

Il corpo grottesco in Michail Bachtin e in Marc Chagall

Il corpo grottesco è il corpo realisticamente considerato nel suo indissolubile rapporto con il mondo e con gli altri corpi. Quindi – a differenza della rappresentazione individuale del corpo, come corpo autosufficiente e già realizzato – il corpo grottesco è visto nelle situazioni in cui la dipendenza intercorporea e dal mondo, i suoi bisogni, la sua precarietà, sono maggiormente evidenti, in cui la vita è collegata, fin dal principio, con la sua fine, in cui nascita e morte si richiamano reciprocamente. Sono esaltati gli avvenimenti della vita corporea che

avvengono ai confini fra corpo e il mondo, o tra il corpo vecchio e il corpo nuovo; in tutti questi avvenimenti del dramma corporeo l'inizio e la fine della vita sono indissolubilmente legati (Bachtin 1965, trad. it. 1979: 347).

Particolarmente interessante è sotto questo aspetto *La nascita* del 1910, che raffigura un tema successivamente ripreso diverse volte da Chagall.



L'avvenimento è presentato come su un palcoscenico illuminato in modo da realizzare un effetto drammatico.

Sul lato sinistro, sul letto dal baldacchino rosso (che, in contrasto con la prospettiva in cui è inquadrato il resto del letto, vediamo da sopra) e con le lenzuola intrise di sangue, c'è la madre quasi nuda che ha appena partorito. Il bambino, sporco di sangue, è goffamente tenuto per un piede dalla levatrice, dalla faccia torva e preoccupata, che è, stranamente, in piedi al centro del letto su cui giace la puerpera. Rannicchiato sotto il letto e seminascosto dalla tenda rossa del

baldacchino c'è un uomo barbuto, il padre. Sul lato sinistro sbucano dalla porta una serie di teste di curiosi che cercano di entrare mentre davanti a tutti un vecchio dalla barba bianca, un ebreo, ha introdotto nella stanza una capra e sembra discutere animatamente con un uomo con il tronco girato verso di lui ma, che dalla posizione delle gambe, risulta che era un attimo prima rivolto verso il centro. Una lampada alla parete fa da riflettore su questa parte della scena, che è in un cerchio di luce, come si illumina una parte del palcoscenico. Sul nero della finestra si staglia, dall'esterno, la faccia di un altro vecchio dalla barba bianca che con qualche altro visitatore assiste dall'esterno all'evento. Davanti al letto; in primo piano, la tinozza, quella tinozza da cui, come abbiamo visto, inizia l'autobiografia di Chagall.

Ci sono tutti gli elementi del "realismo grottesco", come lo troviamo descritto da Bachtin nella sua monografia sull'*Opera di François Rabelais e la cultura popolare*:

- il corpo raffigurato in rapporto a un altro corpo nella situazione del parto; la donna che ha appena partorito con il seno e i genitali esposti;
- il sangue di cui sono sporchi il ventre della madre, il letto e il bambino;
- un corpo goffamente celato e che non riesce a nascondersi sotto al letto;
- il rapporto nascita-vecchiaia; il dentro-fuori: la stanza con la porta aperta ed esposta agli sguardi esterni di coloro che guardano dentro dalla finestra;
- il sotto-sopra: il bambino tenuto per un piede;
- il pieno-vuoto e viceversa: il ventre della madre dopo il parto, la tinozza che conterrà il bambino;
- il rovesciamento gerarchico: il capo famiglia sotto il letto e la levatrice che si erge col bambino tenendo i piedi poggiati sul centro del letto matrimoniale;
- il mescolamento di animale e umano: la capra introdotta in casa accanto al vecchio.

La nascita segna un momento di particolare importanza nel percorso della ricerca artistica di Chagall, perché, attraverso un tema che sarà successivamente ripreso, introduce in tale ricerca per la prima volta, dei tratti peculiari che permarranno costanti nel corso del suo sviluppo. Potremmo dire che quest'opera rappresenta, sotto questo aspetto, la nascita dell'artista.

