIBISCEGLIA

Ruggiero DORONZO

Marianna IAFELICE

Francesco MONTENEGRO

Massimo NARO

Maria Pia SCALTRITO

Pier Giorgio TANEBURGO

2 ANNO IV
LUGLIO / DICEMBRE 2018

FDB

SEMESTRALE – € 31,00 – TARIFFA R.O.C. – POSTE ITALIANE S.P.A. – SPED. IN ABB. POSTALE
D.L. 353/2003 (CONV. IN L. 27/02/2004 N. 46) ART. 1, COMMA 1, Aut. MBPA/CN/BO/0005/2015



Per tutto ciò che riguarda la direzione e la redazione (manoscritti, libri da recensire, invii per cambio, ecc.) indirizzare a

**APULIA
THEOLOGICA**

Largo San Sabino, 1 – 70122 Bari
Tel. 080 52 22 241 ■ Fax 080 52 25 532
rivista@facoltateologica.it

**DIREZIONE EDITORIALE
ED AMMINISTRATIVA**

Direttore

Pio ZUPPA

Vicedirettore

Francesco SCARAMUZZI

Comitato di redazione

Annalisa CAPUTO – Gerardo CIOFFARI –
Francesco MARTIGNANO – Salvatore MELE –
Francesco NERI

Segretario/amministratore

p. Santo PAGNOTTA op

Proprietà

Facoltà Teologica Pugliese (Bari)

Direttore Responsabile

Vincenzo DI PILATO

*Le recensioni vanno spedite all'indirizzo
rivista@facoltateologica.it
apth@facoltateologica.it*

Gli autori riceveranno l'estratto
dell'articolo pubblicato in pdf

La rivista è soggetta a Peer Review.

*Le norme redazionali sono consultabili
nelle ultime pagine della rivista e all'indirizzo
<http://www.facoltateologica.it/apuliatheologica>*



**Centro
Editoriale
Dehoniano**

*Per l'amministrazione,
gli abbonamenti,
la vendita dei fascicoli, ecc., rivolgersi a*
Centro Editoriale Dehoniano
Via Scipione Dal Ferro 4
40138 Bologna
Tel. 051 3941255
Fax 051 3941299
ufficio.abbonamenti@dehoniane.it

Abbonamento 2018

Italia € 50,00

Italia annuale enti € 63,00

Europa € 70,00

Resto del Mondo € 80,00

Una copia € 31,00

*L'importo dell'abbonamento può essere
versato sul conto corrente postale 264408
intestato al C.E.D.
Centro Editoriale Dehoniano S.R.L. –
Bologna*

ISSN 2421-3977

*Registrazione del Tribunale di Bari
n. 3468/2014 del 12/9/2014*

Editore

Centro Editoriale Dehoniano,
Bologna
www.dehoniane.it

Stampa

Italiatipolitografia, Ferrara 2018

SOMMARIO

FOCUS

ANDREA GRILLO

Corpo e parola. Tra antropologia e liturgia » 229

FRANCESCO MARTIGNANO

«Per ritus et preces» (SC 48): l'efficacia di una formula conciliare » 243

VINCENZO DI PILATO

«Culmen et fons» e «gestis verbisque».

Uno studio storico-genetico comparato

di Sacrosanctum concilium e Dei Verbum » 275

GRAZIA PAPOLA

I gesti e le parole con cui Dio si prende cura del suo popolo:

un approccio biblico » 301

FRANCESCO NIGRO

Fragilità umana e vita sacramentale: quale relazione? » 313

STUDI

FRANCESCO MONTENEGRO

«Italiano-straniero», un'unica storia.

Intervista a cura di Pierpaolo Paterno » 335

SALVATORE ABBRUZZESE

Vangelo e società a partire dalla Evangelii gaudium.

La dimensione sociologica dell'evangelizzazione » 343

MASSIMO NARO

La dimensione sociale dell'evangelizzazione

a partire dalla Evangelii gaudium » 361

PIER GIORGIO TANEBURGO

I colori dell'amore e dello Shalom.

Sulla teologia visiva di Marc Chagall » 373

RUGGIERO DORONZO

Manipolazione delle notizie e opinione pubblica.

Il caso di Filippo il Bello e la falsa bolla di Bonifacio VIII (1301)..... » 401

ANGELO GIUSEPPE DIBISCEGLIA

Giuseppe Toniolo (1845-1918) e l'umanizzazione dell'economia.

Riflessioni storiche a cento anni dalla scomparsa » 423

MARIA PIA SCALTRITO

Verso un nuovo umanesimo. Puglia, antica

magistra culturae atque humanitatis Iudeorum Itolorum » 441

MARIANNA IAFELICE

Visite pastorali in Capitanata, un caso emblematico:

la parrocchia di San Severino abate a San Severo (1704) » 479

RECENSIONI..... » 499

Indice dell'annata..... » 513

PIER GIORGIO TANEBURGO*

I colori dell'amore e dello *Shalom*. Sulla teologia visiva di Marc Chagall

1. «Abyssus abyssum invocat»

Di fronte ad un'opera d'arte, che si tratti di un quadro o una sinfonia di musica classica, una poesia o una cattedrale di splendide forme, normalmente non si rimane indifferenti. Anche spiriti non formati alla perfezione o in attesa di essere sgrezzati, reagiscono con sentimenti di stupore e iniziano a porre attenzione a quel che si para sotto i loro sensi. Aspettiamo che qualcuno ci dica il segreto di tanta bellezza. Rubiamo a qualche esperto le risposte che sembrano più urgenti e necessarie. In tanti prima di noi hanno sentito che l'uomo ha un cuore ed un mistero in esso racchiuso, che lo trascendono: «Abyssus abyssum invocat». Spiega così il mistico Angelo Silesio: «L'abisso del mio spirito non cessa d'invocare con grida l'abisso di Dio: di' quale è il più profondo?».¹

A ridosso della Seconda guerra mondiale, H. de Lubac crede sia ottimo partire esattamente di qui per una riflessione sulla conoscenza di Dio, poi ampliata e divenuta – nel 1956 – il suo denso saggio *Sur les chemins de Dieu*.² Le vie di Dio sono quelle che dall'alto Egli percorre, per andare incontro ai bisogni umani nella linea della storia della salvezza, dunque della *synkatàbasis*, la condiscendenza divina. Ma possono essere anche le strade che l'uomo prova a intraprendere, per incrociare la volontà di Dio e imparare a discernerla e realizzarla, quando il suo cuore resta umile.

* Docente di *Teologia del dialogo interreligioso* presso l'Istituto filosofico-teologico del Seminario Interdiocesano di Scutari - Albania (piergt@tiscali.it).

¹ ANGELO SILESIO, *Il pellegrino cherubico*, Libro I, 68. Esistono diverse versioni italiane, per es. San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 1992; l'originale tedesco recita: «Der Abgrund meines Geistes ruft immer mit Geschrei den Abgrund Gottes: Sag welcher tiefer sei?». Cf. anche di TAULERO, *Sermone* 44.

² Cf. H. DE LUBAC, *Sur les chemins de Dieu*, Montaigne, Paris 1956; in tr. it.: *Sulle vie di Dio*, Paoline, Alba (CN) 1959, 19.

Nell'arte pittorica del Novecento è rimasta molto forte l'impronta di Marc Chagall (1887-1985), pittore russo, naturalizzato francese. Non si finisce subito di stupirsi di lui e delle sue peculiari caratteristiche di uomo a contatto con esperienze diverse, paesi lontani, culture e fedi di enorme valore e precise esigenze morali. Pare davvero che dalle profondità del suo animo e dalla bellezza del suo tratto chiunque possa risalire al Mistero divino scritto nella propria esistenza. In questo senso proviamo a descrivere i colori spirituali che Chagall ha saputo adoperare meglio, unendoli fra loro in capolavori senza tempo.

Ci riferiamo ai colori dell'attenzione amorosa verso gli altri e l'Altro, verso l'equilibrio sempre in crisi della natura e dell'universo, ricercato anche nelle avventure degli ultimi. Nell'espressione pratica egli ha anticipato di alcuni anni il surrealismo, senza aver mai aderito a nessuna corrente artistica specifica e lasciando un'impronta riconoscibile ovunque abbia lavorato. Non conviene descrivere le tecniche, meglio sarebbe provare a raccontare le emozioni. Viviamo nel tempo, ma destinati al cielo: questo si evince dalla sua arte. Si nota facilmente che vi confluiscono elementi di paesaggio, umanità feriale, storia, liturgia, sogno e altri circuiti, che ognuno potrebbe visitare, entrando in dialogo con le sue opere.

2. La fortuna di Chagall

In Italia si tengono frequenti mostre d'arte, capaci di richiamare in contenitori culturali, durante tutto il corso dell'anno, folle di persone appassionate e intenditrici, oppure anche solamente spinte da curiosità e dalle cronache diffuse attraverso i *media*. Una delle più recenti mostre è stata a Bologna, presso il Museo d'Arte Moderna (MAMbo), dal 12 dicembre 2017 al 13 maggio 2018. Era intitolata *Revolutija. Da Chagall a Malevich, da Repin a Kandinsky. Capolavori dal Museo di Stato Russo, San Pietroburgo*.³

Sono stati vari gli annunci adottati per pubblicizzare l'iniziativa, ma si faceva leva anche su alcuni capolavori di Chagall presenti per i Visitatori e naturalmente su parole scritte da lui, assai evocative: «La rivoluzione mi ha scosso con tutta la sua forza, impadronendosi della personalità, di un singolo uomo, del suo essere, traboccando dai confini dell'immaginazione ed irrompendo nel mondo sentimentale delle

³ Nello stesso periodo, ma in percorsi e contenitori assai più ridotti, si è svolta anche la mostra «Marc Chagall. Le favole», con 50 acqueforti dalle storie di La Fontaine, nelle cittadine di Gioia del Colle e Casamassima (prov. di Bari), dal 16 dicembre 2017 al 15 aprile 2018.

immagini, che diventano a loro volta parte della rivoluzione».⁴ Allo scoppio della Rivoluzione, con l'abdicazione di Nicola II e l'insurrezione bolscevica, le interdizioni contro gli ebrei furono abolite e Chagall divenne un cittadino libero.

Si continua a riflettere e scrivere sul centenario della Rivoluzione russa (1917-2017), per cui il tema delle avanguardie artistiche di quell'epoca resta attuale, specie per scoprire altri maestri rimasti un po' più nell'ombra rispetto a Chagall, Malevich o Kandinsky. Ove compare Chagall e il suo estro magistrale, è certo l'afflusso degli estimatori di ogni età. Proprio del 1917 è la celeberrima *Promenade* di Chagall, portata per l'occasione a Bologna, un olio su tela che inneggia alla vita e all'amore.

