

Sottosopra. Il mondo capovolto di Chagall

Maurice Fréchuret

L'osservazione di una qualunque opera di Marc Chagall rivela immediatamente gli aspetti singolari racchiusi nel suo universo pittorico.

Personaggi provenienti da un'altra epoca che abitano spazi insondabili, animali trasfigurati in incroci di specie diverse, architetture raffazzonate, teatro di scene di vita quotidiana che costituiscono altrettanti spettacoli incantati: ogni dipinto dell'artista dà modo di contemplare un mondo a soqquadro, non necessariamente a causa di catastrofi o tragici sconvolgimenti, bensì sulla scia dell'incanto e del piacere. Un motivo in più per accettare senza opporre resistenza di farsi rapire dalle tele di Chagall è che ognuna di esse racchiude episodi in cui anche gli esseri umani, gli animali, gli oggetti raffigurati sono stati trasposti, trascinati, traghettati, cosicché le loro immagini – messe sottosopra – si sono allontanate dal porto sicuro delle verità contingenti. I dipinti si aprono spesso e volentieri su paesaggi composti in cui gli elementi, sfidando la legge di gravità, roteano senza meta e trasgrediscono le norme dell'ordine classico cui soggiace solitamente qualunque raffigurazione. Sono insomma il frutto di una visione unica del mondo, mondo in cui, come l'artista stesso precisa, "un uomo che cammina ha bisogno di un contrario contrapposto per definirne il movimento" e "un vaso che sta in piedi non esiste, bisogna che cada per dare prova della sua stabilità". È, propriamente parlando, un universo capovolto quello che Chagall illustra, un mondo in cui "Il tempo ha rotto ogni argine", per riprendere il titolo di un quadro degli anni trenta, nel quale fidanzati e mariti, rabbini e musicisti, orologi a pendolo e carri, asini e galli, e il pittore stesso, così spesso autoritratto, si cimentano in audaci acrobazie, alla maniera dei circensi, i quali pure sono un soggetto che l'artista ama raffigurare.

Quando, nel 1937, Marc Chagall ottiene la nazionalità francese – mentre i suoi quadri vengono staccati dalle pareti dei musei tedeschi e tre di essi vengono proclamati "arte degenerata" –, l'artista realizza un grande dipinto che intitola *La Révolution* ("La rivoluzione").

È Chagall stesso a tagliare questa tela nel 1943. Le tre parti risultanti da questo smembramento in seguito vengono rielaborate a più riprese dopo la seconda Guerra mondiale. Attualmente sono accostate in forma di trittico e conservate al Musée national Marc Chagall di Nizza¹. Disegni preparatori e schizzi servono a impostare una scena complessa in cui si mescolano numerosi elementi appartenenti al consueto universo poetico dell'artista, ma anche – fatto più sorprendente – figure in cui si declina una vera e propria sintassi politica. Difatti, nell'angolo superiore sinistro prende corpo una folla compatta di personaggi muniti chi di armi, chi di bandiere rosse; lo slancio che la porta dal basso verso l'alto della tela pare legittimare il titolo del quadro. Questo concentrazione di individui mossi dal fervore rivoluzionario segna già un primo scarto rispetto all'abituale doxa iconografica: alcuni animali variamente ibridati e una scena che evoca l'universo circense costituiscono un tentativo di introdurre la parte destra della tela, ancora più aperta alle associazioni d'immagini arbitrarie e alle composizioni estrose. Un gruppo di musicisti circonda un disco colorato che, come fosse una pista da circo, accoglie un trombettista ribaltato e un uomo accorpato, nel senso letterale del termine, al suo violoncello. Una bandiera rossa interseca la scena. Al suo interno sono iscritti gli emblemi della rivoluzione proletaria, falce e martello, anch'essi capovolti. In basso a destra, si di un tetto-letto sono presenti numerosi personaggi, tra cui una coppia abbracciata, un neonato e vari altri soggetti. Un ebreo munito di un fagotto sembra voler raggiungere lo spazio centrale dell'opera, dove è raffigurato un tavolo, posto tanto in evidenza da occupare la scena principale della composizione. Vi è seduto, un gomito appoggiato al tavolo, un rabbino che regge la *Torah* tra le braccia e porta il *tefillin*² in fronte. Sul tavolo è raffigurato anche un personaggio in equilibrio su una mano, coi piedi in aria. Un'osservazione più accurata di quest'ultimo permette di individuare i tratti caratteristici dei ritratti di Lenin: baffi,