Le immagini grottesche sovvertono la visione ordinaria del corpo separato e autarchico, isolato e chiuso perfettamente, e lo mostrano invece, dice Bachtin, in quelle parti e luoghi dove vengono scavalcati i confini fra due corpi e fra il corpo e il mondo, dove esso va oltre se stesso, esce dai limiti fis-

sati, comincia la costruzione di un nuovo (secondo) corpo: il ventre, i genitali.

Ciò che viene mostrato nelle immagini del realismo grottesco sono gli avvenimenti principali della vita corporea, “gli atti del dramma corporeo”. Le escrezioni corporee, secrezioni, bisogni naturali, perdita di sangue, lo sputo; “l'accoppiamento, la gravidanza, la nascita, la crescita, la vecchiaia, le malattie, la morte...” (ivi: 347).

I dipinti del 1908-1910 – *La nascita* particolarmente, ma anche *L'uomo morto*, riguardo al quale Chagall dichiara di essersi ispirato alle antiche icone e dove compare per la prima volta la figura del violinista sul tetto, e le raffigurazioni delle strade e delle case di Vitebsk, o *La Processione* con il lento ondeggiare di un insieme di corpi e facce, di donne uomini e bambini – occupano un posto centrale nella ricerca artistica di Chagall.

Ciò non tanto per i temi e per le immagini che successivamente verranno ripresi, ma per la scelta della visione del mondo attraverso cui raffigurare la vita da un punto di vista exotopico; e questa scelta è fondamentalmente quella del *realismo grottesco*. Questa visione grottesca comporta anche la collocazione dei corpi fuori dallo spazio ordinato della vita quotidiana, fuori dalla prospettiva tradizionale. Essi disobbediscono alle leggi prospettiche, alle convenzioni sociali, ai canoni delle “buone maniere” e del “buon senso comune” ed anche alle leggi delle scienze fisiche e naturali. L'uso delle linee e dei colori e la disposizione di ciò che è raffigurato richiamano l'arte popolare delle icone.

Non soltanto si tratta del violinista sul tetto, ne *L'Uomo morto*, o di altre collocazioni dei corpi fuori posto, come ne *La nascita*. Si tratta anche del fatto, come avviene nella *Circoncisione*, che la stessa inversione della prospettiva, l'inquadratura della scena da un angolo, il vuoto e l'assenza di oggetti al centro, in primo piano, fanno fluttuare le quattro figure, l'uomo la donna, il bambino, il vecchio, nell'aria. Sicché esse sono come sospese e assortite, tutte con gli occhi abbassati o chiusi, in una “dimensione universale”.

Le scene della vita di ogni giorno vengono tolte dalla quotidianità, dalla contemporaneità, e trasportate, come direbbe Bachtin, in un “tempo grande”. Esse sono considerate come se si riferissero a “problemi ultimi”, come se i personaggi, nei loro inevitabili “atti del dramma corporeo” recitassero non più nei contesti limitati e circoscritti della vita individuale, nell'orizzonte ristretto dell'attuale e in vista di un futuro prossimo.

I loro comportamenti e gesti sono resi decisivi, come se avvenissero “sull'estrema soglia”, fossero comportamenti e gesti ultimi. Essi avvengono, e situano le stesse cose usate o guardate o poste sullo sfondo, davanti a tutto il mondo, al “cospetto della terra e del cielo”, come dice Bachtin negli appunti del 1970-71. Aprono le loro vite individuali a una vita universale. Sicché l'evento quotidiano raffigurato dal mondo della vita viene trasferito nel mondo dell'arte.

La raffigurazione del corpo grottesco si sia andata affermando nell'opera di Chagall diventando sempre più importante nella sua ricerca.

Il modo dominante di concepire il corpo e di presentarlo nelle arti figurative è, dice Bachtin nella sua monografia su Rabelais e la cultura popolare, quello di

un corpo perfettamente dato, formato, rigorosamente delimitato, chiuso, mostrato dall'esterno, omogeneo ed espressivo nella sua individualità.

