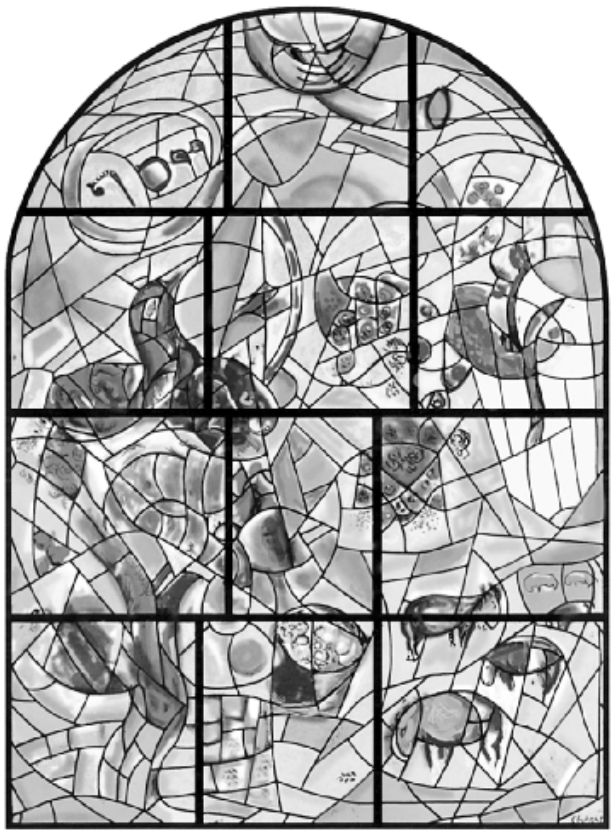
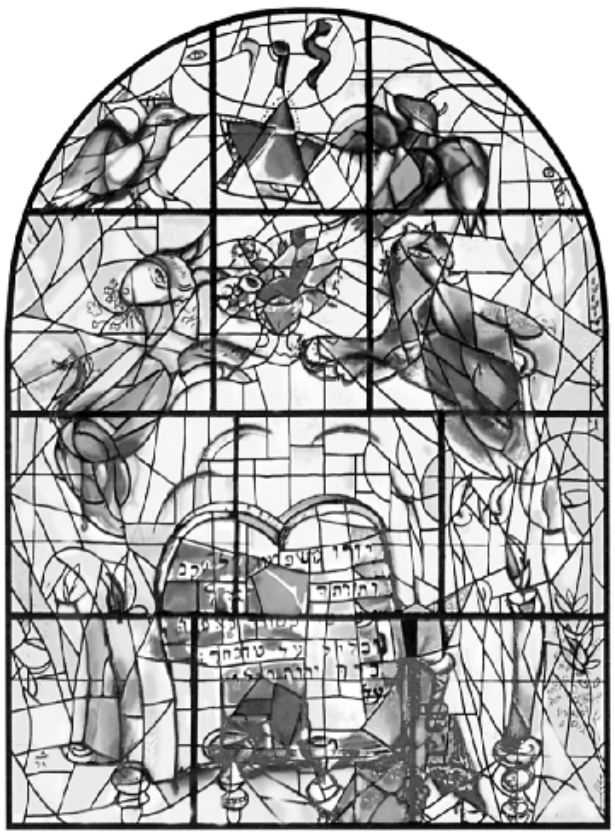




Da sinistra le raffigurazioni delle tribù di Giuseppe e di Levi

Marc Chagall nella sinagoga dell'università di Hadassah

Profezia su vetro

di Giovanni Coppa*

Se è noto che nella Knesset di Gerusalemme esistono i mosaici di Marc Chagall, ammirati da molti visitatori, le dodici vetrate della sinagoga nel Centro universitario di medicina con annesso ospedale dell'università di Hadassah sono invece quasi sconosciute.

Il vasto complesso medico-sanitario, costruito nel 1961, sorge appena fuori di Gerusalemme, sulla strada che porta ad 'Ain Karem, la città di san Giovanni Battista. Le vetrate, opera del grande artista russo, occupano interamente le pareti della sinagoga, inaugurata nel febbraio 1962, e fanno parte dei suoi ultimi grandi capolavori, creando un mondo di luce e di colore, che ammalia profondamente.

