

L'HAGGADAH COLORATA

Francesco Lucrezi
(Università di Salerno)

SOMMARIO: 1.- L'arte negata; 2.- Figure e bellezza; 3.- *P'ssalim* e *tmunòt*. 4.- I due 'trend'; 5.- "Jewish Art"; 6.- Le vere ragioni; 7.- Il cantore di Vitebsk; 8.- Il vetro infranto; 9.- La *tmunà* come *davàr*.

1.- L'arte negata.

Recita il secondo dei Dieci Comandamenti:

Ex. 20.3-6 (= Deut. 5.7-10): *Non avrai altro dio all'infuori di me. Non ti farai idolo ("pessel") né immagine ("tmunà") alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra. Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai. Perché io, il Signore, sono il tuo Dio, un Dio geloso, che punisce la colpa dei padri nei figli fino alla terza e alla quarta generazione, per coloro che mi odiano, ma che dimostra il suo favore fino a mille generazioni, per quelli che mi amano e osservano i miei comandamenti.*

Si ritiene generalmente che una interpretazione estensiva di tale precetto, nella parte in cui si formula il divieto creare "idoli" (*p'ssalim*) e "immagini" (*tmunòt*), abbia condotto a una assoluta interdizione di realizzare qualsiasi prodotto di arte figurativa, al punto tale che "arte ed ebraismo sono generalmente posti alla più grande distanza l'uno dall'altra" (Di Castro). Un'idea che è sembrata suffragata dal dato di fatto che, per lunghi secoli, nelle comunità ebraiche della diaspora, non è dato rinvenire, salvo rare eccezioni, significative tracce di arte figurativa (come dipinti, affreschi, mosaici, statue). Molto abbondanti, e spesso di alto pregio, invece, appaiono i manufatti di tipo meramente decorativo, prevalentemente destinati ad adornare gli oggetti, gli arredi e i documenti di uso religioso o rituale (coppe, bicchieri, candelabri, altari, abiti cerimoniali, libri sacri, contratti nuziali ecc.). Prodotti di grande raffinatezza e bellezza, ma privi di immagini figurative.

Ma tale incompatibilità tra ebraismo e arte figurativa, in realtà, non sembra fondata a livello 'halachico', normativo, e appare anche, in larga misura, contraddetta da molte testimonianze.

La questione è alquanto complessa, e impone, a mio avviso, alcune considerazioni preliminari.

Innanzitutto, l'idea che tra arte "figurativa" e "non figurativa" intercorra una cesura netta è una sorta di superstizione nata nel '900, che prima - quando si riteneva che l'arte non potesse non essere, di per sé, "figurativa" - non esisteva. Solo nel secolo scorso il linguaggio artistico, con la comparsa della cd. "arte informale", si sarebbe emancipato dalla necessità di "rappresentare" in modo figurato delle determinate realtà. L'arte avrebbe così cessato di essere un mero "significante", portatore di un dato "significato". Le tele tagliate di Lucio Fontana, così come molte opere di Man Ray, Pollock, Rauschenberg, Jasper Johns, Sy Twombly, Duchamp, Manzoni, Burri, Hirst e tanti altri sarebbero state altrettante espressioni della fine di tale funzione "significante" dell'arte, ancillare rispetto a un "messaggio", un "significato".

Ciò, in realtà, non è del tutto vero, trattandosi di una convinzione che si basa, tra l'altro, sulla netta distinzione tra la scrittura e il disegno, che sarebbero due cose del tutto distinte, e sempre percepite come tali. I caratteri della scrittura sarebbero soltanto dei "segni", dei meri "strumenti", che avrebbero un senso solo in quanto concatenati in una data parola o una data frase (una lettera da sola non "significherebbe" niente, e non potrebbe essere "bella" o "brutta"), mentre solo i "disegni" avrebbero, di per sé, un significato, e sarebbero portatori di "bellezza" (o "bruttezza").

Ma questa differenza non è sempre stata percepita. In greco, per esempio, il verbo *gràphein* significa

semplicemente “tracciare dei segni”, nel senso tanto di “scrivere” quanto di “disegnare”. Anche i “segni” delle lettere sono nati come “disegni”, e hanno sempre continuato, nei secoli, a farsi portatori, autonomamente, di forme di “significato” (magari rimosso o dimenticato) e ad essere oggetto di una precisa funzione estetica.