¹ Le tre opere, rispettivamente intitolate *Résistance* ("Resistenza"), *Résurrection* ("Resurrezione") e *Libération* ("Liberazione"), sono in genere esposte assieme, tuttavia lo studio preparatorio, conservato al Musée national d'Art Moderne di Parigi (il più elaborato e senza ombra di dubbio la più fedele rappresentazione del quadro originario), permette di vagliare lo stato di ciascuna di esse e di osservarne le radicali trasformazioni subite.

² Cinghie di cuoio che riportano dei versetti della Bibbia, indossate dagli ebrei, in fronte e sul braccio, durante le preghiere.

pizzetto, occhi dalle sopracciglia accentuate, cappello. La bandiera coi colori francesi, anch'essi ribaltati, sovrasta il tutto sotto lo sguardo di un asino docilmente seduto su uno sgabello.

Malgrado le apparenze, non è facile interpretare tale disposizione di personaggi, oggetti e animali, le cui rispettive cariche simboliche possono entrare in conflitto reciprocamente. Certo, le pietre tombali accanto a cui giace un uomo caduto sulla neve tinta di rosso dal suo stesso sangue sembrano rispondere alla coppia avvinghiata che, dal lato opposto, accompagna i giochi di un bambino. E certamente, il furore rivoluzionario della parte sinistra del dipinto, portatore di violenza e di morte, potrebbe dirsi contrapposto alla scena più placida sulla destra, dove l'amore, la musica e la poesia si manifestano come veri motori del cambiamento. E ancora, sicuramente, il periodo, di intenso inasprimento sociale il cui culmine è rappresentato dal fronte popolare in Francia e dalla guerra civile in Spagna, ricorda senza dubbio all'artista il suo stesso impegno durante la Rivoluzione d'Ottobre e le delusioni cui anch'egli avrebbe dovuto presto far fronte. *La rivoluzione* si potrebbe dunque interpretare come un'opera dicotomica la cui rigida impostazione in due sequenze distinte e contrarie, potrebbe fungere, da sola, da compendio del pensiero e dei sentimenti dell'artista. Tuttavia, l'osservazione degli schizzi e di altre variazioni sul tema a noi note, può condurci a una lettura leggermente diversa. Franz Meyer, interpretando la postura di Lenin "simile all'ago di una bilancia" come il simbolo dell'"equilibrio delle due metà, delle due rivoluzioni, che costituisce il sogno dell'artista"³ apre a una lettura leggermente diversa. Infatti, nei diversi studi realizzati, il personaggio con la posizione acrobatica descritta non è sempre lo stesso. Talvolta assume le sembianze del leader rivoluzionario, ma in un'altra versione ha l'aspetto dell'artista stesso accostato al fianco sinistro di Cristo sulla croce e la cui immagine è di dimensioni più ridotte, come quelle dei donatori sulle predelle o nei quadri antichi. L'intento è dunque quello di interrogarsi proprio su questa successione di personaggi e, quindi, porre delle questioni sulla trilogia *politica-religione-arte*, cui essa rinvia.

La "rivoluzione", insomma, intesa anche nella sua accezione fisica (*roteazione, ribaltamento*), si incarna in personaggi dall'identità mutevole posti nel fulcro stesso del dipinto, dello schizzo o dello studio preparatorio. L'immagine del leader rivoluzionario, per quanto risulti sorprendente nelle opere di Chagall, trova così una sua collocazione.