Si tratta di enormi pannelli, dedicati a ciascuno dei figli del patriarca Giacobbe e alle loro tribù, trattati ciascuno con una tonalità diversa di colore. Nel realizzare le vetrate, Marc Chagall (1887-1985) ha voluto come condensare l'ispirazione e le opere di tutta la sua vita, a partire dalle prime esperienze con Bakst a San Pietroburgo, poi a Mosca, Berlino e Parigi, e di nuovo in Russia, per rifugiarsi negli Stati Uniti e finalmente in Francia, ponendosi a contatto col primo surrealismo e con l'espressionismo, e dominando il mondo artistico del secolo scorso con la sua sfrenata fantasia onirica, grottesca, favolosa, fantastica, ricca di movimento e di colore.

Il vasto complesso medico-sanitario
costruito nel 1961
sorge appena fuori Gerusalemme
Sulla strada che porta ad 'Ain Karem
la città di san Giovanni Battista

Al tempo stesso, volle offrire un commosso omaggio al popolo ebraico, identificandosi con la sua storia, le sue leggende e le sue tradizioni, che aveva assimilato fin da bambino nel villaggio nativo ebraico di Vitebsk. L'artista, che aveva «francesizzato» il nome originario di Mark Sagal, confessò di aver avuto la sensazione, mentre lavorava alle vetrate, di aver dietro le spalle il padre e la madre che lo guardavano, insieme con milioni di ebrei «svaniti ieri e migliaia di anni fa».

Per la composizione vetraria, fatta con l'aiuto di un discepolo, Charles Marq, non si servì della tecnica consueta di scomparti di piombo che sostengono i cristalli colorati che compongono le vetrate, ma coprì il vetro con sottili pigmenti, usando fino a tre colori su una singola lamina ininterrotta. Come ancora informa il foglio reperibile nella sinagoga, Marq si recò a Gerusalemme per trovare il luogo più adatto per collocare le vetrate, e verificare quale intensità di luce fosse necessaria per dare a ciascuna il giusto rilievo. All'esterno sono blindate con un processo che ne nasconde il colore.

Chagall si ispirò nella composizione alle benedizioni di Giacobbe, contenute sia nella *Genesi* (49, 2-27) che nel *Deuteronomio* (33), nonché alla descrizione del pettorale sacerdotale nel libro dell'*Esodo* (28, 15-28), dove già una stupenda fantasia coloristica parla di oro, blu, porpora e scarlatto, pietre preziose tra cui topazio, smeraldo, turchese, zaffiro, ametista, lapislazzuli e diaspro. La realizzazione artistica va oltre ogni possibilità di descrizione. Chagall illustra espressionisticamente le parole del patriarca morente, che descrive con toni altamente poetici le caratteristiche fisico-emblematico-simboliche dei suoi figli. E per ciascuno, l'artista ha scelto una gamma diversa di straordinaria intensità: l'azzurro chiaro per Ruben, l'azzurro scuro per Simeone, il giallo-oro per Levi, il rosso scuro per Giuda, il rosso chiaro per Zabulon, il verde per Issacar, il blu per Dan, il verde scuro per Gad, il verde oliva per Aser, il giallo per Neftali, l'arancione per Giuseppe, e ancora il blu per Beniamino.

Lo stile delle composizioni è quello tipico di Chagall, ma estremamente semplificato: in esse volano, nuotano e vivono pesci, uccelli, serpenti, altri animali, si trovano oggetti della storia e del culto ebraici come le tavole della Legge, la *menorah*, e poi fiori, mani, e così via.

Manca totalmente la figura umana. Per un'attenta identificazione dei contenuti è necessaria una conoscenza non solo della Bibbia, ma penso anche di elementi talmudici, targumici, rabbinici, e anche chassidici. E ciascuna di queste scene è immersa come in un magma di colore intenso, luminoso, talora perfino accecante, da dare all'anima e ai sensi come un incantesimo sovratemporale e trasportarli fuori della realtà.

Ad esempio, la vetrata dedicata a Giuda, immersa in un rosso mai visto, rappresenta due grandi mani (forse «la tua mano sarà sulla cervice dei tuoi fratelli», *Genesi*, 49, 8), che corrono sotto una scritta ebraica, che ritorna più piccola in basso tra le raffigurazioni di un pesce, di un occhio, di case appena accennate, e tutto immerso in quel rosso scuro ardente, rotto dal bianco delle mani e da macchie di azzurro e giallo.