[...] Alla base di questa immagine sta *la massa del corpo, individuale e rigorosamente delimitata, la sua facciata massiccia e cieca.* (Bachtin 1965: 350).

Questa rappresentazione del corpo individuale e compiuto, isolato e determinato della ideologia dominante dei tempi moderni appare “come un'isoletta piccola e limitata”

nell'oceano infinito di immagini grottesche del corpo, infinito sia dal punto di vista dello spazio sia del tempo, che riempie tutte le lingue, tutte le letterature e anche il sistema gestuale [...] (*ibid.*).

Il corpo grottesco è caratterizzato da segni che denotano l'incompiutezza e l'imperfezione, la sua costitutiva dialogicità intercorporea. Esso è un corpo in movimento e in divenire. I vuoti, le escrescenze e le ramificazioni ricorrenti nella sua raffigurazione stanno ad attestare l'impossibilità di circoscriverlo in una linea che ne presenti una superficie uniforme e perfetta. Esso non è mai dato né definito. Crea un altro corpo o è creato da un altro corpo.

La sua raffigurazione minimale è bicorporea. È un corpo gravido, che partorisce, che mangia, che si accoppia. Non è chiuso in una superficie che ne impedisca di vedere l'interno. Le immagini grottesche costruiscono un corpo bicorporeo.

L'immagine grottesca mostra non soltanto l'aspetto esteriore ma anche quello interiore del corpo: il sangue, le viscere, il cuore e gli altri organi interni. E spesso la parvenza esterna e quella interna si fondono in un'unica immagine (ivi: 348).

Il rapporto fra interno ed esterno del corpo è evidenziato dall'immagine della bocca che ingerisce o vomita o sputa.

L'incompiutezza del corpo grottesco, il suo non poter essere corpo circoscritto e completo trovano espressione nelle immagini del suo spezzettamento, del suo smembramento, nella separazione delle sue parti, o nella loro reciproca sproporzione, nel suo contorcersi, deformarsi, allungarsi, nella sua perdita di rigidità, nella sua mancanza di equilibrio e di compostezza.

Il corpo individuale e chiuso dell'ideologia dominante è un corpo *unitario* e *solo*. Tutte le tracce di dualismo sono cancellate. Esso è autosufficiente, e ciò che gli è esterno gli è indifferente ed è indifferente nei suoi confronti. Ciò che gli succede lo riguarda soltanto come corpo individuale e chiuso in se stesso. Gli avvenimenti hanno significato soltanto sul piano della sua vita individuale. La nascita e la morte sono limiti individuali e non hanno altro significato che quello di circoscrivere la sua vita: come ogni altro avvenimento che lo riguarda sono, dice Bachtin, a *sensu unico* (ivi: 352). La morte non è nient'altro che la morte e non coincide mai con la nascita, e viceversa, così come la vecchiaia è staccata dalla giovinezza, il maschile dal femminile, ecc. Ogni evento del corpo è evento di una vita individuale.

Il corpo grottesco non conosce confini fra mondo umano, mondo animale e mondo vegetale, non conosce separazione fra età, fra sessi, fra ambienti, contesti, significati e visioni del mondo.

Il corpo grottesco è caratterizzato dall'ambivalenza di nascita e morte, di vecchio e nuovo, e i suoi avvenimenti, le sue caratteristiche, anche quelle di età, di sesso, non lo riguardano mai in maniera privata, ma sono visti nel punto di intersezione con altri corpi, e al limite si fondono in un'*unica immagine bicorporea*.

Inoltre Bachtin fa notare come il corpo grottesco non sia racchiudibile nell'orizzonte limitato di una visione miope, ristretta, limitata entro il suo contesto prossimo, di ordine sociale, geografico, culturale, ecc. Il corpo grottesco è un corpo cosmico e universale, fatto di elementi comuni a tutto il cosmo, esemplificabili nei quattro elementi delle antiche cosmogonie, acqua, aria, terra e fuoco, che agisce su un palcoscenico cosmico e universale, che si fonde con i fenomeni della natura, che è legato alla terra e al cielo, che ha come orizzonte l'intero firmamento e la cui architettura bicorporea è aperta verso un'architettura cosmica.