Il rovesciamento radicale di valori condivisi è la chiave di lettura del pensiero rivoluzionario, il quale, nello schema hegelianomarxista, esige il ribaltamento loro e del mondo che li ha generati.

Anche se le interpretazioni successive hanno sensibilmente ridimensionato la portata del pensiero dialettico⁴, le sue parole-chiave conservano intatta la loro elevata carica simbolica. Svolta, bivio, cambiamento, trasformazione, ribaltamento, conversione, sovvertimento, trasmutazione sono tutte nozioni che costellano i testi delle teorie marxiste e, di conseguenza, quelli della vulgata leninista. Il pennello di Chagall le trasforma in singolari immagini dall'impatto visivo dirompente. È l'artista stesso a individuare dei collegamenti: "La Russia si copriva di ghiaccio. Lenin l'ha messa sottosopra, proprio come io ribalto i miei quadri"⁵. Ma una simile risolutezza trova anche altri terreni in cui operare. Nominato commissario delle Belle-Arte di Vitebsk, sua città natale, nel settembre 1918, Chagall organizza immediatamente una grande manifestazione artistica per commemorare il primo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre⁶.

Le strade furono tappezzate di bandiere e numerosi artisti della città e della regione, mobilitati per l'occasione, ebbero modo di partecipare al grande evento. Furono esposte anche le opere di Chagall che rappresentavano figure insolite, che avevano suscitato l'entusiasmo del pittore, la curiosità degli operai, la commozione dei dirigenti di partito: "Gli imbianchini, i vecchi con la barba, e anche i loro apprendisti, tutti si sono messi a copiare le mie mucche e i miei cavalli.

³ Franz Meyer, *Marc Chagall*, Éditions Flammarion, Paris 1995, p. 195 (trad. italiana: Franz Meyer, *Marc Chagall, la vita e l'opera*, Il saggiatore, Milano 1962).

⁴ Quello, per esempio, elaborato dal giovane Marx nei Manoscritti economico-filosofici del 1844.

⁵ Marc Chagall, *Ma vie*, Éditions Stock, Paris 1983, pp. 190-191 (ed. italiana: *Lamia vita*, Artificio, Firenze 1992).

⁶ Marc Chagall concepì un cambiamento radicale delle modalità di insegnamento e lavorò al rinnovamento della pedagogia artistica, in particolare invitando artisti d'avanguardia come Ivan Puni, El Lissitzky, Ermolaeva e Malevic. Prima di essere spodestato dalla direzione della scuola proprio da questi tre artisti, egli si fece promotore di numerose iniziative che segnarono notevolmente la vita culturale della città.

E il giorno 25 ottobre, in tutta la città, le mie bestie multicolori sventolavano, gonfie di rivoluzione. Gli operai avanzavano cantando *l'Internazionale*. A vedere come sorridevano, sono certo che mi avevano capito. I capi, i comunisti, sembravano meno soddisfatti. Perché la mucca è verde? E perché i cavalli volano in cielo?⁷.