L'artista confessò di aver avuto
la sensazione mentre lavorava alle vetrate
di aver dietro le spalle il padre e la madre
Che lo guardavano, insieme con milioni
di ebrei «svaniti ieri e migliaia di anni fa»

La forza coloristica della vetrata è potenziata da quella di Zabulon, posta accanto, di un rosso più chiaro, che con quella produce un violento insieme rosso-fuoco, dove i simboli quasi spariscono, eccettuati i caratteri ebraici cubitali che dominano dall'alto. Così il blu trionfa in varie tonalità complementari: l'azzurro chiaro della vetrata di Ruben, come un mare agitato («mio vigore e primizia ...bollente come acqua», *Genesi*, 49, 3s), con un uccello bianco che si libra in volo verso una luna ricoperta di parole ebraiche, incurante di un altro uccello, blu, mentre pesci guizzano sul fondo; l'azzurro scuro della vetrata di Simeone, il blu scuro di quella di Dan dominata da un candelabro a tre braccia in mezzo a un bestiario tipicamente chagalliano, tra cui il serpente che minaccia due cavallini («sarà un serpente sulla strada, una ceraste sul sentiero, che morde i talloni del cavallo», *Genesi*, 49, 16s); quella di Beniamino con figure di lupo («lupo rapace, la mattina divora la preda e la sera spartisce le spoglie», *Genesi*, 49, 27).

Gli altri colori, alternandosi, lasciano spazi di giallo e oro (Levi, Neftali), di arancione (Giuseppe), di verde (Issacar, dominata da un placido asino azzurro: «Asino robusto, sdraiato fra i tramezzi del chiuso», *Genesi*, 49, 14) di verde oliva (Aser): in queste ultime vetrate, più chiare e luminose, spazia maggiormente la fantasia dell'artista, con immagini più definite che si stagliano argutamente nella composizione.

Chagall aveva già composto dei quadri, dove un colore dominante dà come una fusione d'insieme al tema illustrato nell'opera: come il giallo per il *Mosè che riceve le tavole della Legge*, nel Museo Nazionale *Message biblique* di Nizza, il blu per la vetrata de *L'albero della vita*, nella Chapelle des Cordeliers a Sarrebourg, e per *Il sogno di Giacobbe*, il rosso per il *Mosè*, entrambi a Nizza.

Ma una struttura così unitaria di composizioni, ciascuna caratterizzata da un colore dominante, che si sublima nell'insieme dello spazio, penso che sia un *unicum* nell'opera dell'artista. L'insieme è il trionfo della luce, che avvolge a poco a poco l'ammiratore, come nel contemplare i grandi capolavori del passato, e conquista fino al fondo dell'anima. Si direbbe che Chagall abbia voluto far propria la concezione del suo contemporaneo Bruno Taut, architetto e scrittore della corrente espressionistica, che scelse lo pseudonimo di *Glas* (vetro), perché «simbolo della purezza, della luce, della comunicazione tra interno e esterno e dell'aspirazione a un'unità cosmica» (Nigro Corve, *Espressionismo artistico*, in *Enciclopedia del Novecento*, Istituto Treccani, II, 777a).

Ma questa esplosione di luce e di colore è posta al servizio della Parola di Dio, estraendo la propria forza da pagine fondamentali del Pentateuco. Si può dire che le vetrate sono, sì, il commento, ma soprattutto il trionfo della Parola di Dio, che è stata rivelata all'uomo per indicargli la via della salvezza: come la definisce il salmo 119, questa Parola eterna è «lampada per il mio piede... luce al mio cammino» (v. 105). L'alba della storia della salvezza, che trova nei dodici figli di Israele la sua definitiva configurazione — che, per noi cristiani, continua nei dodici apostoli, fondamenti della città celeste, che è tutta luce e colore (cfr. *Apocalisse*, 21, 14-23) — e prepara l'azione misericordiosa di Dio in tutta la sua estensione storica e misterica, è stata illustrata da Chagall con una potenza unica di creatività e fantasia. Con una intuizione radicata nella Prima Alleanza, ed espressa in forme di luce e di colore straordinari, ha riassunto la potenza della Parola di Dio, la sua guida nella storia, la sua presenza nel cuore dell'uomo che l'accoglie con fede.

Assai significativo è poi il fatto che questa creazione luminosa abbia trovato posto in un luogo di sofferenza e di solidarietà, ove veramente la Parola di Dio diventa viva, si legge nelle Scritture, si proclama nell'insegnamento e si fa preghiera cultuale della religione del popolo ebraico, passato nel secolo scorso nel rosso bruciante delle fiamme, dell'odio e della persecuzione più orrenda che si sia mai vista.