Ciò è particolarmente evidente nella storia della scrittura ebraica. Le pagine del Talmud, per esempio, che incorniciano, all'interno della *Ghemarà* (il commento rabbinico), i precetti della *Mishnah*, la “ripetizione” della legge mosaica, sono, oltre a testi di dottrina, anche delle vere, preziose opere di arte figurativa, che riescono ad attrarre e ammaliare anche chi non capisca l'ebraico e l'aramaico. E lo stesso si potrebbe dire per tante altre pagine di scritture, forse per tutte. I “segni” che le compongono non sono solo dei vettori di “significati” esterni, ma sono anche, di per sé, autonomamente, dei “disegni”, delle figure.

E i messaggi da essi trasmessi sono plurimi. Le lettere ebraiche, per esempio, com'è noto, indicano anche dei numeri. Non a caso l'arte informale del Novecento ha avuto (a partire da Man Ray, nato Emmanuel Radnitzky) una forte impronta ebraica (come è stato evidenziato, tra gli altri, da Daniel Rothbart), essendo scaturita dalla forza creativa di artisti eredi della millenaria tradizione di “scrittura figurativa” del “popolo del libro”, segnata da una peculiare funzione “visiva”, “estetica” e, soprattutto, “interrogativa” dei “segni”, al di là della loro funzione meramente “rappresentativa” e “narrativa”.

2.- Figure e bellezza.

È da tenere presente, comunque, che l'ebraismo non è l'unica cultura che ha espresso forme di resistenza, se non di rifiuto, verso l'arte figurativa. Già Platone dispregiò le immagini, in quanto “imitazioni di imitazioni”, Aristotele considerò l'apprezzamento della bellezza come un istinto inferiore dell'uomo, ed Hegel ribadì che la percezione sensoriale è inferiore a quella intellettuale, fino a preconizzare una forma di “morte dell'arte”.

Va poi ricordato che la potenzialità di trasmettere la cd. “bellezza” è soltanto una delle tante potenzialità affidate alle figure, e che la stessa idea di “bellezza” è storicamente determinata. I graffiti e le immagini ritrovate nelle caverne paleolitiche non avevano niente a che fare col nostro concetto di “bellezza”, e la famosa Venere di Willendorf (la famosa statua, risalente forse al 30.000 a. C., raffigurante una figura femminile dalle forme abnormemente sproporzionate) esprime canoni estetici decisamente opposti rispetto a quelli contemporanei.

Non ci è dato di sapere quale fosse l'idea di “bellezza” ai tempi in cui furono scritti i libri dell'Esodo e del Deuteronomio, né possiamo conoscere in che modo Bezalel, figlio di Uri (il decoratore dell'Arca dell'Alleanza, che avrebbe dato il nome alla prima Accademia di Belle Arti del futuro Israele, fondata a Gerusalemme, nel 1906, dal lituano Boris Schatz) avrebbe realizzato il suo lavoro (secondo Ex. 35.30-31, “riempito di ispirazione divina, scienza, abilità, intelligenza... per concepire opere artistiche”). Il testo non ci dice se le sue immagini contenessero o meno delle figure. Così come non sappiamo che forme avessero le decorazioni (sicuramente splendide e maestose) del Tempio di Salomone.

Ma l'idea di “bellezza”, comunque, non sembra estranea alla Torah: il verso dell'Esodo, 15.2, “questo è il mio Dio, e io lo glorificherò”, è anche tradotto come “io lo adorerò”, “lo abbellirò”. Un senso raccolto e sviluppato nel Talmud: “Renditi bello di fronte a Lui quando esegui i precetti, fai una bella capanna, un bello *shofàr* (corno di ariete), un bel *tallit* (scialle per le preghiere), un bel *sefer Torah* (libro della Torah) e scrivilo con bell'inchiostro, con un bello stilo, fallo scrivere da uno scriba esperto e rivestilo con della bella seta” (T.B., *Shabbàt* 133b). E il verso del primo libro di Samuele, 2.2, “non vi è rocca (*tzur*) pari al Signore” è interpretato nel Talmud come “non vi è artista pari al Signore” (T.B., *Berakhòt* 10a).