In qualunque biblioteca le monografie riguardanti Chagall, che pure ebbe un destino cosmopolita, sono inserite nella sezione «Pittura Russa», secondo la classificazione Dewey. «L'appellativo di "pittore russo", – notò una volta Chagall, – per me ha più valore di qualsiasi fama internazionale. Nei miei quadri non c'è un centimetro che non sia impregnato della nostalgia per il mio paese natale».⁵ In altri termini, se si volesse descrivere l'opera chagalliana con la maggior precisione possibile, non si potrebbe certo sottovalutare o trascurare il legame con le origini. Gli anni dell'infanzia e quelli del ritorno in Russia furono determinanti per Chagall.

3. I giorni della giovinezza

Mark Zacharovič Šagal (nome poi francesizzato) era nato a Vitebsk, nell'attuale Bielorussia, città metà ebraica e metà russa, il 7 luglio 1887, in una famiglia di religione ebraica, non abbiente e di costumi tradizionali. Con una legge del 1795 ed un'altra risalente al 1835, in Russia era stata creata una zona speciale di residenza ebraica (in russo *Čertá osédlosti*, in ebraico *Thum HaMosháv*). Ad esempio, dati rilevati nel 1897 affermano che «5 milioni di ebrei vivevano nella Zona di Residenza e 320.000 fuori, di cui 100.000 vivevano in Siberia, 80.000 nelle Province baltiche, 50.000

⁴ Cf. il sito www.mostrarevolutija.it e il Catalogo predisposto per l'occasione: E. PETROVA – J. KIBLITSKY (a cura di), *Revolutija da Chagall a Malevich, da Repin a Kandinsky. Capolavori dal Museo di Stato Russo, San Pietroburgo*, Skira, Milano 2017. L'immagine ufficiale scelta come presentazione della Mostra è un particolare di *17 Ottobre 1905* di Ilya Repin (iniziato nel 1907 e finito nel 1911), raffigurante la gioia per la ratifica del Manifesto, che assicurava le libertà fondamentali al popolo russo da parte del regime autocratico dello zar Nicola II.

⁵ S. ALEXANDER, *Marc Chagall: A Biography*, Cassell, London 1979, 312; tradotto e citato da: O. FIGES, *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*, Einaudi, Torino 2008, 485.

nel Caucaso, 10.000 nell'Asia centrale russa e 10.000 nell'Astrakan e nella regione di Terek». ⁶ Vasilij Grossman (1905-1964), uno dei più noti scrittori del realismo socialista, annota nel suo romanzo *Tutto scorre...*:

La rivoluzione aveva abolito la «quota percentuale», il «censo patrimoniale» e i privilegi nobiliari, aveva spazzato via la zona di residenza obbligata, e centinaia di migliaia di persone – contadini, operai, artigiani, studenti, gioventù delle campagne di Vologda e dei sobborghi ebraici – erano diventati dirigenti di comitati rivoluzionari, di commissioni straordinarie distrettuali e provinciali, di comitati di distretto del partito, di consigli economici, dei servizi combustibili, dei comitati di approvvigionamento, di sezioni d'istruzione pubblica, di *kombinat*. Era cominciata la costruzione di un nuovo Stato, mai visto prima al mondo. ⁷

Pagine molto significative dell'infanzia furono scritte dallo stesso Chagall nel suo famoso resoconto autobiografico, in lingua russa, negli anni 1921-22, un po' prima di lasciare definitivamente Mosca, dopo l'esperienza di entusiasmo e sofferenza della Rivoluzione. Bella Rosenfeld, incontrata a Vitebsk nel 1909, sua moglie dal 25 luglio 1915, tradusse quell'opera in francese (*Ma vie, La mia vita*) e la diede alle stampe a Parigi nel 1931, presso la Librairie Stock. Venne poi ristampata nel 1957 con piccole modifiche e integrazioni dell'artista. Ricordando la madre defunta, scriveva:

Ah, mamma. Non so più pregare e piango sempre più di rado. Ma la mia anima pensa a te, a me, e il mio pensiero si consuma nel dispiacere. Non ti chiedo di pregare per me. Tu lo sai quante pene ho. Dimmi, piccola madre: nell'altro mondo, in paradiso, nelle nuvole, là dove sei, ti consola il mio amore? Potrò con le mie parole filare per te un po' di tenera, carezzevole dolcezza? ⁸

L'artista, come chiunque altri al suo posto, evidenziando i sentimenti racchiusi nel profondo del cuore, sembra voler offrire consolazione, quando invece – più di tutto – ha bisogno di essere consolato proprio per la mancanza della sua mamma. Nelle speranze del protagonista la carica di amore ricevuto fin da piccolo non dovrebbe esau-

⁶ M. GILBERT, *Atlante di storia ebraica*, Giuntina, Firenze 2006², 72.

⁷ V. GROSSMAN, *Tutto scorre...*, Adelphi, Milano 1987, 165-166. La «quota percentuale» si riferiva agli abitanti provenienti da altri luoghi, autorizzati ad avere una residenza stabile nella capitale o in altre grandi città. Il «censo patrimoniale», invece, riguardava il diritto di voto; la linea d'incollato era appunto quella stabilita per gli ebrei. Infine, i *kombinat* erano complessi industriali per una produzione specifica in campo tecnico, generalmente situati nella stessa regione economica.

⁸ M. CHAGALL, *La mia vita*, SE, Milano 1998, 20.

rirsi, ma riuscire a trovare una fonte rinnovabile e duratura. Soltanto così gli verrebbe assicurata quell'energia fondamentale, che mantiene le persone in vita. Anche un incendio a Vitebsk lascia un ricordo indelebile nella memoria del maestro:

Sono solo nel fiume. Faccio il bagno. Incresco appena l'acqua. Intorno, la città tranquilla. Il cielo lattiginoso, blu-nero, è un po' più blu a sinistra e più in alto risplende una felicità celeste. D'un tratto, dalla riva opposta, da sotto il tetto della sinagoga si leva del fumo. È come se si udissero le grida dei rotoli della Torah in fiamme e dell'altare. I vetri si infrangono.

Presto, fuori dall'acqua! Tutto nudo, corro sulle tavole a prendere i miei vestiti. Amo tanto gli incendi! Il fuoco zampilla da tutte le parti. Già la metà del cielo è piena di fumo. Si riflette nell'acqua. Le botteghe si chiudono. Tutto si agita – uomini, cavalli, mobili. Grida, richiami, capitomboli. Più cara, più commovente è diventata per me la casa natia. Corro verso di lei, per vederla e dirle addio.

Sul tetto già piombano i carboni ardenti, le ombre, i riflessi del fuoco. È come svenuta. Mio padre, io, i vicini la inaffiamo, la inondiamo; è salva. Verso sera salgo sul tetto per osservar meglio la città bruciata. Tutto fuma, si screpola, crolla. Rientro, triste e stanco, a casa.⁹

Nella Russia ebraica del primo Novecento il ripetersi d'incendi non è certamente avulso dalla storia o frutto di pura coincidenza. Basterebbe qui ricordare il caso emblematico di Odessa. In quella città sulle rive del mar Nero esisteva il ghetto ebraico di Moldavjanka, ove si svolgono le storie immortalate in *Gente di Odessa* da Isaak Babel' (1894-1940). Lo scrittore sopravvisse al *pogrom* del 1905 grazie all'aiuto di vicini di casa cristiani, che nascosero la sua famiglia. E in molti altri casi si ebbero vere e proprie distruzioni a tappeto di interi quartieri ebraici con conseguenze gravissime per gli abitanti.

In Bulgaria si verificò un evento con caratteristiche simili, raccontato da Elias Canetti nel suo *La lingua salvata*. Canetti (1905-1994, premio Nobel per la letteratura nel 1981) era nato a Rustschuk da una famiglia ebraica di lingua spagnola. Sentiva un'attrazione innata verso l'arte, in particolare per l'opera di Bruegel il Giovane (o Bruegel degli Inferi, 1564-1638). Lo spiega a proposito di un incendio a cui assistette nella sua infanzia:

Un bel giorno il giardino si riempì di fumo, alcune delle nostre ragazze corsero fuori sulla strada e subito ritornarono eccitatissime, con la notizia che stava bruciando una casa del vicinato [...]. Provai una certa paura a trovarmi tutto solo in quel modo, e poi l'idea di

⁹ M. CHAGALL, *La mia vita*, 41-42.

andare a vedere il fuoco attraeva anche me [...] e così per la prima volta in vita mia vidi una casa in fiamme [...]. Quella scena, che non ho mai dimenticato, mi è più tardi riapparsa nei quadri di un pittore, così che ora non potrei dire che cosa ci fosse in origine e che cosa si sia aggiunto in seguito grazie a quei quadri. Avevo diciannove anni quando a Vienna mi trovai davanti ai quadri di Bruegel. Riconobbi immediatamente le molte minuscole figure dell'incendio della mia infanzia. [...] Così Bruegel è diventato per me il pittore più importante di tutti, ma non l'ho acquisito, come tante altre cose più tardi, con la contemplazione o la riflessione. L'ho ritrovato dentro di me, come se mi avesse aspettato già da molto tempo, sicuro che un giorno sarei arrivato a lui.¹⁰

Nel 1940 Chagall realizzò guazzi su carta, tra cui *L'incendio nella neve* e *Il villaggio in fiamme*, dove si trovano insieme case, genitori, figli piccoli, animali, tutti minacciati dal fuoco. L'ebreo che tiene strette fra le braccia i *Sefarim*, le sacre pergamene, salvandole dalle fiamme, era già divenuto un motivo costante nei dipinti di Chagall. Le tematiche di queste opere erano destinate a rimanere di tristissima e angosciante attualità, per quello che i campi di concentramento nazisti diventarono dopo la cosiddetta "soluzione finale".

Pochi anni dopo scriveva Jules Isaac, pioniere delle Amicizie ebraico-cristiane in Francia, nell'opera *Jésus et Israël* (1948), alla fine del ventunesimo ed ultimo argomento:

A questo sforzo di rinnovamento, di purificazione, a questo severo esame di coscienza, io invito i veri cristiani ed anche i veri israeliti. È questo il fine che mi sono proposto. È questa la lezione più importante che si sprigiona dalla «meditazione di Auschwitz», dalla quale io non so distaccarmi, dalla quale nessun uomo di cuore dovrebbe astenersi. Il bagliore del forno crematorio di Auschwitz è il faro che rischiara, che orienta ogni mio pensiero. O fratelli miei ebrei, e voi pure, miei fratelli cristiani, non pensate che quel bagliore si confonde con un'altra luce, quella della Croce?¹¹

¹⁰ E. CANETTI, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Adelphi, Milano 1980, 41-42.