Le immagini del corpo grottesco, già presenti nella produzione di Chagall prima del suo soggiorno a Parigi (1910-14),

si ripresentano nei quadri di questo periodo e trovano, nella possibilità di sperimentare nuove tecniche, nei suggerimenti e suggestioni che gli vengono dalle esperienze, dai rapporti e dai contatti parigini, una maggiore padronanza e forza espressiva. La raffigurazione dell'interazione di più punti di vista e di più mondi, anche attraverso l'utilizzazione personale di tecniche cubiste, lega perfettamente con la visione grottesca del corpo, con la sua esposizione cosmica, la sua ambivalenza, la sua collocazione ai punti di confine, di intersezione, con la sua disponibilità a rientrare in più architettoniche, con la sua non autoappartenenza e la sua scissione.



Così, in *Interieur II* (1911) Chagall riprende alcuni motivi del linguaggio formale del cubismo per svolgere una narrazione leggibile da sinistra a destra nel testo pittorico, che al congiungersi di superfici geometriche, associa la grottesca immagine bicorporea di una giovane donna che, seguita da una capra si accovaccia con furia su un uomo anziano seduto, che rovescia indietro la testa e muove la mano verso la gamba di lei per afferrarla, mentre lei con la faccia a breve distanza da quella di lui gli afferra la barba. Al movimento in avanti della donna corrisponde quello della capra dietro di lei, il piegarsi in due della lampada che sta per rovesciarsi sul tavolo, il piegarsi indietro della testa dell'uomo con la schiena schiacciata alla spalliera e con addosso la donna. Bestiale e umano, uomo e donna, vecchio e giovane, organico e inorganico, interno ed esterno (l'esterno scuro con linee bianche diagonali che si intravede dalla finestra dalla parte dove principia l'azione) partecipano ad un unico movimento che li tiene coinvolti senza soluzione, senza conclusione.

In *Dedicato alla mia fidanzata* il carattere grottesco dell'immagine bicorporea è ancora più accentuato non soltanto per l'agrovigliarsi del corpo maschile con quello femminile, ma anche dal congiungersi di umano e bestiale: l'uomo è tauricefalo; la presenza dell'animale spesso rappresentata, come nel quadro precedente, dalla capra, si è indissolubilmente fusa con la figura umana.

Il motivo della testa rovesciata, sottosopra, ritorna nel quadro *Il poeta* (1911) dedicato al suo amico scrittore Blaise Cendrars, ma qui rovesciata è la testa di uno stesso corpo, quello del poeta appunto. Qui il carattere grottesco, benché si tratti di un corpo raffigurato da solo (esso è accanto a un tavolo su cui poggia il gomito del braccio con in mano una tazza di caffè) è dato dalla testa, di colore verde, staccata e poggiata alla rovescia sul corpo e inclinata in senso opposto alle diagonali del tavolo e delle linee della bottiglia che sembra sollevarsi dal tavolo per una forza di attrazione esercitata dalla parte superiore della testa dove si trova la bocca alla rovescia.

Nel quadro *Alla Russia, agli asini ed agli altri* (1911-12) la testa della donna che fluttua nell'aria non è messa alla rovescia ma è completamente staccata dal corpo; il quale è pieno di buchi come se fosse stato, per tutta la sua superficie, crivellato. La scena si svolge al di sopra dei tetti delle case, e tuttavia lo sfondo, che dovrebbe essere quello del cielo, dunque uno spazio esterno, è attraversato da masse e da superfici ed è trattato



coloristicamente come se fosse uno spazio interno, come lo scenario di un palcoscenico.