3.- *P'ssalim e tmunòt.*

Va detto soprattutto che il senso del precetto dell'Esodo è chiaro ed è esplicitato dal richiamo alla gelosia del Dio unico, che non ammette il culto di altre divinità e fa divieto di “prostrarsi” innanzi agli idoli e alle immagini e di “servirli”. È evidente che l'accostamento delle due parole *pessele* e *tmunà* ha un valore sinonimico: si fa divieto di realizzare quelle immagini, quelle *tmunòt*, che possano essere usate come idoli, come *p'ssalim*, e possano quindi essere oggetto di adorazione. Soltanto di quelle. Non si evince, dal testo della Torah, alcun divieto assoluto e generalizzato di realizzare qualsiasi tipo di immagine, che altrimenti, per deduzione logica, avrebbe potuto intendersi anche come divieto di trascrivere i segni/disegni delle Sacre Scritture, o di realizzare decorazioni di tipo non figurativo. Giustamente è stato notato, riguardo al presunto divieto di immagini, che esso è stato “identificato con quello di idolatria, invertendo il rapporto di causa-effetto tra i due, come se il primo costituisse il divieto vero e proprio e non una sua applicazione specifica” (Di Castro). A essere vietate, in realtà, sono solo le immagini “idolatriche”, non le altre. Ed è considerata vietata anche la rappresentazione visiva del Dio unico di Israele, perché essa potrebbe essere oggetto di adorazione di per sé, sostituendosi a quella dell'Altissimo. Anche se l'uomo è fatto “a immagine e somiglianza” del Signore, questi non ha un volto e, soprattutto, non ha un tempo e un luogo di manifestazione, è presente sempre e dovunque. Il vitello d'oro suscitò l'ira dell'Altissimo perché era stato eletto a divinità, non certo per il suo semplice essere stato una statua, cosa del tutto innocua.

4.- I due ‘trend’.

Infine, è un dato di fatto che, per molti secoli, fino all'avvento del Medio Evo, gli ebrei hanno attivamente praticato forme di arti figurative, senza con ciò essere accusati di trasgressione o di “peccato”.

È stato dimostrato (Rocca) che molte comunità ebraiche del Mediterraneo avrebbero ampiamente praticato attività artistica, e sarebbero state divise da una sorta di lungo, latente ‘conflitto’ tra tendenze ‘figurative’ e ‘non figurative’. Il primo ‘trend’, prevalente e dominante, presente nella Giudea degli Asmonei e di Erode, sarebbe stato ‘non figurativo’, e la produzione artistica, a seguito della rivolta dei Maccabei (inizio II secolo a.C.), avrebbe sistematicamente evitato la rappresentazione di figure umane e di animali. Ma, già a partire dal terzo secolo a.C., si sarebbe affermata, nella diaspora ellenistica, soprattutto intorno alla metropoli di Alessandria d'Egitto (ove, com'è noto, viveva una numerosa e influente comunità ebraica, per molti aspetti contrapposta e rivale di quella di Giudea), una diversa tendenza culturale, favorevole all'uso delle immagini – adoperate, fra l'altro, per illustrare i manoscritti dell'edizione greca della Bibbia -, che avrebbe poi anche influenzato la prima arte figurativa cristiana.

I due ‘trend’ si sarebbero a lungo contrapposti, ma avrebbero conosciuto anche dei periodi di osmosi e coesistenza, come attestano, fra l'altro, alcune testimonianze provenienti da Pompei, risalenti agli anni precedenti all'eruzione del Vesuvio.

La pratica dell'arte figurativa, comunque, fu larga, diffusa e di alta qualità, e non può essere ignorata o sottovalutata, venendo considerata un fenomeno minoritario o di eccezione. In particolare in Italia sono stati rinvenuti diversi manufatti, affreschi, bassorilievi, mosaici e decorazioni (basti pensare alle famose immagini delle catacombe romane di Vigna Randanini, sulla via Appia, o di Villa Torlonia, sulla via Nomentana), di varie epoche e località, che attestano in modo inequivocabile l'esistenza di maestranze artistiche ebraiche di alto livello, i cui prodotti, giunti fino a noi, arricchiscono la storia dell'arte del nostro Paese, e forniscono prove suggestive ed eloquenti del modo di vivere e di esprimersi degli ebrei nell'Italia dei primi secoli dell'era volgare. E non si tratta di un fenomeno limitato alla nostra penisola, dal momento che testimonianze analoghe sono presenti anche in diverse altre località dell'area mediterranea (tra cui, particolarmente note, le decorazioni della necropoli di Bet Shearim [o Kfar Shearim], “casa delle due porte”, “villaggio delle due porte”, nella bassa Galilea, o gli affreschi della sinagoga di Dura-Europos, in Siria).