¹¹ J. ISAAC, *Gesù e Israele*, Nardini, Firenze 1976, 400; rist. Marietti, Genova 2001². In un messaggio radiodiffuso da New York il 5 gennaio 1944, Jacques Maritain si esprime così: «Gesù Cristo soffre nella passione d'Israele. Perseguire la casa d'Israele, è anche perseguire il Cristo [...]. Suo malgrado, Israele sale la via del Calvario, fianco a fianco con i cristiani, e questi strani compagni sono talvolta sorpresi di trovarsi insieme. Come nel grande quadro di Chagall, gli infelici Ebrei, senza nulla capirvi, sono trascinati nella grande tempesta della crocifissione»: J. MARITAIN, *Il mistero d'Israele*, Massimo, Milano 1992, 184. È probabile che in quel contesto Maritain si riferisse alla *Crocifissione bianca*. Anche lo studioso ebreo Schalom Ben Chorin scrive di Gesù che «continua a vivere [...] nel suo popolo del quale personifica il martirio»: S. BEN CHORIN, *Fratello Gesù*.

Che Jules Isaac non riuscisse a dimenticare la lezione di Auschwitz era esattamente comprensibile, visto che là aveva perso i suoi parenti più intimi. Con gli strumenti della ricerca storica in cui era provetto, dopo la fine della Seconda guerra mondiale ebbe l'unico obiettivo di far conoscere meglio Israele ai cristiani e il cristianesimo agli ebrei. Tornando al nostro artista, Orlando Figes afferma nel suo saggio sulla storia della cultura russa in epoca contemporanea:

Gli ebrei israeliani non riuscivano a capire come Chagall potesse essere tanto nostalgico della vita in Russia. Non era il paese dei pogrom? Ma Vitebsk era una città in cui gli ebrei non solo erano coesistiti con i russi, ma dove avevano anche beneficiato della cultura russa. Come Mandel'stam, un ebreo russo-polacco, Chagall si era identificato con la tradizione russa: essa era stata lo strumento per entrare nella cultura e nei valori dell'Europa. La Russia, prima del 1917, era una grande civiltà cosmopolita. Aveva pienamente assorbito la cultura occidentale, proprio come l'ebreo Chagall aveva assorbito la cultura della Russia. La Russia aveva liberato gli ebrei come Chagall dagli atteggiamenti provinciali delle loro città natie e li aveva messi in contatto col più vasto mondo. Solo la Russia poteva ispirare simili sentimenti. Nessun'altra civiltà dell'Europa orientale era abbastanza ampia da poter offrire agli ebrei una patria culturale.¹²

Cosmopolitismo, apertura culturale, tradizione che, rinnovandosi, persiste. Queste considerazioni si legano primariamente al contesto e alle suggestioni che l'«anima russa» era già riuscita a generare, muovendo dagli spazi letterari del romanzo d'Ottocento, che aveva avuto grande fortuna e conosciuto presto traduzioni in tanti Paesi del mondo. Dopo aver inquadrato gli anni della prima giovinezza, conviene avviare un percorso lungo delle piste che Chagall sicuramente teneva intrecciate fra loro. Sembravano offrirgli continuamente spunti per i suoi sogni fuori e dentro la tela: l'amore tra uomo e donna, quello per i derelitti, l'amore di Dio per l'umanità, l'esaltazione dello *Shalom*.

4. L'amore sponsale

Il pio israelita, e anche quello non religioso, conosce bene l'insegnamento dello *Zohar*, il testo classico della Cabbalà, ancor oggi considerato sacro nei circoli mistici, al pari della Bibbia e del *Talmud*. Esso

Un punto di vista ebraico sul Nazareno, Morcelliana, Brescia 1985, 48. L'argomento viene ripreso più avanti.

¹² O. FIGES, *La danza di Nataša*, 485-486.

dice che quando un uomo e una donna giacciono insieme, i cieli si rallegrano, giacché è proprio l'amore il motore che muove il mondo e fa nascere un'attiva solidarietà universale.

Furono esattamente tre le donne che Chagall amò in maniera particolare. Dunque dovremmo pensare ad un uomo che non sapeva non amare. La depressione in seguito alla morte della prima moglie Bella¹³ fu superata grazie al nascere di un nuovo sentimento verso Virginia Haggard, dopo esser tornato in Europa alla fine del conflitto mondiale e aver scelto di vivere in Provenza. Nel 1952 si sposò una seconda volta con Valentina Brodsky, anch'ella ebrea di origine russa. Aveva scritto ne *La mia vita*: «E io, chi bacerò? Devo trovare qualcuno. Non posso d'altra parte baciare una vecchia, o un uomo barbuto. Cerco una bellezza qualsiasi».¹⁴

Grazie alla rappresentazione dell'amore umano l'arte, lungi dall'apparire un artificio o un rifugio per evadere dalla realtà, torna a parlare il linguaggio della creazione. L'amore fra le creature è ad immagine e somiglianza di quello che Dio nutre verso l'umanità. In tante opere si evince la forza e la spontaneità dell'amore di coppia. Alla fase cubista appartiene *Adamo ed Eva* (1912): «Chagall rilegge il fosco episodio della "tentazione" dal gioioso punto di vista del *Cantico dei cantici*: impulso sessuale e desiderio sono per lui iscritti positivamente nel vasto piano della creazione».¹⁵

Al secondo periodo francese si deve legare, per esempio, *La coppia di sposi con la torre Eiffel* (1934). La scena pare far emergere tutti i sentimenti del maestro. Gli sposi felicemente e letteralmente sono convolati, come si suol dire; dietro di loro un gallo è simbolo del nuovo giorno, che reca una luce capace di vincere sul buio del lato destro. Nella tradizione ebraica il gallo rappresenta il sole, la nascita, l'oriente.¹⁶ Il sole con due cerchi concentrici dona calore ed energia; il bambino violinista è presagio della fresca vita, che scaturirà presto dall'amore scambiato. Il villaggio in basso è figura di una società migliore, perché può contare sulla

¹³ Maritain, amico personale dell'artista, pronunciò parole commoventi e sentite di cordoglio nell'occasione della scomparsa di Bella, nel 1944, a New York. Cf. P. VIOTTO, *Grandi amicizie. I Maritain e i loro contemporanei*, Città Nuova, Roma 2008, 390. Il testo originale in: J. MARITAIN, *Pour la Justice: articles et discours (1940-1945)*, Maison Française, New York 1945; confluito poi in: J.-M. ALLION – M. HANY – D. ET R. MOUGEL – M. NURDIN – H.R. SCHMITZ, (a cura di), *Oeuvres Complètes. VIII*, Editions Universitaires Fribourg - Saint Paul, Paris 1986-2000, 975-977.

¹⁴ M. CHAGALL, *La mia vita*, 39.

¹⁵ M. DANTINI, *Chagall*, Giunti, Firenze-Milano 2014, 24.

¹⁶ Chi ha analizzato a fondo i significati dell'immagine del gallo, così di frequente adoperata da Chagall, è: U. PIPERNO, «Il gallo nella tradizione ebraica», in *Annuario di studi ebraici. 1980-1984*, Carucci, Roma 1984, 179-218.

bellezza e giovinezza di quella nuova coppia. Nella mistica chassidica, di cui Chagall è erede e ammiratore, tutti gli aspetti della vita quotidiana assurgono a manifestazione del divino.

La fantasia del pittore supera ogni logica e aderenza al reale, per cui non debbono troppo stupire un candeliere e il suo portatore capovolti, gli animali umanizzati che paiono musicisti. Annalisa Caputo si è soffermata su tale aspetto, instaurando un paragone armonico fra il *De anima* di Aristotele, la teologia del mosaico di Monreale e Chagall: «In questo livello fisico/vitale non c'è alcuna differenza tra uomo e animale: entrambi sono 'esseri viventi', hanno un'anima/*nefesh* che li rende vivi; hanno dei bisogni vitali che devono soddisfare, altrimenti muoiono».¹⁷

Chiunque contempi gli sposi con lo sfondo della torre Eiffel, possedendo un minimo bagaglio biblico, non può non ricordare passi ben precisi dal Primo e dal Nuovo Testamento. Valgano per tutti la profezia di *Isaia* 61,10 - 62,5 (Gerusalemme amata dal Signore, «come un giovane sposa una vergine»), e l'annuncio della nuova Gerusalemme («pronta come una sposa adorna per il suo sposo») in *Ap* 21,2.

Dio raccontato agli occhi, pensando la bellezza

In questi esempi concreti si profila la *teologia visiva* tipica di Chagall, che conserva la sua originalità e il suo valore nel panorama dell'arte contemporanea e dei temi religiosi pure in essa scritti. Siano temi ebraici o cristiani, occidentali o asiatici, primitivi o d'avanguardia, si rimane comunque attenti, recettivi, dialogici. Il frutto maturo è rappresentato dal loro meraviglioso, attualissimo intrecciarsi. Anche la teologia ha bisogno di ricorrere a linguaggi nuovi, accattivanti, per dire Dio e le sue verità. Si potrebbero fare molti esempi tendenti a ricavare ed elaborare interesse dall'elaborazione teologica delle opere di Chagall. Di seguito, in estrema sintesi, un caso molto generico, legato ai codici fede/incredulità e vista/cecità, onde evidenziare la propedeutica divina.

Nel racconto dell'evangelista Luca l'intendimento finale di Maria Annunciata è esattamente quello di compiere un passo necessario oltre la realtà veduta. A Nazareth si realizza la discesa da una parola ascoltata al Verbo accolto, interiorizzato, impiantato e, dunque, dalla visione alla fede e di qui alla Carne. Perciò Elisabetta, con espressioni dello Spirito, può testimoniare la preminenza della fede nell'animo della sua parente (cfr. *Lc* 1,45). Ad Ain-Karim Maria è chiamata beata, prima di averne piena consapevolezza (cfr. *Lc* 1,48b). Passando per l'altra beatitudine di

¹⁷ A. CAPUTO, *Radici dell'Umano. Per un'antropologia ermeneutica del mondo antico*, CVS, Roma 2015, 96-97.

Lc 10,23b («beati gli occhi che vedono ciò che voi vedete»), tutto funge da preparazione all'insegnamento di Gesù risorto a Tommaso: «Perché mi hai veduto, tu hai creduto; beati quelli che non hanno visto e hanno creduto!» (Gv 20,29). Chiaramente il discepolato post-pasquale è dinamico, ma compreso sempre in tale movimento oscillatorio fra incredulità e credenza: corsi e ricorsi dell'apostolo e delle comunità ecclesiali.