La superficie uniforme e cieca del corpo è sostituita dal corpo crivellato di lei e da quello reso quasi trasparente della mucca in cui è possibile intravedere le sue viscere. La co-presenza di animale e umano è qui attenuata dalla raffigurazione di un vitello e di un bambino, uniformati nel colore, che vengono allattati stando sotto alla mucca che è poggiata sul tetto della stalla accanto al frontespizio superiore e alla cupola di una chiesa. L'accostamento, in quest'opera, di bestiale e umano, sacro e profano, interno e esterno, alto e basso, pieno e vuoto (ricompare, accanto alla mucca, la tinozza) manifestano in pieno i tratti propri delle immagini del realismo grottesco.

Ritroviamo queste immagini del realismo grottesco in un altro quadro particolarmente importante di questo periodo, *Il mercante di bestiame* (1911). Qui una sequenza di figure si muove lenta e solenne, in un'armoniosa atmosfera di vita agreste, come in processione da sinistra verso destra sopra un ponte con le teste rivolte indietro, che guardano nella direzione opposta al loro movimento. All'interno della giumenta è visibile il suo feto, il puledro non ancora nato, che è nel corpo della madre simmetricamente rovesciato rispetto ad esso.

L'immagine grottesca del corpo nel corpo è ricorrente nella pittura di Chagall. La superficie del corpo non è opaca e chiusa. Essa si apre o è resa trasparente e lascia vedere un altro corpo che è cerato da esso. Ne sono un esempio anche i due quadri del 1912-13 *Russia* e *Maternità*.

Nel quadro *Omaggio ad Apollinaire* (1911-12) l'immagine bicor-



porea del realismo grottesco è quella di Adamo ed Eva collocati al centro della composizione circolare: i loro corpi, sotto lo sguardo che segue le linee dall'alto verso il basso si congiungono in un'unica figura, quella dell'androgino. Anche qui, in una composizione di tipo cubista, si inseriscono tratti tipici della pittura di Chagall con il loro richiamo all'intercorporeità, all'ambivalenza, all'appartenenza cosmica e all'indissolubile interdipendenza degli esistenti, alla loro comune costituzione, alla presenza in essi degli stessi elementi, quali l'acqua, l'aria, la terra, il fuoco. Ai quattro elementi alludono i nomi dei quattro amici nella sigla di dedica, Canudo, Apollinaire, Walden e Cendrars, mentre il nome di Chagall si sdoppia o si duplica con la giunta della sua sigla in cui sono cancellate le vocali (*Chagall, Chgll*).



Guillaume Apollinaire usò per indicare i mondi figurativi di Chagall il termine "surreale" da cui derivò quello di Surrealismo impiegato per indicare un movimento che interessò le arti figurative, il cinema, la letteratura. Più che in senso di "surnaturel", un altro termine usato da Apollinaire per la pittura di Chagall, dove *sur* significa "sovra", "surreale" riferito a Chagall dovrebbe essere inteso come "più che reale" come riferentesi a un realismo di grado superiore, un vero realismo. A differenza del realismo della rappresentazione dominante della vita umana, individuale e collettiva, e del resto del mondo, il surreale in Chagall, recuperando la visione del mondo del realismo grottesco, rivela l'effettivo modo di essere dell'esistenza, gli effettivi rapporti che legano i corpi e li



includono inseparabilmente nella vita dell'intero universo. Lo sguardo "surreale" di Chagall non intende evadere dalla realtà, se non da quella distorta del realismo che considera il mondo come costituito di fatti, dati e oggetti definiti una volta per tutti, di identità individuali e collettive separate e reciprocamente indifferenti.

Al ridotto e distorto realismo di una miope "esperienza piccola", lo sguardo "surreale" di Chagall contrappone il realismo qualitativamente superiore di un'"esperienza grande", che, secondo l'espressione bachtiniana, rende l'io consapevole di una responsabilità che non consiste soltanto nel rispondere di sé: essa consiste anche nel rispondere senza alibi e senza scappatoie dell'altro, dell'altro uomo e di ogni altro essere vivente sul pianeta, dato l'inevitabile coinvolgimento della vita di ciascuno nella vita di ogni altro. Attingendo all'"oceano infinito – infinito sia dal punto di vista dello spazio sia del tempo – di immagini grottesche del corpo, la ricerca pittorica di Chagall è ricerca del superamento del realismo vigente in quell'"isoletta piccola e limitata" che è la rappresentazione del corpo e del mondo dell'ideologia dominante dei tempi moderni.