Tali immagini smentiscono che sia sempre esistita nell'ebraismo una forma di iconoclastia, fondata su un'interpretazione estensiva del secondo Comandamento, che farebbe divieto non solo di raffigurare immagini idolatriche, ma anche, in assoluto, di effettuare qualsiasi rappresentazione della realtà di tipo figurativo.

5.- “Jewish Art”.

Non si può neanche negare, però, che, in un certo momento storico, che può essere collocato verso il IV secolo d.C., gli ebrei avrebbero smesso, quasi dovunque, di realizzare opere di arte figurativa, e che a tale comportamento omissivo sarebbe stata attribuita una motivazione di obbedienza religiosa, basata, appunto, su una interpretazione estensiva dei versi dell'Esodo e del Deuteronomio, e su una coincidenza tra *p'ssalim* e *tmunòt*.

Nel Medio Evo, nel Rinascimento e anche agli inizi dell'età moderna gli ebrei non avrebbero realizzato disegni, quadri, mosaici, statue, bassorilievi, e ciò sarebbe diventato un tratto caratterizzante e costante nella vita delle comunità ebraiche per un periodo molto lungo, fino al XIX e, soprattutto, al XX secolo. Quasi un millennio e mezzo, all'incirca, di iconoclastia pressoché assoluta, giustificata e imposta anche a livello dottrinale. L'elevazione di questa prassi a precetto religioso avvenne soprattutto a partire dal XII secolo, in forza della grande autorità di Maimonide, che, ne *La guida dei perplessi*, esprime severi giudizi critici contro la sensibilità, l'immaginazione, la materia, approvando la definizione negativa del tatto data da Aristotele, nell'*Etica nicomachea* (3.13), considerato come una vergogna che l'uomo possiederebbe solo in quanto animale (cfr. Di Castro).

Tale rifiuto avrebbe iniziato a essere superato solo nell'800, nell'ambito della *haskalah*, l'emancipazione ebraica, quando alcuni artisti ebrei cominciarono a praticare la pittura, per assimilarsi, anche in questo, ai gentili (ricordiamo, tra i primi Daniel Oppenheim [1800-1882] e Isaac Levitan [1860-1900], che scelsero di dedicarsi a tematiche tradizionali, come paesaggi o ritratti).

La tendenza si estese e diventò molto diffusa nel secolo scorso, che è stato profondamente segnato, in Europa e, soprattutto, in America, dal contributo di artisti di origine ebraica (basti ricordare i nomi di Schatz, Modigliani, Pissarro, Carlo Levi, Soutine, Kiefer, Hesse, Oppenheim, Rivera, Ben Shahn, Man Ray, Rhotko, Boltansky, Newmann, Dine, Lichtenstein, Nussbaum [morto ad Auschwitz], Moholy-Nagy, Gottlieb, Kline, Reinhardt, Lewis, Segal, Lewitt, Lucien Freud e tanti altri), che hanno scelto linguaggi espressivi molto diversi gli uni dagli altri (per lo più nel segno della sperimentazione, della rottura e della provocazione, ma anche seguendo canoni più tradizionali, a volte toccando tematiche ebraiche, ma anche, in alcuni casi, ignorandole sistematicamente). (Anche se va ricordato che appare difficile parlare di un'eventuale “arte ebraica”: nota la risposta che Harold Rosenberg diede, nel 1966, in occasione dell'inaugurazione del Jewish Museum di New York, alla domanda di un giornalista “Is there a Jewish Art?”: “There is a Gentile Answer and a Jewish answer. The Gentile Answer is: Yes, there is a Jewish art, or: No, there is no Jewish art (Nedless to say, the Gentile answer, either way, is anti-Semitic). The Jewish answer is: What do you mean by Jewish art?”. Tecnica dialettica, si può dire, tipicamente ebraica, nel momento che come risposta a una domanda prevede un'altra domanda.

6.- Le vere ragioni.

Una volta appurato che l'iconoclastia non avrebbe un effettivo fondamento halachico nel Secondo Comandamento, ma si sarebbe consolidata esclusivamente a livello di tradizione, per poi assurgere solo in seguito a precetto religioso, ci sarebbe da chiedersi quali siano state le sue reali motivazioni originarie (al di là della spiegazione sacra, che sembra essere stata formulata e usata come una forma di ‘scusa’, o di ‘pretesto’, comunque maturata in un tempo successivo).