Questo atteggiamento pare abbia il suo valore fondamentale anche nel metodo della ricerca scientifica. È celebre un aforisma di Galileo Galilei: «Non basta guardare, occorre guardare con occhi che vogliono vedere, che credono in quello che vedono». I dipinti di Chagall ci mettono nella condizione di mantenere uno sguardo appuntito, rivolto verso l'alto, sicuramente teologico. E contemporaneamente lo spirito aperto a tutte le avventure umane, soprattutto quella dell'amore feriale con le altre più tipiche manifestazioni divine.

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), che ha riflettuto molto sul primato della percezione, scrive: «L'esistenza è principalmente ed essenzialmente visiva; non si potrebbe fare un mondo con profumi e suoni».¹⁸ E D. Le Breton precisa in *La Saveur du Monde*: «La vista colma la distanza e cerca lontano le sue percezioni. Contrariamente all'orecchio, imprigionato nel suono, l'occhio è attivo, mobile, selettivo, esplora il paesaggio visivo, si dispiega liberamente per andare a cercare lontano un particolare o ritornare nelle immediate vicinanze».¹⁹

Dunque, di fronte alle opere di Chagall è giusto sperare in *letture di fede*, non difficili e neppure impossibili, ma naturali, auspicabili, feconde. La festa degli sguardi dovrebbe indurre non solo a "visioni oltre" (meta-visioni) oppure "attraverso" (dia-visioni) e conseguenti riflessioni, ma ad una ricerca sincera dei significati profondi della vita (intra-visioni), una curva verso la gioia, anche dove sofferenza e morte si fossero fatte presenti in modo sconcertante.²⁰ Fede, speranza e amore sono magistralmente iscritti da Chagall in un circolo artistico virtuoso. Con mano decisa e tele sognanti egli rimane permanentemente nel novero dei "visionari", proprio quello degli artisti e talvolta dei mistici, spingendo i suoi estimatori a entrare, se possibile, nella stessa categoria.

¹⁸ M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003, 105.

¹⁹ D. LE BRETON, *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Raffaello Cortina, Milano 2007, 45.

²⁰ Ho già affrontato la tematica del rapporto tra mistica e chiaroveggenza: «Le notizie offerte [...] sono paragonabili alla tradizione ortodossa, orientale in genere, che riguarda i padri "dioratici" cioè "coloro che vedono attraverso", appartenenti al filone contemplativo del Monte Athos, espresso nell'esicismo o nella *Filocalia*. Chi può negare, infatti, che un mistico non possa o non debba essere anche presciente?»: P.G. TANEBURGO, *L'ecumenismo delle radici. Cristiani ortodossi ed ebrei: storia dei rapporti, prospettive di dialogo*, Gabrielli, San Pietro in Cariano (VR) 2017, 116.

Così bisognerebbe iniziare a vedere con occhi diversi anche la scatola di colori che ognuno porta in sé, la dotazione di carismi che natura e sovrannatura gli hanno affidato. Paradossalmente succede che anche i cecuzienti vedano in senso profondo, al di là delle cose e delle persone che li circondano. È un po' come nella locuzione ebraica «dall'occhio chiuso», applicata al mago Balaam in *Nm* 24,3, che significa in realtà «dall'occhio penetrante», dallo sguardo straordinario.²¹ E tutti potrebbero diventar profeti (cfr. *Gl* 3,1-2, un annuncio ripreso dall'apostolo Pietro nella predicazione di Pentecoste), alla stessa stregua dell'artista ispirato.

Parlare di teologia visiva avvicina naturalmente all'espressione *estetica teologica*, formulata per la prima volta da Hans Urs von Balthasar, il teologo di Basilea con interessi in vari campi dello scibile umano. Da sempre fede delle Chiese e teologia tentano di pensare la bellezza. Molte risposte convincenti sono giunte nel tempo, sino ai giorni nostri. Come e in compagnia di chi percorrere la *via pulchritudinis* per arrivare a Dio? Queste risposte hanno forti implicanze nel campo del dialogo ecumenico e interreligioso. Nel panorama attuale della teologia italiana si può ricordare la proposta di P. Sequeri, che dedica la sua riflessione specialmente alla musica.²²

5. Attenzione agli ultimi

Nel succedersi degli anni sono stati consumati fiumi d'inchiostro, per illustrare la consistente ricchezza della cosiddetta "anima russa". Essa ha avuto esponenti in tutti i campi delle arti, vivendo stagioni molto varie, trasportata da venti impetuosi, implacabili, o magari leggeri e silenziosi come quelli della poesia. Ha viaggiato, in pratica, in Paesi tra loro distanti, anche per effetto dell'esilio di tanti uomini e donne di cultura. Una delle caratteristiche più tipiche di quel sentire è la cura amorevole verso i diseredati, i poveri e gli esclusi. Per citare un esempio di rilievo, spinto dalla stessa sensibilità, anche Clemente Rebora (1885-1957), intellettuale rosminiano, studiò la lingua russa con Lydia Natus,

²¹ Il Card. Ravasi ha applicato questo riferimento biblico allo scrittore argentino Jorge L. Borges (1899-1986), considerato un profeta laico o un teologo ateo, che in effetti al termine della vita era divenuto cieco. Cf. G. RAVASI, *La Bibbia secondo Borges. Letteratura e testi sacri*, EDB, Bologna 2017.

²² Cf. P. SEQUERI, *Il sensibile e l'inatteso. Lezioni di estetica teologica*, BTC 179, Queriniana, Brescia 2016.

per poi tradurre le novelle di Andréef, Tolstoj per Prezzolini e il conosciutissimo *Cappotto* di Gogol.²³

Chagall ha mostrato in ogni tappa del suo viaggio per il mondo, lungo quasi un secolo, questa speciale attenzione nei confronti degli ultimi. Nei suoi quadri si evidenziano continuamente l'amicizia verso il prossimo meno fortunato, la povertà dello *shtetl* e degli ebrei russi, le differenze macroscopiche fra ebrei nell'est e nell'ovest Europa. Isaac Deutscher (1907-1967), storico ebreo polacco, biografo di Stalin e Trotskij, ad agosto 1965 diede un programma alla BBC di Londra su Chagall. E disse di lui:

Dipinge non lo *Shtetl* delle classi borghesi bensì quello dei taglialegna, dei manovali. Suo padre, divenutoci familiare grazie ai tanti dipinti che lo raffigurano, visse l'esistenza sfiancante del facchino, tirando carrette per i mercati di aringhe. Le variopinte apparizioni che popolano il mondo surrealistico di Chagall sono mendici e macellai, mercanti di bestiame e soldati, piccoli negozianti, predicatori e musicisti ambulanti. Talvolta ritrae ebrei così ammantati di maestosa dignità, da farli sembrare i discendenti dei rabbini di Rembrandt; ma come egli stesso dice, erano mendicanti a cui metteva addosso lo scialle della preghiera e i filatteri di suo padre.²⁴

Voglia Dio che spunti l'alba di un giorno nuovo, in cui gli uomini si mostrino e vivano da sinceri cercatori di senso, mendicanti di Dio, orientati in modo deciso verso la contemplazione dell'essenziale, la preghiera, la condivisione coi poveri. E questo anche grazie alla pittura socialmente densa e impellente di Chagall, che aveva colpito – tra i tanti – uno dei più autorevoli esponenti della storiografia marxista. L'amore verso gli ultimi non sarebbe certo potuto sorgere *ex abrupto* nel cuore dell'artista come dell'ebreo osservante.

Qui converrebbe ripercorrere una concezione assai bene descritta da Hannah Arendt (1906-1975), filosofa ebrea e teorica della politica, una delle interpreti più originali della condizione umana – ed ebraica in particolare – nel secolo XX. Già la Arendt si era spostata dalla Germania alla Francia per colpa delle persecuzioni del regime nazista. Nel 1941, da rifugiata *stricto sensu*, lasciò l'Europa per raggiungere gli Stati Uniti, come successe allo stesso Chagall, ai Maritain, Stravinskij, Nabokov, a tantissimi esponenti del mondo dell'arte e della cultura ebraico-russe.

²³ «Negli autori russi Rebora trovava e condivideva umiltà, bontà, carità, rispetto e attenzione per i meno fortunati, per le loro ansie e miserie, qualità verso cui egli inclinava per natura, per il suo "cuore d'orologiaio" (Lettere I, n. 806)»: C. REBORA, *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, Jaca Book, Milano 1994, 268.

²⁴ I. DEUTSCHER, *L'ebreo non ebreo e altri saggi*, Mondadori, Milano 1969, 174.

In un saggio del 1944 la Arendt intendeva offrire un ritratto alternativo della condizione ebraica nella modernità, cogliendo aspetti salienti delle figure di H. Heine, B. Lazare, C. Chaplin e F. Kafka. E si soffermava a evidenziare per sé e per i suoi lettori la tradizione nascosta dell'ebraicità paria. Quest'ultima categoria era desunta dall'analisi di Max Weber, che rifletteva sulla realtà dei paria, poveri più o meno consapevoli, contenti di restare tali piuttosto che diventare dei nuovi ricchi, integrati e assimilati in tutto alle regole della società. Così la Arendt:

Il semplice fatto che il Sole splenda su tutti allo stesso modo offre ogni giorno al paria la prova che tutti gli uomini sono essenzialmente uguali. Alla presenza di simili elementi universali, come il sole, la musica, gli alberi e i bambini – che Rahel Varnhagen chiamava «le vere realtà», proprio perché sono apprezzate maggiormente da quanti non hanno spazio nel mondo politico e sociale – le futili istituzioni umane che creano e mantengono la disuguaglianza devono sembrare ridicole.²⁵

Lo stesso Gesù nei vangeli fa ricorso a questo tipo di considerazioni, per mostrare la bontà misericordiosa del Padre (cfr. Mt 5,45; Lc 6,35). La realtà che ci sorprende positivamente è che nei dipinti chagalliani tutti quegli elementi della natura sono compresi ed esaltati, frutto della sensibilità artistica, ma anche della vicinanza del maestro alla gente più umile, sofferente, vittima della storia quotidiana e spesso di autentici soprusi. Approfondendo la visione dell'ebreo come paria, in riferimento a tematiche kafkiane, la Arendt – poco oltre – scrive di una strada particolare,

scelta da molti dei migliori ebrei ostracizzati dalla società, [che] conduceva a un eccessivo occuparsi del mondo della bellezza, sia esso il mondo della natura, in cui tutti gli esseri umani sarebbero uguali sotto un Sole eterno, o il regno dell'arte, dove chiunque sappia apprezzare il genio eterno sarebbe il benvenuto. Natura e arte furono a lungo considerate, infatti, come aree della vita al sicuro da attacchi sociali o politici, e pertanto il paria vi trovò rifugio come in mondi dove avrebbe potuto dimorare senza essere disturbato.²⁶

²⁵ H. ARENDT, *L'ebreo come paria. Una tradizione nascosta*, Giuntina, Firenze 2017, 25. Rahel Varnhagen (1771-1833) fu una scrittrice di famiglia ebraica berlinese, a cui la Arendt nel 1957 dedicò un fortunato saggio biografico, iniziato a scrivere già negli anni Trenta. In tr. it.: H. ARENDT, *Rahel Varnhagen. Storia di un'ebrea*, Il Saggiatore, Milano 2017.