Veramente, queste dodici vetrate sono non solo un gran capolavoro d'arte, ma un ammonimento profetico a vivere nella fratellanza e nella pace, nella fede di quel Dio «che atterra e suscita, che affanna e che consola», continuando a guidare la storia con la sua mano potente, come ha fatto con i patriarchi d'Israele.

La tribù di Neftali

**Cardinale Diacono di San Lino*

Evoluzionismo e ontologia

Le discontinuità che svelano l'uomo

di Fiorenzo Facchini

Continuità e discontinuità caratterizzano la storia della vita. Certamente il concetto di continuità meglio si armonizza con quello di gradualità evolutiva che Darwin considerava essenziale alla evoluzione, giungendo addirittura a dire che se così non fosse la sua teoria non avrebbe senso. L'attenzione sulle discontinuità è stata fortemente richiamata da Gould e Eldredge negli anni Settanta con la teoria degli equilibri punteggiati che sostiene un'alternanza fra periodi di rapida speciazione e periodi di stasi evolutiva.

Rapidi cambiamenti ambientali possono rompere certi fronti evolutivi che si manifestano nelle serie dei fossili. Ma anche le novità genetiche, come quelle dovute a geni regolatori dello sviluppo, possono comportare sensibili cambiamenti evolutivi, espressioni di discontinuità.

Per quanto riguarda l'uomo la posizione di Darwin, esposta nell'opera *Le origini dell'uomo* e in quella successiva su *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* è molto chiara: «Per quanto grandi siano le differenze tra l'uomo e gli animali, esse sono soltanto di grado, non di qualità».

Questa posizione ispira largamente il modo di vedere il comportamento umano e animale da parte di molti studiosi, i quali applicano agli animali le stesse categorie tipiche dell'uomo, come coscienza, mente, libertà, in una promiscuità di linguaggio che non tiene conto delle differenze specifiche. Così facendo si annullano le identità.

Gli studi sul genoma mettono in evidenza che scimpanzè e uomo hanno in comune il 98 per cento del genoma. Che cosa comporti la restante parte, benché piccola, nessuno lo sa. Ma le differenze ci sono.

I 6-7 milioni di anni che separano la storia evolutiva della linea umana e quella delle antropomorfe a partire da un ceppo comune non possono non avere comportato delle differenze. Ma dove possono essere cercate? Con quali modalità si sono stabilite? In continuità o con qualche discontinuità?

Sul piano biologico il processo di ominizzazione, che si è innescato intorno a 6-7 milioni di anni fa, ha comportato cambiamenti sensibili, individuabili nella struttura locomotoria e nell'aumento dell'encefalo nelle forme preumane e in quelle umane. Possono essere visti in una certa continuità e sono stati favoriti dall'ambiente aperto di savana, dal tipo di dieta e dallo stile di vita. Dove possiamo riconoscere delle discontinuità rispetto alle forme non umane è soprattutto nel comportamento caratterizzato dalla cultura che rappresenta per l'uomo del passato, come per quello di oggi, la grande differenza o discontinuità. Alcuni autori la riconoscono solamente in *Homo sapiens* degli ultimi 100.000 anni, al quale vengono riconosciuti il linguaggio articolato, l'arte e le sepolture.

Un modo di vedere limitante, che non tiene conto di tante manifestazioni sul piano tecnologico e del peculiare rapporto con l'ambiente largamente documentate in periodi assai più antichi.

Anche la cultura espressa dallo strumento ottenuto da un nucleo di selce, intenzionalmente elaborato, manifesta una intelligenza astrattiva (Bergson, Piveteau). Anche lo strumento e l'organizzazione territoriale possono rivelare un significato. Si può parlare di simbolismo funzionale. La capacità di progetto e il simbolismo caratterizzano il comportamento tecnologico che per molto tempo del Paleolitico sembra la precipua manifestazione di cultura per poi arricchirsi con il tempo di gesti e interessi non riferibili a una pura tecnologia di sopravvivenza.