Tutto lascia pensare che la matrice religiosa dell'iconoclastia sia stata non la causa, ma l'effetto di una scelta di fondo che aveva altre cause: essenzialmente due, succedutesi nel tempo.

Una prima ragione può essere stata l'esigenza di affermare l'identità ebraica come quella del “popolo

del Libro”, legato alla custodia e trasmissione della scrittura. Tale esigenza avrebbe indotto a far concentrare l’impegno culturale sull’attenzione alle lettere – che, come già detto, sono anch’esse delle immagini -, tanto nella loro concatenazione espressiva, e quindi nel loro significato, quanto nella loro individualità, come mero “segno significante”, o “segno tout court”. Le immagini figurative avrebbero distratto da tale concentrazione, e sarebbero quindi state rifiutate, basando il rifiuto sulla rigorosa osservanza del Secondo Comandamento.

Ciò ha fatto sì che la creatività figurativa si riversasse sulla scrittura, diversamente da quanto è accaduto nella tradizione cristiana, dove le immagini sacre hanno rappresentato per secoli un potente strumento di indottrinamento di masse ignoranti e analfabete. Quasi tutte le Chiese del mondo sono anche delle gallerie d’arte, che permettono ai fedeli di apprendere, attraverso le immagini, le storie del Vecchio e, soprattutto, del Nuovo Testamento. E niente ha mai impedito che anche il volto dello stesso Signore venisse raffigurato: il particolare della creazione di Adamo, nella Cappella Sistina, ne è forse la più nota dimostrazione.

La seconda ragione sarebbe emersa dopo la distruzione del Tempio, la definitiva condanna all’esilio e, soprattutto, la nascita e l’incremento dell’antisemitismo cristiano.

Costretti a vivere dispersi, emarginati e disarmati, generalmente circondati da pregiudizio, sospetto e disprezzo, gli ebrei avrebbero avvertito necessariamente l’esigenza di restare “nell’ombra”, di “non dare nell’occhio”, di non farsi notare. Suscitare ammirazione, o invidia, per avere creato bellezze artistiche avrebbe certamente alimentato reazioni negative (come se lo avesse fatto, per esempio, uno schiavo, o ex schiavo africano, negli Stati Uniti del Sud del XVIII o XIX secolo). Meglio evitarlo, e fare in modo che nessuno lo facesse, trasformando tale misura “precauzionale” in un rigido precetto religioso (che, in realtà, non esisteva e non esiste).

7.- Il cantore di Vitebsk.

Ma si può dire che l’idea che la fedeltà all’identità e alla religione ebraica sia incompatibile con l’arte figurativa è stata definitivamente superata – anche negli ambienti rabbinici tradizionalisti - solo nel secondo dopoguerra, e ad opera di una singola, straordinaria personalità, che appartiene non solo ai vertici dell’arte universale, ma anche alla più profonda essenza della millenaria tradizione ebraica, che egli ha contribuito, con la sua opera, non solo a difendere, esprimere e divulgare, ma anche a interpretare nei suoi più veri e autentici significati.

Ci riferiamo a Marc Chagall, il grande pittore nato nel 1887 a Lëzna, presso Vitebsk, cittadina dell’impero russo, oggi in Bielorussia, ove la comunità ebraica, a cui apparteneva la sua famiglia, parlava yiddish. Dopo avere studiato arte a San Pietroburgo, si trasferì, nel 1910, a Parigi, per poi tornare in patria dal 1914 al 1923, ove partecipò attivamente alla Rivoluzione d’Ottobre, dei cui esiti rimase profondamente deluso, tanto da tornare a Parigi, acquisendo, nel 1937, la cittadinanza francese.

Riuscì a scampare alla Shoah, trovando rifugio negli Stati Uniti, per poi tornare in Francia, finita la guerra, nel 1948, ove trascorse (pur con diversi viaggi all’estero, tra cui anche in Italia e, nel 1973, nella sua terra natale) il resto della sua vita, conclusa nel 1985 a Saint-Paul-de-Vence.

In tutta la sua ricchissima produzione artistica, Chagall è sempre stato un dolente “cantore” dell’anima ebraica: della storia, della spiritualità e delle continue sofferenze del suo popolo, culminate nell’esperienza estrema dei terribili anni del nazismo.