Nel quadro del 1912-13, il violinista è sul tetto, come nel dipinto del 1909, *L'uomo morto*. Ma qui si incontrano punti di vista differenti, con il conseguente mescolamento di alto e basso, con il rovesciamento dei rapporti fra grande e piccolo, con la presenza del grottesco (a sinistra del quadro cammina un personaggio a tre teste, due di uomo e la terza di donna). Vengono messe insieme, nella simultaneità dell'evocazione, proporzioni contrapposte e dimensioni appartenenti a differenze prospettiche che però conservano, incontrandosi, la loro alterità e la loro appartenenza a cronotopi differenti. L'effetto, a cui contribuisce il colore con il suo discostarsi dagli stereotipi della rappresentazione, è ancora una volta quello della raffigurazione lirica dialogica, della narrazione aperta che non si lascia chiudere in uno sguardo totalizzante, priva di sintesi e conclusione.

Lo stesso avviene nell'altro quadro *Il violinista* (1911-14). Qui c'è un'unità spaziale e scenica, ma la curva di una strada, che unifica la raffigurazione – con in primo piano il suonatore di violino vestito di rosso, dietro un giovane mendicante, sullo sfondo, davanti a una casa una coppia, un uomo e una donna abbracciati – al tempo stesso introduce una narrazione, ancora dai toni lirici, che presenta differenze cronotopiche che non si lasciano unificare.

Allo scoppio della rivoluzione del 1917, Chagall era a Pietro-

burgo dove svolgeva il servizio militare. Del 1917 è il quadro *Le porte del cimitero*. La speranza di rinnovamento della vita prodotta dalla rivoluzione d'ottobre viene raffigurata in questo quadro assumendo come punto di riferimento l'opposto della vita, la morte. Il luogo da cui si guarda alla rivoluzione è un cimitero, in particolare un cimitero ebraico.

Secondo quella visione specificamente popolare, ampiamente descritta da Bachtin nel *Rabelais*, secondo cui non c'è separazione fra vita e morte e secondo cui dalla morte segue una nuova vita, il rinnovamento della rivoluzione viene espresso come una vera e propria resurrezione. La rivoluzione risulta in tal modo un avvenimento limitato al presente e al futuro prossimo. Essa investe tutte le dimensioni temporali e rende giustizia anche al passato, premia le sofferenze anche delle precedenti generazioni, riscatta anche la vita di coloro che la morte ha impedito di assistere a tale evento grandioso.

Ed è un sovvertimento senza differenze dell'esistenza infelice, che concerne anche coloro che hanno vissuto la cattività, la diaspora, l'esilio, la ghettizzazione. Perciò in questo quadro, che traspone la rivoluzione in termini di resurrezione, vediamo in primo piano le porte spalancate di un cimitero ebraico.

Sul frontespizio della porta sono riportate, in caratteri ebraici, le parole della visione di Ezechiele. Facendo saltare le separazioni non solo di ordine temporale, quelle fra antico e nuovo, fra passato e futuro, e quelle di ordine razziale, etnico, linguistico, ma anche le differenze fra politico, sociale e religioso, la profezia del Vecchio Testamento è collegata con gli avvenimenti attuali e impiegata per esprimere le speranze anche degli ebrei dello "stedtl" di fronte allo sconvolgimento della rivoluzione: "Così parla Dio, il Signore: apro le vostre tombe e vi tiro fuori, mio popolo, per portarvi nel paese di Israele".

Il corso successivo del comunismo sovietico e degli eventi dell'Europa, soprattutto dopo la conquista del potere del nazionalsocialismo in Germania nel 1933 distruggeranno a poco a poco queste speranze.