L'ingenuità dei dirigenti di partito avrebbe presto mutato volto, trasformandosi nelle rigide disposizioni stabilite qualche anno più tardi da Andrej Aleksandrovic' Z'danov. I principi che fondavano l'estetica del realismo socialista, tra cui quelli che invitavano scrittori e artisti a produrre opere volte a omaggiare il lavoro del popolo e i benefici del Partito, non andavano affatto a genio a Chagall, il quale, pur avendo aderito all'Unione Comunista della Gioventù sin dal 1917, avrebbe persistito nel dipingere le sue mucche, i suoi amanti, i rabbini e i violoncellisti in un movimento che non faceva che travolgerli, sollevarli, rotarli, producendo evoluzioni tra cielo e terra⁸. Una simile iconografia avrebbe trovato presto la collocazione a essa più congeniale: la scena teatrale. E quando nel 1920 Alexis Granowsky, direttore del Teatro nazionale ebraico Kamerny di Mosca, gli propone di lavorare alla scenografia della pièce dello scrittore Sholem Aleichem in programma, Chagall trova lo spazio ideale per svilupparla pienamente⁹. L'Introduzione al *Théâtre d'art juif* è una delle opere più importanti del pittore. Nel pannello centrale così come nei due pannelli laterali destinati a ricoprire le mura del teatro, i personaggi navigano in uno spazio che, benché fortemente strutturato architettonicamente da linee oblique e curve molto marcate, non riesce a imbrigliarli. Sulla sinistra apre le danze una mucca verde dipinta in verticale, primo elemento di un fregio dove personaggi, animali, oggetti di vita quotidiana e architetture circolano liberamente, in ogni direzione. Un autoritratto del pittore con tavolozza, compare sulla spalla dell'amico Eross, come pure, tre anni prima, su quella della moglie Bella in *Doppio ritratto con bicchiere di vino*¹⁰. L'Introduzione al *Théâtre d'art juif* è un'opera ampiamente autobiografica, non solo perché dà spazio alle persone che lo circondano, ma anche perché l'intero universo di Chagall vi figura, con l'abituale bestiario e gli oggetti che ricorrono nelle sue opere¹¹. Le dinamiche in azione nell'insieme dei pannelli raggiungono l'apice assoluto nell'*Amore in scena* e nel fregio detto *Il pranzo di nozze*, in cui gli elementi, talvolta al limite del figurativo, danno l'impressione di essere travolti da un turbine che li disperde nello spazio. Alla rinfusa, quel che si riesce a distinguere nel fregio: posate, piatti, bicchieri, coppe di frutta, caraffe e forme di pane sembrano abbandonarsi agli stessi esercizi acrobatici dei personaggi che danzano a testa in giù nella parte superiore a destra del pannello centrale. Costoro sono forse ispirati, come ha suggerito Franz Meyer, dal dinamismo e dall'entusiasmo degli antenati *chassidim*, la cui comunione con Dio si manifestava molto spesso con e attraverso l'allegria pratica del canto e del ballo.

La cultura religiosa di Chagall è un altro aspetto che può condurre a comprendere la forte propensione al rovesciamento e alla dispersione delle figure che anima tutta l'opera dell'artista. La Torah, anch'essa spesso rappresentata, o la Bibbia nel suo insieme, sono una fonte essenziale per comprendere la sua opera. Così, per esempio, in Genesi la prima immagine descritta è quella del caos, ovvero sia l'immensa confusione degli elementi prima dell'intervento divino che li ordina mettendo in opera un processo di separazione: l'acqua e le terre emerse; la luce e l'oscurità; la folla dei viventi nelle acque e nei cieli... Tuttavia l'immagine del continuo peregrinare è quasi sempre associata al popolo ebraico. Numerosi sono gli episodi in cui i protagonisti sono chiamati ad affrontare uno spazio illimitato, propizio a spostamenti e peregrinazioni. L'Esodo racconta per esempio di come il popolo ebraico affronta il deserto per raggiungere la Terra Promessa e, prima di questo, la sua dispersione in Egitto per la raccolta della paglia. Il cammino degli emigranti nelle terre di Canaan fu, secondo i testi, un momento difficile e faticoso ma, una volta compiuto, divenne per un certo periodo garanzia di equilibrio e stabilità. L'esodo e le numerose diaspore che questo popolo ha dovuto patire per millenni, e che lo hanno condotto ad approdare in miriadi di regioni e

⁷ Ibidem, p. 123.

⁸ Si veda il catalogo della mostra *Chagall, entre ciel et terre*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny 2007.

⁹ "Ah! Pensai, ecco l'occasione giusta per ribaltare il vecchio teatro ebraico, il naturalismo psicologico, le barbe incollate. Là, almeno sulle pareti, potrò mettermi a mio agio e progettare liberamente tutto ciò che riterrò indispensabile per la rinascita del teatro nazionale" (Marc Chagall, op. cit., p. 232). Tale fu l'intenzione di Marc Chagall.