Come è stato notato, per esempio (Massenzio), *La chute de l’ange* (1923-1947), quale “potente allegoria della fine del mondo”, rappresenta il punto di arrivo di un lungo percorso artistico iniziato con uno schizzo del 1923, l’anno del fallito putsch tentato da Hitler a Monaco, e della rapida e irrefrenabile crescita dell’antisemitismo in Europa, che l’artista percepì con angoscia fin dall’inizio. La stessa angoscia che lo portò, nel 1933, l’anno della presa di potere del dittatore nazista, al famoso dipinto, portato a compimento nel 1947, sul finire dell’esilio in America. Una lunga e sofferta creazione che testimonia “della precoce presa di coscienza da parte del pittore di Vitebsk del tragico impatto che il nazismo al potere è destinato ad avere sugli ebrei, sulla loro cultura e sul loro mondo”. “La caduta

dell'angelo è una grandiosa metafora della catastrofe della storia, della distruzione del mondo, divorato dalla massa di fuoco che scende dal cielo" (Massenzio).

E osservazioni analoghe si possono fare per la *Crucifixion blanche*, realizzata nel 1938, l'anno della Notte dei Cristalli, per i dipinti *Résistance*, e *Résurrection*, parti del trittico del 1947 *Résistance, Résurrection, Libération* (1937-1948), ove l'immagine del Cristo crocifisso assurge a simbolo del martirio del popolo ebraico, in una scena "dominata dalla presenza del Cristo dal viso semita, sul cui ventre è raffigurato un cerchio, che sta a evocare il centro del mondo, il cuore della vita" (Massenzio)", o ancora, per l'*Apocalypse en lilas. Capriccio* (1945-47), ove alla base della croce è raffigurato un carnefice nazista.

Ci voleva davvero uno straordinario coraggio per raffigurare lo sterminio del popolo mosaico attraverso l'immagine di Cristo in croce (quello stesso Cristo che era stato utilizzato per più di sedici secoli proprio per giustificare e alimentare l'odio contro il popolo ritenuto collettivamente ed eternamente responsabile di averlo deliberatamente messo a morte). E si può ritenere che solo lo straordinario prestigio internazionale del Maestro abbia fatto accettare la sua creazione anche in ambito ebraico. Chiunque altro lo avesse fatto, avrebbe certamente suscitato scandalo e riprovazione, almeno negli ambienti più tradizionalisti.

8.- Il vetro infranto.

Negli anni successivi, l'opera pittorica di Chagall si focalizza principalmente sulle tematiche bibliche, assurgendo a livello di vera e propria *haggadah*, narrazione visiva delle Sacre Scritture, particolarmente nella loro dimensione di chiave identitaria del popolo ebraico. È il caso de *la Lotta di Giacobbe con l'angelo* (1960-1966) (che, com'è noto, raffigura quello che può essere considerato il vero e proprio momento genetico del popolo di Israele, quando Giacobbe, lottando con uno sconosciuto avversario – poi identificato in un emissario del Signore – sul guado di Panuel, riporta una ferita che lo segnerà per sempre, e cambia il proprio nome in Israele). Dello straordinario affresco della *Knesset*, il Parlamento di Israele, che esprime la gioia (memore dell'immenso sacrificio costato) del ritorno del popolo nella Terra Promessa. E, soprattutto, delle dodici maestose vetrate della sinagoga dell'ospedale Hadassa di Ein Karem, a Gerusalemme, raffiguranti le dodici tribù dei figli di Giacobbe-Israele. Esse furono colpite da proiettili durante la Guerra dei Sei Giorni, nel giugno 1967, e l'artista si recò personalmente sul posto per partecipare ai lavori di restauro. Decise di lasciare il foro di una pallottola che aveva infranto la vetrata dedicata a Issacar, sia in ricordo della violenza della guerra (così come nelle case degli ebrei osservanti si usa lasciare una parte di muro non intonacato, in ricordo della distruzione del Tempio di Gerusalemme), sia per permettere che da tale fessura filtrasse la luce del sole, in segno di speranza, nonostante tutto, per il futuro.