²⁶ H. ARENDT, *L'ebreo come paria*, 47.

Per la Arendt, Kafka si collocava contro quella via di fuga e contro la duplice ritirata nella natura e nell'arte. Potremmo qui sostenere che Chagall, invece, attraversando quella stessa strada, se ne servì per raffigurare e "salvare" l'ebreo suo conterraneo, come pure lo spettatore dinanzi al quadro, ognuno chiamato a percorrerla sino in fondo, realmente o immaginariamente, per terra e per aria. Redenzione e salvezza potevano sussistere anche in potenza, nel solo desiderio, ma questo non aveva veramente peso.

Moltissimi ebrei perirono, altri si salvarono, mentre il maestro finì per proiettarsi dal passato nel presente, per certi versi non meno problematico e luttuoso. Così Vitebsk, nella sua atemporalità, oltre che nella sua semplice e disarmata essenzialità, divenne capace di offrire a chiunque un benvenuto sincero, forse povero, ma universale. Sembrava importante ed utile materializzarlo sulla tela: Vitebsk e i suoi dintorni non furono mai dimenticati da Chagall. Egli scrisse una lettera alla sua città natale, pubblicata sul *New York Times*, il 15 febbraio 1944:

Da molto tempo non ti vedo e non cammino nelle tue strade recintate. Tu non mi hai chiesto con afflizione perché ti ho lasciata per tanti anni se ti amavo. No, hai pensato: il nostro ragazzo se n'è andato da qualche parte in cerca di insoliti colori brillanti da irrorare come neve o come stelle sui nostri tetti. Ma dov'è andato a prenderli? Perché non li ha cercati più vicino? Nella tua terra ho lasciato le tombe dei miei antenati e qualche pietra sparsa. Non ho vissuto con te, eppure non c'è un mio solo dipinto in cui non si trovino riflessi i tuoi dolori e le tue gioie. In tutti questi anni ho avuto una costante preoccupazione: la mia città natale mi capisce?²⁷

Tre anni prima, nel 1941, Vitebsk era già stata occupata dai nazisti e tutti i suoi abitanti ebrei eliminati. Le parole del figlio già divenuto famoso suonavano come un lamento sulla città-madre morta.

6. Un Dio che ama l'umanità

Per poter introdurre il tema dell'amore di Dio verso tutti gli uomini, sarebbe utile comprendere anzitutto il concetto di Dio che molti ebrei si ritrovano ad avere. Si tratta di un Dio per nulla forte, quanto piuttosto visibilmente debole, un Dio dei poveri e degli ultimi. «Povero è per lo *Zohar* anche il Messia, che viene definito come "il povero, che cavalca sull'asino" (*Zacc. IX, 9*)».²⁸ Un Dio somigliante a quello tratteggiato da

²⁷ Citata da O. FIGES, *La danza di Nataša*, 485.

²⁸ E. TOAFF – A. TOAFF (a cura di), *Il libro dello splendore. Zohar*, SE, Milano 2008, 82.

Hans Jonas (1903-1993) nel suo saggio *Il concetto di Dio dopo Auschwitz*. Egli ricorre lì ad un mito, simile nella forma a ciò che Platone aveva scelto per la sua speculazione su quel che supera il mondo conoscibile. E le immagini divine derivate dal mito sono varie, anzitutto quella di un Dio sofferente. Viene postulata

l'idea che Dio soffra nell'atto di creare; [...] quest'idea urta a prima vista con la rappresentazione biblica della maestà divina. Ma questa contraddizione è così radicale come sembra a prima vista? Non incontriamo forse nella Bibbia ebraica un Dio che si sente ignorato e misconosciuto dall'uomo e che di ciò si rattrista? Non lo vediamo rammaricarsi per aver creato l'uomo, soffrendo per la delusione che l'uomo gli ha procurato? – e in particolare il popolo che ha eletto? Ricordiamo le parole del profeta Osea e il commosso lamento d'amore di Dio per l'infedeltà della sua sposa Israele.²⁹

Così Dio resta davvero costretto nella sfera di quanti soffrono e non ne conoscono il motivo o magari sono soggetti ad un destino che li sovrasta e travolge ineluttabilmente. Per definirsi Dio avrebbe tale maniera debole, dialogica, ibrida e non certo identitaria. Provvisto

²⁹ H. JONAS, *Il concetto di Dio dopo Auschwitz. Una voce ebraica*, il nuovo melangolo, Genova 2002, 28. Jonas porta il suo discorso alle estreme conseguenze e sostiene che, poiché prima, durante e dopo Auschwitz il male continua ad esistere, si può dedurre che Dio non è onnipotente ovvero che l'onnipotenza «è l'attributo divino che deve venir abbandonato» (*ibid.*, 34). Qui la speculazione dell'allievo di Heidegger è prettamente filosofica e andrebbe meglio sostanziata dal punto di vista teologico. Così si esprimeva Benedetto XVI, all'Udienza generale del 30 gennaio 2013, illustrando la nostra fede in Dio Padre: «La sua onnipotenza non si esprime nella violenza, non si esprime nella distruzione di ogni potere avverso come noi desideriamo, ma si esprime nell'amore, nella misericordia, nel perdono, nell'accettare la nostra libertà e nell'instancabile appello alla conversione del cuore, in un atteggiamento solo apparentemente debole – Dio sembra debole, se pensiamo a Gesù Cristo che prega, che si fa uccidere. Un atteggiamento apparentemente debole, fatto di pazienza, di mitezza e di amore, dimostra che questo è il vero modo di essere potente! Questa è la potenza di Dio! E questa potenza vincerà!» (https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/it/audiences/2013/documents/hf_ben-xvi_aud_20130130.html).

Per la tradizione sanfrancescana è più semplice comprendere la realtà di un Dio povero e crocifisso. Francesco scrive: «[Il Verbo], essendo ricco più di ogni altra cosa, volle tuttavia scegliere insieme alla sua madre beatissima la povertà» (FF 182: *Lettera a tutti i fedeli* I, 5). E fra Tommaso da Celano racconta che Francesco «in tutti i poveri riconosceva il Figlio della Madonna povera e portava nudo nel cuore Colui, che lei aveva portato nudo tra le braccia» (FF 670: *Vita Seconda* LI). Infine, si legge della sua commozione riguardo all'evento del Natale: «Non poteva ripensare senza piangere in quanta penuria si era trovata in quel giorno la Vergine poverella» (FF 788: *Vita Seconda* CLI). Dunque, Figlio, Madre e Padre sono normalmente, abitualmente e quotidianamente deboli e poveri.

soltanto di una forza morale, che anche gli ebrei hanno saputo esprimere nel corso della loro storia. Appunto il libro di *Osea* ci ricorda quanto Dio ami l'umanità e nella sua tenerezza appassionata si scontri con la libertà e l'infedeltà del popolo suo-non suo. Si profila una vera negazione di Dio: «Voi non siete popolo mio e io per voi non sono» (*Os* 1,9).

Quando e come Chagall ha mostrato l'amore di Dio per il genere umano? Sicuramente vi è stato un riferimento esplicito al Crocifisso, Signore della storia, inteso nel senso dell'ebreo che partecipa alla sofferenza indicibile del suo popolo, in particolare nel corso del XX secolo. Ma insieme potrebbe esservi anche qualcosa di più universale, nella direzione della partecipazione volontaria ad una scena più ampia. Lo storico dell'arte svizzero Franz Meyer (1919-2007), genero di Chagall, agli inizi degli anni Sessanta diede alle stampe una poderosa monografia sul maestro. A proposito della famosa *Crocifissione bianca* (1938) scriveva:

Il rapporto di questa figura di Cristo col mondo è ben diverso da quello delle Crocifissioni cristiane. In queste ultime il mondo non soffre, tranne che per lo sbigottimento davanti alla morte in croce. Tutto il dolore è concentrato in Cristo, a lui già trasmesso perché col suo sacrificio lo superi. Anche nel quadro di Chagall tutto il dolore del mondo si riflette nella vicenda della croce. Ma rimane un perpetuo destino umano, e non è risolto dalla morte di Cristo. Così al Cristo di Chagall manca ogni senso cristiano di redenzione. Con tutta la sua santità, questo Cristo non è divino. È un uomo che soffre il male, in mille forme e infine ancor sempre nella stessa, l'uomo che il fuoco del mondo eternamente consuma e che tuttavia, come archetipo, resta indistruttibile. Nel dolore Cristo conserva non la sua natura divina, ma la sua pura essenza umana.³⁰

Già nel I secolo gli ebioniti, cristiani di origine ebraica, consideravano Gesù un puro e semplice uomo, benché santo e irreprensibile. Più tardi, con larghi e diffusi consensi, anche i seguaci di Ario, negando la divinità del Verbo, non accettavano che Gesù Cristo fosse veramente Dio. Messe da parte la verità storica e le convinzioni eterodosse, retaggio dei primi secoli, dovremmo constatare che Chagall non venne meno alla credenza religiosa ebraica e neppure alla sua tradizione spirituale. Il giudizio dello storico dell'arte, che qui sembrerebbe riguardare anche il merito teologico della rappresentazione, è condiviso da altri Autori,

³⁰ F. MEYER, *Marc Chagall. La vita e l'opera*, Il Saggiatore, Milano 1962, 416 (or. ted.: *Marc Chagall, Leben und Werk*, Verlag M. DuMont Schauberg, Colonia 1961). Nonostante manchino opere e giorni trascorsi sino alla morte del maestro (1985), questo lavoro resta una pietra miliare per conoscere la sua arte e conserva il pregio di un ricco apparato di riproduzioni a colori di numerose sue opere.

che nel tempo hanno aggiunto alcune loro considerazioni. E anzi si potrebbe dire che la lettura di Meyer ha condizionato parecchio i posteri o che questi si siano fra loro verosimilmente influenzati (I. Deutscher 1965; P. Stefani 2001, con «l'immagine di Gesù come martire ebreo»; M. Dolz 2014).³¹

Renzo Fabris (1988), a proposito delle grandi crocifissioni, opera una periodizzazione in tre fasi differenti e scrive: «Con qualche approssimazione si può riconoscere una certa evoluzione del tema della crocifissione, utilizzata per rappresentare qualcosa di diverso in epoche successive l'una all'altra».³² La centralità del Cristo crocifisso nell'opera di Chagall si evidenzia attraverso tre precise motivazioni.