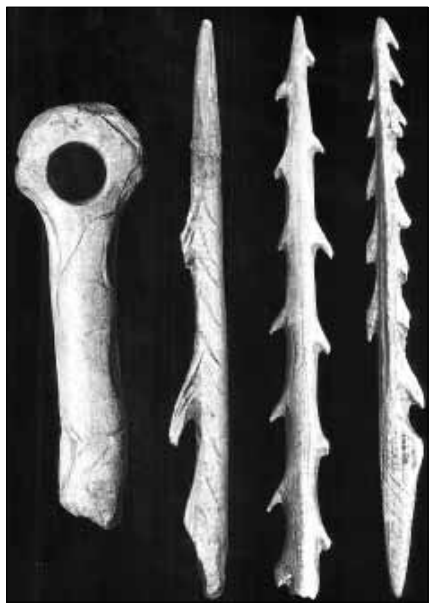
In ogni caso non si tratta di proprietà riconducibili alla pura sfera biologica, come nel comportamento animale, perché rivelano intelligenza, progetto, autodeterminazione. Lo strumento è creato dall'uomo e viene modificato intenzionalmente nel tempo, così che si possono individuare le tappe della tecnologia.

Un'attitudine che appare in discontinuità con il comportamento animale caratterizzato da stereotipia. È più importante il fatto della discontinuità che l'epoca in cui è incominciata. Alla discontinuità espressa nei prodotti della tecnologia si aggiunge quella che riguarda comportamenti slegati da qualunque strategia di sussistenza, come le espressioni di arte o religiosità o altruismo, più chiaramente riferibili a una sfera extrabiologica.

C'è un altro aspetto di discontinuità che è rappresentato dal rapporto con l'ambiente, sul quale ha particolarmente richiamato l'attenzione Theodosius Dobzhansky. Si debbono riconoscere modalità nuove rispetto al mondo animale.

L'uomo mediante la tecnologia ha la possibilità di intervenire intenzionalmente nei processi di adattamento cambiando sia l'ambiente sia se stesso. In questo modo modifica e rallenta la selezione naturale. Si può parlare di discontinuità adattativa nella quale entra anche la selezione operata dalla cultura che si aggiunge alla selezione naturale, fortemente sottolineata da vari autori, tra cui ricordo Luca Cavalli Sforza. In questa discontinuità rientra la coevoluzione genoma-cultura alla quale è stata recentemente dedicata una documentata *Review* da Laland, Smee e Myles («Nature», February, 2010).

In alcuni casi — come la correlazione tra la frequenza della tolleranza al lattosio e la diffusione del consumo del latte dopo il Neolitico — la coevoluzione gene-cultura è verificata; in altri casi le pressioni selettive culturali della dieta o dello stile di vita sui geni sono soltanto supposte, ma con buoni argomenti. Va poi osservato che le responsabilità dell'uomo, oggi universalmente riconosciute, nella gestione dell'ambiente rappresentano una vera discontinuità, che si potrebbe definire ecologica, rispetto alle altre specie. Si direbbe che la centralità che la teoria darwiniana toglie all'uomo facendone un evento fortuito gli sia restituita sul piano ecologico.



Dall'insediamento della grotta di Pecharna presso Ochoz in Repubblica Ceca databile tra i 12400 e gli 11000 anni fa provengono questi tre arpioni in osso e un bastone forato con decorazione zoomorfa che forse fu un'insegna di comando

Sia la discontinuità culturale che quella adattativa ed ecologica suggeriscono un discontinuità di altro ordine, di carattere ontologico, che invece non viene ammessa in una concezione riduzionista. L'intenzionalità, l'autocoscienza, l'autodeterminazione si collocano su un piano diverso da quello biologico. Il senso religioso e morale, identificabile in certi comportamenti dell'uomo preistorico, suppongono capacità di valori e libertà di scelta. Essi non si riscontrano nel mondo animale e non sono riconducibili alla selezione naturale darwiniana, anche se possono affermarsi perché utili all'uomo. Le attività di ordine mentale, la capacità di autodeterminazione in relazione a dei valori svincolano da determinazioni di tipo biologico e suggeriscono una dimensione spirituale.

Le discontinuità aiutano a cogliere la vera identità dell'uomo, che alla dimensione biologica aggiunge altre dimensioni: culturale (l'uomo, specie simbolica, secondo l'espressione di Deacon), ecologica (per la sua capacità adattativa e di gestione dell'ambiente) e spirituale. Sono le caratteristiche dell'essere umano. Su questa identità e unicità della specie umana si inserisce la riflessione filosofica e teologica che riferisce a Dio il passaggio dall'ominide non umano all'uomo in una sorta di «autosuperamento» della natura in virtù della causalità divina (Rahner).