Del 1933 è il quadro *Solitudine*, dove un ebreo in pensiero, avvolto nel suo mantello di preghiera, siede sull'erba con in mano il rotolo chiuso della Torah. All'orizzonte il villaggio sovrastato da nubi temporalesche. Accanto una mucca e un violino. Il quadro sembra alludere alle parole del profeta Osea: "Sì, Israele è così testardo come una mucca testarda".



Il quadro *La rivoluzione* del 1937 — lo stesso anno di *Guernica* di Picasso (Madrid, Museo del Prado) venne presentato nell'esposizione mondiale a Parigi — è una specie di trittico dove in contrapposizione all'avanzata dei rivoluzionari con le bandiere rosse raffigurata sulla sinistra del quadro, troviamo sulla destra le figure tipiche della pittura di Chagall, musicanti, artisti, clowns, animali, una coppia di innamorati sul tetto di una casa, che sembrano partecipare a una sorta di manifestazione a favore del libero sviluppo delle capacità creative a cui l'arte incita la vita. Al centro, un tavolo, con sopra capovoltato il politico, che si regge acrobaticamente su una mano e che

con l'altra indica verso sinistra, sposta l'attenzione dal mondo della rivoluzione politica a quello della sovversione artistica, presentata quale effettiva trasformazione della vita. Seduto accanto al tavolo con il suo rotolo della Torah c'è l'ebreo penseroso. Davanti, in primo piano sulla destra, passa l'ebreo errante con il suo fardello sulle spalle.



Nel quadro *La crocifissione in bianco* del 1938, la speranza ancora presente nel chiaro raggio di luce che illumina la figura di Cristo sulla croce come per toglierli col suo splendore



ogni traccia di sofferenza, è circondata dalla tragedia. Sulla sinistra le orde rivoluzionarie con bandiere rosse saccheggiano, distruggono e incendiano case, mentre su un battello profughi stremati fanno segni di richiesta di soccorso. Sulla destra una sinagoga è profanata e data alle fiamme da un uomo con l'uniforme nazista. In alto, fluttuando sullo sfondo, si disperano e piangono personaggi dell'Antico Testamento. In primo piano dei vecchi e una donna con in braccio un bambino fuggono verso lo spettatore. La figura dell'ebreo errante col suo fardello corre tra le fiamme del rotolo della Torah che sta bruciando. Tuttavia la disperazione e l'angoscia non eliminano dal mondo la sua apertura, il suo dischiudere la via di salvezza. Nei segni visibili della tragedia si rivelano segni invisibili della speranza. Tutti i segni del quadro, anche quelli che si riferiscono ad avvenimenti del presente, perdono il loro valore indicale, così come quello di stereotipi, di segni convenzionali. Il quadro non ha un valore simbolico, né un valore allegorico. Esso presenta l'ambivalenza, l'apertura del finito verso l'infinito, l'atemporalità, dell'icona, l'exotopia, il "tempo grande", l'incompibilità, la responsabilità di fronte alla terra e al cielo della raffigurazione artistica.

L'inizio della seconda guerra mondiale, la persecuzione degli ebrei, l'occupazione della Francia dai tedeschi, l'alleanza fra governo francese con i nazionalsocialisti, l'arresto di Chagall a Marsiglia e il pericolo di consegna ai nazisti: sono questi gli avvenimenti che comporteranno che Chagall, cerchi scampo con la sua famiglia negli Stati Uniti, dove grazie all'interessamento del Museum of Modern Art di New York, giungerà il 23 giugno del 1941, lo stesso giorno in cui la Germania invadeva l'Unione Sovietica. Egli stesso è diventato adesso Ahasver, l'ebreo errante, che fluttuava sul villaggio di Vitebsk ma sempre tenendo pronto il suo fardello, con il presentimento di doversi mettere in viaggio, con l'angoscia di dover fuggire.

Cultura & Comunicazione /

Letteratura e cultura /

**Il corpo grottesco in Michail Bachtin
e in Marc Chagall**

Luciano Ponzio