«Stat crux dum volvitur orbis»

La prima spiegazione è di carattere *cristologico*, si direbbe *ex sese*. Non rappresenterebbe una buona soluzione quella che partisse dal supposto che il Cristo chagalliano è ovviamente ebreo. Infatti, ragionando paolinamente (cfr. 1Cor 15,22.45), si potrebbe sciogliere il nodo, ricordando che Cristo uomo-Dio è *l'ultimissimus Adam*, con un riferimento esplicito e sufficiente al Primo Testamento, poiché dall'Apostolo viene citato Gen 2,7.

Per i credenti in Gesù Messia c'è solo un uomo biblico, il Cristo, sicché Adamo è il suo "tipo" imperfetto. Ma al di là di ogni fede o formula adottata per professarla, anche Chagall, poco radicato in un luogo ben preciso, e i suoi fruitori aventi una visione proiettata nell'orizzonte futuro, camminano verso il raggiungimento del medesimo stato di «uomo celeste» (cfr. 1Cor 15,48-49). Come Chagall di certo immaginava, viene dal cielo l'uomo spirituale che è ciascuno di noi. E come quasi sempre accade, tale immaginazione dagli effetti artistici importanti, fortemente caratterizzata dal punto di vista dell'originalità, era

³¹ Cf. le vedute convergenti in: I. DEUTSCHER, *L'ebreo non ebreo*, 180: «Il Cristo di Chagall non è cristiano; è il simbolo del martirio ebraico»; P. STEFANI, «Le visioni ebraiche di Gesù», in *Studia Missionalia* 50(2001), 235-250 ivi 241: «Visto in una prospettiva ebraica, il crocifisso di Chagall, circondato da un panorama di dolore e morte frutto delle violenze commesse dai gojim nei confronti dei figli d'Israele, tramuta oggettivamente la croce da testimonianza di redenzione e riconciliazione universali in emblema di un mondo ancora abissalmente lontano dall'età messianica». Qui ci si potrebbe soffermare sulla *vexata quaestio* dell'annunciato messianismo di Cristo nelle profezie isaiane del Servo sofferente. E, infine, M. DOLZ, «Segantini il grande e il mistico Chagall», in *Studi cattolici* 58(2014)10, 724-726 ivi 726: «Il Cristo di Chagall è un Cristo ebreo, con lo scialle da preghiera e i filatteri. È una personificazione dell'atroce dolore del popolo».

³² R. FABRIS, «Temi cristiani nell'arte di Chagall», in *Studi cattolici* 32(1988)323, 21-27 ivi 26.

a metà strada fra sogno e realtà. Era comunque in grado di tracimare dalla mente dell'artista, fluire dalle sue dita al pennello, inducendo nello spettatore riflessione ammirata e godimento spirituale.

Riguardo all'universale chiamata alla salvezza, non si potrebbe tacere il dettato dei Padri del concilio Vaticano II. Essi affermano che la realtà di Cristo in quanto uomo nuovo «vale non solamente per i cristiani, ma anche per tutti gli uomini di buona volontà, nel cui cuore lavora invisibilmente la grazia. Cristo, infatti, è morto per tutti e la vocazione ultima dell'uomo è effettivamente una sola, quella divina; perciò dobbiamo ritenere che lo Spirito Santo dia a tutti la possibilità di venire associati, nel modo che Dio conosce, al mistero pasquale» (GS n. 22). Cristo riveste un posto e un ruolo centrali, è inizio e fine della Storia, per cui – in maniera implicita o esplicita – fungerebbe in Chagall da riferimento imprescindibile.

L'altra motivazione è *antropologica* e concerne il senso della sofferenza umana. È così vero che Cristo incarna l'uomo ultimo, e dunque è primizia dell'uomo nuovo, che anche Chagall non poté sottrarsi al desiderio di reiterare le *Crocifissioni*, una dopo l'altra, a centinaia,³³ dando a quel Soggetto colori e simbologia differenti. Divenne la sua citazione più amata, arrivando a definire Cristo «uno dei più grandi poeti per il modo incredibile, smisurato che ebbe di assumersi la sua sofferenza».³⁴ Chi di noi non ha affrontato o ignorato il Nazareno almeno una volta nella vita? Chi non si porrebbe oggi vicino ai suoi piedi grondanti sangue, nell'estremo tentativo di comprendere il Mistero? Non vi è ormai più nulla da esplorare, tutto solamente da contemplare.

Si rinnovava la figurazione del sacrificio di Cristo nell'incomprensione generale e della sua morte nel dolore e nel silenzio di Dio. Si voleva rinnovare e moltiplicare anche la salvezza, o almeno la speranza di un mondo pacificato, la persecuzione inchiodata al legno della croce, magari finalmente imprigionata sulla tela, definitivamente risolta. Non vi sarebbe, dunque, da parte del maestro una semplice attenzione al vissuto del popolo ebraico o all'agito dei suoi persecutori, ma alle sofferenze di tutta l'umanità, sopportate nelle plaghe più distanti, in ogni epoca della storia.

Chagall ammise una volta: «Se un pittore è ebreo e dipinge la vita, come potrebbe rifiutarsi di accogliere elementi ebraici nella sua opera? Ma se è un buon pittore, il quadro si arricchisce. L'elemento ebraico è,

³³ Cf. F. MEYER, *Marc Chagall*, 19.

³⁴ Citato da V. LO PARO, «Marc Chagall (Moise Zaharovic Segal). La sua cultura russo-ebraica. I termini del dialogo con le Avanguardie. La Bibbia sorgente zampillante della sua opera», in *Itinerarium* 9(2001)18, 131-142 ivi 139.

ovviamente, presente, ma la sua arte vuole raggiungere una risonanza universale».³⁵

L'ultimo taglio di questi abiti "cattolici" ha un valore *storico-artistico*. La lunga serie delle *Crocifissioni*, in rosso, bianco, blu e giallo, fa diventare il Cristo un percorso obbligato ovvero assai più di un motivo ricorrente. Lo schema è fisso e un colore solo parla eloquentemente, avvolgendo di volta in volta la scena. È uno schema antico. Ricordiamo qui, a mo' di esempio, il Maestro dei Crocifissi Blu, la sua *Croce dipinta* della seconda metà del XIII secolo, tempera su tavola che si conserva al Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco, in Assisi. Chagall conosceva la storia dell'arte e le sue espressioni più alte. Dipingeva il dolore concreto, come pure una gioia palpabile, per sublimarli e farli diventare di volta in volta porta, vento, spirito. Così s'instaurava, potentemente e delicatamente insieme, il regno di un colore dominante, capace di abbracciare la terra e il cielo.

In sintesi, dopo aver colto la realtà di un Dio che ama l'umanità ed è pronto a mettersi in gioco per essa, si può dire che toccherebbe all'interprete attento dell'opera chagalliana compiere il salto necessario dal Cristo «vero tipo del martire ebreo»³⁶ al «testimone fedele» (Ap 1,5) che diviene ogni uomo, quando riesce a segnare la società e il suo tempo, assicurando alla coerenza i suoi frutti e soprattutto alla *marthyria* la dignità incontestabile di luogo teologico.³⁷

7. Pace e armonia nell'universo

Il significato che assume nell'ebraismo la realtà dello *Shalom* è molteplice. Come si sa, si tratta di molto più che un semplice saluto. Ed è assai oltre l'orizzonte della pace, che si vorrebbe seminare e veder germogliare nei campi minuscoli o sterminati della Terra. Ha scritto R. Fabris, sempre attento a cogliere e valorizzare abbozzi di dialoghi: «Chagall, servendosi di un linguaggio che ora è quello del mito, ora

³⁵ <http://www.rodoni.ch/busoni/pittura/chagall.html> Trattasi di una riflessione di Laureto Rodoni, nata dalla mostra dedicata a Chagall a Villa Malpensata (Lugano, Svizzera), nel 2001.

³⁶ P. STEFANI, *L'esodo della Parola. La Bibbia nella cultura dell'Occidente*, EDB, Bologna 2014, 273. Qui alle pp. 264-275 si trova una disamina accurata sulla questione del martirio ebraico insieme con la «magia del quotidiano» in Chagall. Una riflessione complementare su «La riscoperta del Gesù ebreo» si è svolta nel XVI Convegno di Studi Neotestamentari dell'A.B.I., i cui Atti sono stati pubblicati in *Ricerche Storico Bibliche* 29(2017)2.

³⁷ Tale argomento di ricerca è proposto una volta ancora dal teologo catalano S. PIÉ-NINOT, *Compendio di teologia fondamentale*, Queriniana, Brescia 2018, 454-470.

invece è quello della fiaba, della leggenda e del sogno, esprime sempre la gioia della vita che è appunto lo *Shalom*. Succede che questo *Shalom*, che per definizione è pienezza, includa anche motivi cristiani».³⁸

La pagina che esprime per eccellenza l'avvento dello *Shalom* pare resti la profezia di *Isaia* 11, 6-8. Quante volte Chagall ritrasse un «piccolo fanciullo» con le stesse fattezze del lattante del Primo Isaia. E quante altre innumerevoli volte scelse di dipingere l'agnello, il capretto, il vitello, la mucca, il bue, ossia lo stesso giardino di animali che circondano il Messia, re di pace. La visione isaiana resta di alto livello anche nella trasposizione artistica del messaggio profetico, per cui si comprendono facilmente le parole di Chagall che asserisce: «Io non vedevo la Bibbia, la sognavo».

Tutta la Scrittura santa potrebbe essere riletta secondo la prospettiva dello *Shalom*, una categoria biblica e teologica aperta all'umano nella sua totalità. Paolo De Benedetti è riuscito a descrivere bene «radici bibliche e sviluppi rabbinici» di questo saluto messianico. Egli sottolinea come nel *Primo libro dei Re* (6,7) si legga una cosa particolarmente bella, relativa all'epoca di Salomone: «Per la costruzione del tempio venne usata pietra intatta di cava; durante i lavori nel tempio non si udirono martelli, piccone o altro arnese di ferro». Se il nome ebraico *Shēlōmōh* significa «pacifico» (dalla radice *shlm*) e se «il ferro è guerra, e l'altare e il tempio sono pace»,³⁹ era giusto e doveroso che la costruzione procedesse in un religioso silenzio.