¹⁰ Opera conservata nelle collezioni del Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, di Parigi.

¹¹ Si veda il testo di Ekaterina L. Selezneva, *Panneaux de Marc Chagall, in Chagall, entre ciel et terre cit.*, pp. 25 sgg.

paesi in tutto il mondo, trovano una loro collocazione nelle pitture e negli scritti di Chagall. La folla in *Mosé percuote la roccia* o in *Mosè riceve le Tavole della Legge* – quadri esposti in permanenza nella Sala del messaggio biblico del Musée national – e quella in fuga dall'incendio in *Il cavallo rosso*, conservano la memoria degli allontanamenti subiti e delle fughe che la storia, nei suoi sviluppi più brutali, ha spesso reso necessarie. Nel suo libro autobiografico Marc Chagall ricorda: "L'esercito avanzava e, di pari passo, la popolazione ebraica retrocedeva, abbandonando le città e i sobborghi" e conclude, conferendo alla sua arte una missione protettrice, "sentivo il desiderio di accoglierli nei miei quadri, per metterli al sicuro"¹². Nulla è tanto convincente quanto l'immagine del vecchio ebreo, fagotto in spalla, che appare e scompare nelle opere dell'artista. Provvisto di bastone e di cappello con visiera, protetto dal suo lungo mantello, questo personaggio appare molto di frequente.

Egli solca il cielo di *Sopra Vitebsk*, si prepara ad attraversare il campo innevato della *Rivoluzione*, si fa strada nel fondo bianco del *Pendolo dall'ala blu*, segue il carro affollatissimo della *Guerra*, per poi proseguire il suo cammino a testa in giù nello spazio rosso del *Cantico dei Cantici II*. La sua avanzata, solitaria e tenace, è una ricerca che mantiene tutto il suo mistero. A meno di individuare, nell'immagine dell'ebreo errante, tanto frequentemente raffigurato nei quadri dell'artista, lo stesso Chagall che, postosi a guardia della memoria di tutti gli esuli, attraversa lo spazio del dipinto come altri hanno attraversato territori e regioni. L'artista rivolge una supplica a Dio, interpellandolo così: "Rivelami il mio cammino. Non vorrei essere come gli altri; io voglio vedere un mondo nuovo"¹³. Colui che cammina è il creatore poiché il suo percorso è invenzione. Colui che cammina è il pittore stesso, come rivelerà Majakovskij a proposito di Chagall, sottolineando, con pertinenza, il senso dello pseudonimo adottato¹⁴.

Dalla realtà alla tela, numerose sono le possibilità di vagabondare, e, così facendo, di lasciare sgorgare le immagini relative al mondo delineato dai dipinti. Descritte sulla pagina, esse si inseriscono all'istante nel quadro: "Accadde che, per via del bel tempo, il nonno si era arrampicato sul tetto, si era seduto sui tubi e si gustava delle carote. Niente male come quadro"¹⁵; "E tu, mucchina, nuda e crocifissa nei cieli, sogni"¹⁶; "Talvolta la candela sale verso la luna, talaltra la luna scende verso le nostre braccia volando. Anche la strada prega. Le case piangono"¹⁷; "Estasiato, coi piedi affondati nel terreno, un maiale trasparente se ne sta qui, davanti a me"¹⁸; "Stringo con più forza i corrimani, le mie mani gelano. Io volo e il treno vola con me"¹⁹. E se facciamo ricorso alle poesie scritte da Chagall, immagini simili volteggiano verso di noi: "Je marche par le monde comme dans une forêt / Sur les pieds, sur les mains, de-ci de-là / D'arbre en arbre les feuilles tombent / Elles me réveillent, j'ai peur"²⁰ ("Cammino per il mondo come in una foresta / Sui piedi, sulle mani, di qui di là / Di albero in albero le foglie cadono / E mi risvegliano, ho paura"); "Là où se pressent des maisons courbées / Là où monte le chemin du cimetière / là où coule un fleuve élargi / Là j'ai rêvé ma vie"²¹ ("Laddove si accalcano case ricurve / Laddove sale il cammino al cimitero / laddove scorre un fiume e s'ingrossa / Là ho sognato la mia vita"). Come spiega Philippe Jaccottet, che ne ha realizzato la traduzione in francese, le poesie di Chagall "ritrovano spontaneamente i grandi temi di cui si nutre la sua pittura"²². La città russa (Vitebsk), gli innamorati, i profeti, i rabbini, lo stesso artista e tanti altri soggetti non nominati che pure appartengono al suo universo. Un universo che, teniamo a sottolinearlo più in dettaglio in questa sede, ritrova nelle immagini del disorientamento la fonte stessa di una ricchezza che si autoalimenta. Per questi motivi l'opera di Chagall ha suscitato l'interesse dei surrealisti, le cui