La straordinaria bellezza delle vetrate e dei loro sgargianti colori, il luogo sacro in cui sono installate, le tematiche in esse trattate (riguardanti la stessa genesi del popolo ebraico), il fatto che siano state colpite durante la guerra e che lo stesso Maestro abbia personalmente provveduto alla loro riparazione hanno fatto sì che la sinagoga di Ein Karem sia divenuta, in tutto il mondo, un simbolo universale della possibilità di esprimere, in forma visiva, con eccezionale forza di suggestione, la genesi di Israele, la sua capacità di resilienza ed irradiazione storica, la sua ineluttabile esposizione alla violenza e la sua eterna forza di reazione e di riscatto. Tutto ciò espresso non in pagine di *midrashim* (racconti fiabeschi sulla storia di Israele), ma attraverso delle immagini. Immagini che sono esse stesse pagine di *haggadah*, o di *midràsh*.

9.- La *tmunà* come *davàr*.

La forza evocativa delle immagini del grande Maestro e il suo profondo legame col suo popolo e con la sua religione hanno fatto sì che in pressoché tutti gli ambienti rabbinici la sua arte – oltre ad essere amata e apprezzata – sia stata interpretata, appunto, come “commento” alle Scritture, come nuova “parola” (*davàr*): come, appunto, *haggadah*, “racconto”, “narrazione”. *Haggadah* colorata, *midrashim* illuminati dal sole. Nessuno, che io sappia, ha mai osato contestare la loro presenza nello spazio sacro di un *bet ha-knesset*, in uno dei posti più famosi di Gerusalemme, non solo la capitale di Israele, ma il centro spirituale dell'intero ebraismo mondiale.

Si può quindi affermare che Chagall abbia segnato una svolta epocale non solo sul piano del linguaggio artistico, ma anche su quello della capacità dell'immagine di esprimere un significato religioso che non può essere affidato alle sole parole. L'immagine, la *tmunà*, non è avversaria della parola, *davàr*, ma porta a compimento la sua funzione “significante”, là dove le lettere dell'alfabeto, da sole, non riescono ad arrivare.

È alla luce delle sue tavole, e delle sue vetrate, che va inteso il senso del Secondo Comandamento. Un cambiamento che si può ritenere, per quanto è possibile farlo, irreversibile, e che dà al Cantore di Vitebsk un posto di rilievo anche nella storia dell'evoluzione del diritto ebraico.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- R. Esposito, *I volti dell'avversario. L'enigma della lotta con l'Angelo*, Torino 2024;
M. Massenzio, *Maestri erranti. Il rinnovamento della cultura ebraica dopo la Shoah*, Einaudi 2024;
R. Di Castro, *Ebraismo, divieto di immagini e dovere di bellezza*, in *Pagine Ebraiche*, dicembre 2016, 26;
J. B. Frey, *La question des images chez les juifs*, in *Biblica* 15 (1934);
D. Rothbart, *Jewish Metaphysics as Generative Principle of American Art – La metafisica ebraica come uno dei fondamenti dell'arte americana*, introduction by E. Pedrini, Milano 1993;
S. Rocca, *In the Shadow of the Caesars. Jewish Life in Roman Italy*, Leiden 2022;
F. Lucrezi, *La “Collatio” “in the Shadow of the Caesars”*, in *AOM-AME* 1/1 (2024).

Il contributo rappresenta il testo della conferenza pronunciata il 4 aprile 2024, nell'ambito del Convegno su *Il diritto alla bellezza tra istanze di protezione e inclusione*, presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, dal titolo *Chagall e il superamento del divieto di immagini. Diritto, religione, testimonianza*, di prossima pubblicazione sugli atti congressuali.

In esso confluiscono anche alcune parti dell'articolo *La “Collatio” “in the Shadow of the Caesars”*, apparso su *AOM-AME* 1/1 (2024), nonché del testo *Segni/disegni* (intervento pronunciato nel marzo 2023 presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università della Campania “Luigi Vanvitelli”), in *Oltrepassare il V:Ar.Co. Transiti interdisciplinari sulla continuità-discontinuità dell'antico nell'arte contemporanea*, a cura di A. Di Benedetto ed E. Lucchese, Napoli 2024, 27ss.

Sono anche riprese alcune osservazioni formulate nella conferenza su *L'immagine negata, dall'iconoclastia ebraica all'arte informale del '900*, pronunciata presso la Hevràt Yeudé Italia be-Israel di Gerusalemme il 23 febbraio 2013, nonché in occasione della presentazione dei due citati volumi di Roberto Esposito e Marcello Massenzio, svolta l'11 giugno 2024 a Napoli presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.