In Chagall la compenetrazione tra uomo e natura appare evidente specialmente nelle *Luftmenschen*, alla lettera «persone d'aria», tipiche sue figure, libere di fluttuare nello spazio, là dove nessuno si aspetterebbe mai di vederle posizionate. Ogni dipinto di Chagall è come un bimbo di due-tre anni, uno spicchio pieno di vita, che non ammette silenzi né solitudini. Vuol essere il primo a parlare o giocare, stupire o festeggiare, allargando la mente e lo spirito di coloro che gli stanno di fronte. Normalmente cerca il contatto con la natura. Non solo sogna la pace, ma in questa dimensione ogni giorno concepisce tutto come nuovo.

Ciò ha assicurato alle opere di Chagall uno stile fresco, immediato, si potrebbe dire quasi infantile. Aveva sicuramente ragione Novalis (1772-1801), quando scriveva nei suoi *Frammenti antropologici*: «Dove sono i bambini, c'è l'età dell'oro». Era un poeta e filosofo, esponente del circolo romantico di Jena, illustre specie per i suoi *Inni alla notte*. Egli

³⁸ R. FABRIS, «Temi cristiani nell'arte di Chagall», 22.

³⁹ P. DE BENEDETTI – M. GIULIANI, *Portare il saluto. I significati dello shalom*, Morcelliana, Brescia 2012, 67.

ci ricorda come tutta la fede romantica fosse racchiusa in un continuo oscillare fra natura e spirito. Ma anche in Chagall si potrebbero evidenziare le note di una pittura erede dell'arte romantica, sempre e sinceramente divisa tra fiaba e realtà, umano e divino, terra e cielo.⁴⁰

Così, pur trattando a volte delle tragedie del XX secolo, i dipinti di Chagall si aprono da soli ad un orizzonte migliore di quello presente, ad una linea di speranza, che li fa subito capaci di toccare e riscaldare i cuori. È proprio in funzione di questa linea che le stesse tragedie vengono dominate attraverso il ricordo e la narrazione pittorica del maestro. Il male viene quasi subito incatenato, neutralizzato, grazie alla veloce fuga dei personaggi da esso o alla loro intima, naturale capacità di soffrire insieme con chi soffre.

8. Diventare un artista

L'avventura umana e spirituale di Chagall ha sicuramente qualcosa da insegnare anche nel campo della teoria dell'arte e dell'artista. Recentemente Paolo Di Paolo (Roma, 1983) ha rilanciato i contenuti di un conosciutissimo, breve romanzo giovanile di Thomas Mann, *Tonio Kröger*, scritto nel 1903.⁴¹ Le vicende di Tonio sembrano un tentativo di autobiografia, che prende le mosse e si sviluppa negli stessi luoghi frequentati da Mann, tra Lubecca, città anseatica nel nord della Germania, e Monaco di Baviera.

Emerge il contrasto fra arte/malattia, che segnano ineluttabilmente l'animo dell'artista, e il binomio borghesia/normalità, che rappresenta l'altro stato felice dell'uomo. È qui il sostrato poetico della letteratura di Mann, che riflette abbondantemente - e con una certa originalità - su nausea, maledizione, sterilità e paralisi indotte dalla conoscenza. Sicuramente anche alla luce di ciò il protagonista spiega alla sua amica Lisaveta Ivànovna:

Il paese della nostra nostalgia è proprio la normalità, il decoro, l'amabilità, la vita nella sua seducente banalità! È ben lontano, mia cara, dall'essere artista chi prova un entusiasmo estremo e profondo per il raffinato, l'eccentrico e il satanico, chi non conosce la nostalgia per le cose ingenue, semplici e vive, per un po' di amicizia,

⁴⁰ Per approfondire le tematiche riguardanti Novalis cfr.: G. MORETTI, *Novalis. Pensiero, poesia, romanzo*, Morcelliana, Brescia 2016.

⁴¹ Cf. il cap. VIII di P. DI PAOLO, *Vite che sono la tua. Il bello dei romanzi in 27 storie*, Laterza, Bari-Roma 2017, 59-64.

di abbandono, di confidenza e di felicità umana – la furtiva e strug-gente nostalgia per l'incanto delle cose comuni, Lisaveta!...⁴²

Come non pensare all'arte di Chagall, leggendo queste considera-zioni? In verità, qui Thomas Mann fa riferimento alla letteratura e alla poesia, ma alcuni canoni artistici restano comunque sempre validi, al di là della differente espressione formale che ispirano, manifestata nell'o-pera finale. Chagall ha così tanta passione per la normalità, esaltata e trasformata dal suo tocco di fantasia, da esser considerato per alcuni versi epigono di Henri Rousseau e dei primitivi moderni, che si erano espressi secondo certe caratteristiche di arte naïf. Chagall ritrae la realtà come fosse una favola, dunque una non-realtà, ricca di elementi decora-tivi, dettagli, colori brillanti. In buona sostanza, una pittura non colta, di taglio anche infantile, a volte ingenua e popolare. Il paragone con Tonio Kröger e la descrizione che alla fine del racconto fa di se stesso potrebbe ancor meglio delinearsi:

C'è un modo di essere artisti così profondo, così determinato alle origini e dal destino che nessun ideale gli appare più dolce e più de-gno di essere posseduto di quello avente per oggetto le gioie della vita ordinaria. [...] mi sembra quasi che sia quell'amore stesso del quale sta scritto che si possono parlare tutte le lingue degli uomini e degli angeli, ma chi ne fosse privo non sarebbe altro che un bronzo risonante e un sonaglio tintinnante.⁴³

Mann si mostra sensibile alla lezione paolina di 1Cor 13,1, special-mente in opposizione ai colleghi che esaltavano il culto dionisiaco della vita, sulle orme di una bellezza spregiudicata. Infatti, come san Paolo nell'inno alla carità, anche *Tonio Kröger* in tanti punti assume un impeto lirico. A dimostrazione del fatto che un romanzo può procedere avanti con movenze poetiche, così come un quadro può nascere e comporsi di soggetti, atmosfere e colori di sogno. Scriveva Fausto Cercignani, al compiersi dei cento anni dalla prima pubblicazione del racconto: «La concatenazione dei vari episodi e l'andamento narrativo giustifi-cano dunque, almeno in parte, l'espressione "ballata in prosa" usata una volta dallo stesso Mann, quasi che al *Tonio Kröger* potesse essere assegnato un nuovo e più ampio sottotitolo: non già "Novella", bensì "Ballata di un artista"». ⁴⁴

⁴² TH. MANN, *Tonio Kröger*, Einaudi, Torino 2016, 87.89.

⁴³ TH. MANN, *Tonio Kröger*, 177.179.

⁴⁴ F. CERCIGNANI, «Rileggendo il "Tonio Kröger"», in *Studia theodisca* 10(2003), 51-81 ivi 53.

P. Di Paolo ha saputo leggere in tutto ciò non solo l'esperienza dell'artista, ma anche il desiderio e l'apprendistato di colui che vorrebbe ardentemente diventarlo. Così nella vita di Kröger finisce per specchiarsi sia quella del suo autore, sia quella di ogni lettore che abbia cuore e mente capaci di elevarsi dalla borghese, terrena comodità quotidiana.

Sarà naturalmente per questi risvolti ed altre manifestazioni di naturalità estrema che su Chagall piovvero anche alcune critiche precise. Talvolta lo videro esageratamente spinto sul fronte del primitivismo, quasi preoccupato di seguire il filone di un'ispirazione esclusivamente rurale, alquanto legata alla cultura tribale delle steppe asiatiche, governata dall'immaginarietà folklorica del *lubok*, ovvero la stampa popolare, e del *mužik*, il tipico contadino russo, proprietario unicamente di una fetta di sole.

Nel primo anniversario della rivoluzione d'Ottobre ci fu in Russia un gran fermento. Vladimir Majakovskij scrisse il grottesco *MisterijaBuff* («Mistero e buffonata», 1918), mentre Chagall decorò le strade di Vitebsk con «bestie multicolori», suscitando le perplessità di alcuni funzionari locali del partito comunista: «Perché la vacca è verde e perché il cavallo s'invola nel cielo, perché? Che rapporto c'è con Marx e Lenin?». ⁴⁵ Per Chagall, invece, quelle figure di animali erano manifestamente «gonfie di rivoluzione». Non era un linguaggio artistico palese, bensì gustosamente metaforico. Aveva bisogno di essere mediato e interpretato da persone più dotate nello spirito. Ugualmente poco amata dai proletari era la nuova musica e tutto ciò che aveva l'impronta di avanguardia.

Tutto concorre, dunque, alla rinnovata presa di coscienza: non bastano i principi per fare la rivoluzione, fosse anche la restituzione dei principali diritti alla povera gente che ne è stata a lungo privata. Ma, restando nel campo della pittura, ogni buon governo deve fare i conti con l'arcobaleno delle emozioni e dei progetti, con la realtà di una società generalmente e provvidenzialmente policroma. Democrazia e partito unico non possono darsi appuntamento da nessuna parte, così come una civiltà in crescita e l'oscuramento o l'annientamento del senso del soprannaturale. All'avvento della rivoluzione lo stesso Chagall aveva creduto fosse giunta una fase storica completamente nuova, tant'è che il ministro sovietico della Cultura lo aveva scelto come Commissario dell'Arte per la regione di Vitebsk. Molto presto dovette ricredersi, scegliendo altri spazi di vita e più libera espressione artistica.

⁴⁵ M. CHAGALL, *La mia vita*, 143. La reazione a Vitebsk viene citata anche da O. FIGES, *La danza di Nataša*, 384.