¹² Marc Chagall, op. cit., p. 187.

¹³ Ibidem, p. 134.

¹⁴ Chagall era venerato dai suoi allievi. Uno slogan di Majakovskij circolava nella scuola in cui insegnava: "Plaise à Dieu que chacun chagalle (camminare a grandi passi, in russo) comme Chagall" ("Piacca a dio che tutti camminino a grandi passi come Chagall"), in Franz Meyer, op. cit., p. 124.

¹⁵ Marc Chagall, op. cit., p. 28.

¹⁶ Ibidem, p. 27.

¹⁷ Ibidem, p. 61.

¹⁸ Ibidem, p. 64.

¹⁹ Ibidem, p. 184.

²⁰ Marc Chagall, *Poèmes*, Cramer Éditeur, Ginevra, 1975, p. 23.

²¹ Ibidem, p. 21.

²² Philippe Jaccottet, *Introduction*, in Ibidem, p. 7.

ricerche seppero spesso far posto alle stesse immagini di rovesciamento e capovolgimento²³. La parola "letteratura" (*littérature* in francese) diventa "eruttaéttil"²⁴ oppure "lit et ratures"²⁵ ("letto e scarabocchi"...), e i testi contenuti nelle riviste sono altrettanto "disordinati" in quanto le forme del linguaggio sono, agli occhi dei membri del movimento, ancora più forti nel contrapporsi al tradizionale ordine delle parole e all'abituale sviluppo della sintassi. Presso questi artisti, la stessa propensione a sospendere il dispositivo delle rappresentazioni classiche, la stessa tendenza a creare disordine può manifestarsi nella normale percezione delle immagini. La superficie della tela, come quella della pagina, diventa un campo aperto a nuove e fruttuose sperimentazioni, grazie all'introduzione di elementi di dispersione, o alla decostruzione dei codici visivi ordinari, o ancora con l'applicazione di effettive distorsioni delle forme. Il pianeta surrealista è proprio "la planète affolée" (il pianeta impazzito) i cui confini sono stati dilatati, i punti di riferimento cancellati da Max Ernst e tanti altri con lui. L'automatismo della scrittura, la pratica del collage, i dispositivi volti a sparpagliare le immagini e le tecniche di esplosione della forma (tra cui il gioco del *cadavre-exquis*) hanno largamente contribuito a dipingere il surrealismo come un movimento pronto ad adottare la modalità del rovesciamento per la sua sensatezza poetica. Joan Miró ha fatto ricorso, nelle sue opere pittoriche e, più tardi, nelle sue opere tridimensionali, ad accostamenti casuali di forme o di oggetti, proprio come Max Ernst, le cui composizioni "derealizzanti" si basano su analoghe organizzazioni spaziali.