9. Antesignano del dialogo

Come è facile intuire, a causa dei soggetti biblici scelti e delle amicizie spirituali coltivate, Chagall potrebbe essere considerato un apripista nel campo del dialogo fra ebraismo e cristianesimo. Si è già visto che gli sfondi dell'amore e dello *Shalom* lo avvicinarono tanto alle opere d'arte d'ispirazione o sapore cristiano. Quel che abitò in lui, nel senso di una ricerca sincera, appassionata e sofferta del sacro, nella fattispecie raffigurando scene dalle pagine del grande codice biblico, si può evidenziare grazie allo scambio epistolare avuto con André Chouraqui (1917-2007), giurista, scrittore e politico, vissuto tra Gerusalemme e Parigi. È rinomata la sua traduzione con commenti in francese di Bibbia ebraica, Nuovo Testamento e Corano, dei quali ha sottolineato le comuni radici. Franz Meyer spiegava nella succitata monografia:

La Costa Azzurra, soprattutto il tratto fra Cannes e Nizza, col suo retroterra, era divenuta nel dopoguerra un centro artistico di fama mondiale. Matisse, che aveva abitato dal 1943 al 1948 a Vence, ora viveva a Cimiez, sopra Nizza; Picasso era a Vallauris. Chagall era in contatto con l'uno e l'altro, con poeti e scrittori e molti altri membri della «comunità artistica mediterranea».⁴⁶

A Vence, città d'arte nell'entroterra dietro Nizza, c'erano delle cappelle, che nei primi anni Cinquanta Chagall era stato invitato caldamente a decorare con storie bibliche. Egli, però, se n'era fatto un problema di coscienza, soprattutto per il divieto della religione ebraica di raffigurare immagini di Dio. È noto, infatti, il dettato della Legge: «Non ti farai idolo né immagine alcuna di quanto è lassù nel cielo» (*Es* 20,4; *Dt* 5,8). Chouraqui scriveva in una lettera, il 26 marzo 1954:

L'Antico Testamento che è la radice della fede cristiana offre una varietà quasi infinita di temi decorativi che saranno validi tanto per un ebreo quanto per qualsiasi uomo che conserva al fondo della propria anima il senso delle realtà spirituali. Dalla creazione del mondo fino al compimento delle profezie, la Bibbia dipinge il destino dell'umanità intera e sarà per tutti una gioia e un conforto vedere queste visioni rese dal pennello di Chagall.⁴⁷

È interessante notare come Chouraqui, da conoscitore e traduttore della Bibbia nei due differenti Testamenti, la consideri un meraviglioso spettacolo, un quadro dipinto dall'Autore che nessuno mai potrebbe

⁴⁶ F. MEYER, *Marc Chagall*, 501.

⁴⁷ A. CHOURAQUI, *Il destino d'Israele. Corrispondenza con Jules Isaac, Jacques Ellul, Jacques Maritain, Marc Chagall. Conversazioni con Paul Claudel, Paoline*, Milano 2009, 227.

eguagliare. Chagall avrebbe dovuto soltanto farsi tramite, prestando la sua mano e il suo animo per una nuova interpretazione della Legge e dei Profeti. L'artista veniva incoraggiato a diventare un ermeneuta delle sante Scritture e conseguentemente un artigiano del dialogo ancor grezzo fra le due religioni.

I tempi per un incontro rispettoso e chiarificatore fra ebraismo e cristianesimo non erano sicuramente maturi. Però in Francia l'ambiente era segnato profondamente dalle riflessioni di Jacques Maritain e sua moglie Raissa, Edmond Fleg, Paul Claudel col suo libro *Une voix sur Israël* (Gallimard, 1950), il poeta Claude Vigée, lo stesso André Chouraqui, il rabbino André Zaoui ed altri. Si trattava di istanze, proposte, ripensamenti, come gli affluenti di un unico fiume, finiti nell'Amicizia ebraico-cristiana di Francia (AJCF), fondata nel 1948 dal Prof. Jules Isaac.

Alla fine Chagall accettò di decorare la cappella di Vence, anche se oggi i quadri monumentali con gli episodi dell'Antico Testamento si trovano a Nizza, al Museo nazionale «Message biblique Marc Chagall». Solo grazie ad un cammino faticoso e a tentativi ripetuti da parte di studiosi di buona volontà si giunse alla formulazione della dichiarazione *Nostra Aetate*. Fu promulgata dai Padri del concilio Vaticano II il 28 ottobre 1965, per definire le relazioni della Chiesa cattolica con le religioni non cristiane, con una parola chiara sull'ebraismo nel capitolo IV, soprattutto per metter fine alla questione spinosa del deicidio. In *L'enseignement du mépris* (1962), citando l'altro suo saggio, il Prof. Isaac aveva spiegato: «In *Jésus et Israël*, la IV parte – più di duecento pagine – è consacrata a questa terrificante accusa, Il delitto di deicidio, e se la riscrivessi oggi dopo una quindicina d'anni, l'argomentazione sarebbe ancora più nutrita, più serrata, più convincente».⁴⁸

Infine, Isaac Deutscher intervenne sul tema delle immagini sacre e dell'idolatria nella menzionata conversazione riguardante Marc Chagall, registrata dalla BBC:

⁴⁸ J. ISAAC, *Verità e mito. Il dramma ebraico al vaglio della Storia*, Carabba, Roma 1965, 107-108. P. Ernesto Balducci fotografò così la realtà difficile e stimolante, che faceva da sfondo a *Nostra Aetate*: «Quando nel futuro si andrà a rintracciare e ricostruire il processo di preparazione del Concilio Vaticano II, si dovrà parlare necessariamente dei forni crematori, dei grandi campi di concentramento, di genocidio, di Auschwitz, Mauthausen ecc. E questo riferimento non sarà d'obbligo semplicemente perché là dove sovrabbonda il peccato ivi la Grazia di Dio è, con il suo impulso e con la sua forza di rinnovamento, più pressante, ma anche perché noi sappiamo, con precisione storica, che dentro lo stesso crogiolo di sofferenze si sono trovati gli ebrei, i cattolici, i fratelli separati»: E. BALDUCCI, *Le Chiese del dialogo. I decreti del Concilio Vaticano II*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2017, 30.

L'ostilità giudaica per le arti visive è notoria: applicando rigorosamente il comandamento: «Non tratterai immagini», l'ortodossia rabbinica impedì lo sviluppo delle arti figurative ancor più spietatamente di quanto non fece il calvinismo. [...] Chagall può essere considerato [...] come uno dei pionieri. Dipingere, per un ebreo, significava ribellarsi, compiere un atto di emancipazione. La ribellione era rivolta contro l'oscurantismo clericale ebraico, e contro l'oppressione zarista. [...] in Chagall, e con Chagall, l'immaginazione visiva dell'ebreo, così a lungo repressa, esplose in una miriade di arcobaleni, come un vulcano.⁴⁹

Attento a non ripetere definizioni stereotipate o apprezzamenti gratuiti verso il mondo ebraico, Deutscher era stato sollecitato proprio dagli effetti dell'immaginazione dell'artista. E si cimentava nel tentativo di identificare i tratti più generali dell'immaginazione ebraica, sicuro che vi fosse racchiuso il segreto dell'incomparabile arte di Chagall.

Per finire, una curiosità. Intorno a Natale 1957, von Balthasar diede alle stampe una monografia sul filosofo della religione Martin Buber (1878-1965), che aveva formulato il principio dialogico. Già agli inizi Chagall era posto fra quelli che avevano «tradotto l'ebraismo non adulterato e annacquato in un linguaggio chiaro e comprensibile per l'uomo occidentale»,⁵⁰ a volte così distante dalla mentalità semitica.

Perciò siamo tutti debitori a Chagall, il pittore che amava riconoscersi russo, ma non aveva messo radici da nessuna parte. A lui il merito non solo di aver rivelato il compito che l'artista riveste nell'ambiente culturale ebraico, ma anche d'aver innescato una riflessione importante sul ruolo dell'ebraismo nel mondo contemporaneo. Grazie a lui e ai suoi quadri molti sono riusciti finalmente a passare da un diffuso, iterato rimbalzo sul destino d'Israele all'urgente necessità di amore e *Shalom*, gioia e leggerezza, poesia e sogno, a cui ciascun vivente in maniera inesorabile è chiamato. Un orizzonte di eternità che attende e sospinge ogni mortale, chiedendogli di vivere con i piedi sollevati da terra, sempre pronto a volare in cielo, abitando felice in «un mondo senza gravità», come di recente è stata definita l'opera chagalliana.

⁴⁹ I. DEUTSCHER, *L'ebreo non ebreo*, 173-174.

⁵⁰ H.U. VON BALTHASAR, *Fede e Pensiero. 1. Dialogo solitario. Martin Buber e il cristianesimo*, Jaca Book, Milano 2006, 42.



Non c'è quasi anno in Italia in cui non venga proposta al grande pubblico una mostra antologica di Chagall o con suoi dipinti insieme a quelli di altri artisti. Il legame con Vitebsk, nella terra natale della Russia Bianca, e con la fede ebraica continuarono a restare saldi durante la sua vita all'estero. Così i colori chagalliani divennero spesso colori lampanti del sacro. Nella sua opera si possono evidenziare quattro forme di amore: tra uomo e donna, predilezione per i poveri, movimento di Dio incontro all'umanità, avvento di pace e armonia nell'universo. Dietro la figura del Crocifisso vengono individuati tre sfondi: cristologico, antropologico e storico-artistico.

Gesù in croce continuò ad essere ritratto per lungo tempo, non rappresentando una frattura, ma un ponte fra ebraismo e cristianesimo. Perciò il maestro appare un autentico precursore del dialogo tra le due fedi. Dalla sua esperienza di vita si desumono anche cenni sulla teoria dell'arte e la genesi dell'artista. Molti hanno riconosciuto a Chagall il grande pregio di aver condotto l'ebraismo e le sue peculiari espressioni oltre i confini della tradizione d'Israele, facendolo diventare luce per le genti, in modo particolare per l'uomo occidentale. In una società e una cultura post-cristiane è ormai essenziale discernere ed evidenziare i segni della fede, anche grazie al contributo dell'arte.



Almost every year in Italy people at large are offered an anthropological exhibition of Chagall with all his paintings together with those of other artists. The bonds with Vitebsk, in the native land of White Russia, and with the Jewish faith remained strong during the whole of his life abroad. Thus the colors of Chagall became very often clear colors of the sacred. In his work we can highlight four different forms of love: the love between a man and a woman, the preference for the poor, the movement of God to encounter humankind and the harmony of the universe. Behind the Crucifix, three backgrounds are evident: the Christological, the anthropological and the historical-artistic one.

For a long time the Crucified Jesus was depicted not as representing a split but a bridge between the Jewish Heritage and Christianity. For this reason the master appears as an authentic precursor of the dialogue between the two faiths. In his experience of life we can see hints of the theory of the art and the genesis of the artist. Many have recognized in Chagall the great merit of taking the Jewish Heritage and its peculiar expressions beyond the borders of Israel, enabling it to become the light of the nations, particularly for the people of the West. In a post-Christian society and culture it is essential to discern and highlight the signs of faith also thanks to the contribution of Art.

**MARC CHAGALL (1887-1985) – TEOLOGIA VISIVA – CROCIFFISSIONE
– SHALOM – DIALOGO CRISTIANO-EBRAICO – TEORIA DELL'ARTE**