Il principio del rovesciamento, o della conversione, è attivo anche nei celeberrimi orologi flessibili di Salvador Dalí, o negli oggetti, spesso allungati oltremisura, racchiusi negli spazi illimitati rappresentati nelle opere di questo artista. Stesso discorso per le opere di Yves Tanguy, che l'artista popola di forme minerali e rispettive ombre, che le rendono indubbiamente più concrete, ma tutt'altro che stabili. Le bizzarre creature che popolano le opere di Victor Brauner, gli oggetti aerei liberati dalla legge di gravità di René Magritte (palle metalliche, rocce, sedie, strumenti musicali che fluttuano in cielo...), le forme lisce e biomorfe che costellano i legni di Hans Arp o i dipinti di Miró, tutti questi elementi contribuiscono pienamente alla possente trasfigurazione del reale cui lavora tutto l'insieme di artisti e poeti del gruppo.

Queste posizioni sapranno presto individuare nell'opera di Marc Chagall gli elementi necessari per consolidarsi. La "deriva sognante" che l'artista intende mettere in atto per sé, e nella quale trascina tutti i soggetti della sua produzione (personaggi, bestiario, oggetti a lui familiari), è in effetti recepita molto positivamente dagli appartenenti al surrealismo, che non si stancheranno mai di sollecitare – inutilmente – l'artista a unirsi ufficialmente al gruppo²⁶. Non si sbaglia André Breton quando, nel 1941, nella sua *Genèse et perspective historiques du Surréalisme*, sottolinea giustamente le proposte innovatrici di Chagall e designa definitivamente il contributo dell'artista come iniziatore dello spirito surrealista: "La sua esplosione lirica è datata 1911. A partire da quel momento la metafora, con lui solo, segna il suo ingresso trionfale nella pittura moderna.

Per attuare il ribaltamento dei piani spaziali preparato molto tempo prima da Rimbaud e, al tempo stesso, per liberare gli oggetti dalle leggi della pesantezza e abbattere le barriere che separano gli elementi e i regni, la metafora suddetta nell'opera di Chagall si rivela improvvisamente, su un supporto plastico, nell'immagine ipnagogica e in quella eidetica (o estetica) che sarà scritta solo più tardi con tutte le caratteristiche che Chagall ha saputo conferirgli²⁷. Non mancano infatti le affinità, e riguardano tanto gli obiettivi quanto i mezzi per raggiungerli. Le immagini del sogno, la loro trascrizione nel quadro, la trasmutazione che implica questo tipo di attività, le metamorfosi riconosciute cui giunge quest'ultima. Tutto avvicina la ricerca surrealista alle invenzioni di Marc Chagall. E tuttavia il legame non sarà per questo più solido, non più di quanto non lo fosse qualche anno prima con altri rappresentanti dell'arte moderna (Malevic, El Lissitzky, Puni...). E questo

²³ Si ritiene che il rovesciamento delle immagini e delle parole sia una pratica tipicamente surrealista. La deviazione, invece, sarà ben presto tipica dei situazionisti, con una carica trasgressiva ancora più esplicita.

²⁴ Questa parola figura sulla doppia pagina dei numeri 11 e 12 della rivista "Littérature".

²⁵ Sulla prima pagina della rivista.

²⁶ Sul rapporto tra Chagall e il surrealismo, si veda *Chagall surréaliste?*, catalogo della mostra (Musée national Marc Chagall, Nizza, settembre 2001 - gennaio 2002), RMN, Paris 2001, e in particolare il testo di Jean-Michel Foray, *Chagall surréaliste, un rendezvous manqué*, pp. 7-15.

²⁷ André Breton, testo che fa attualmente parte di *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, p. 89.

perché, per Chagall, il lavoro stesso dell'artista deve liberarsi da qualsiasi precetto teorico troppo rigido, sempre suscettibile di limitarne la portata poetica. La sua posizione è semplice, e può essere riassunta con una semplice frase tratta dal suo scritto autobiografico. Frase che gli ha fatto da bussola per tutta la vita: "Mi tuffo nelle mie riflessioni e volo al di sopra del mondo"²⁸.

²⁸ Marc Chagall, op. cit., p. 101.