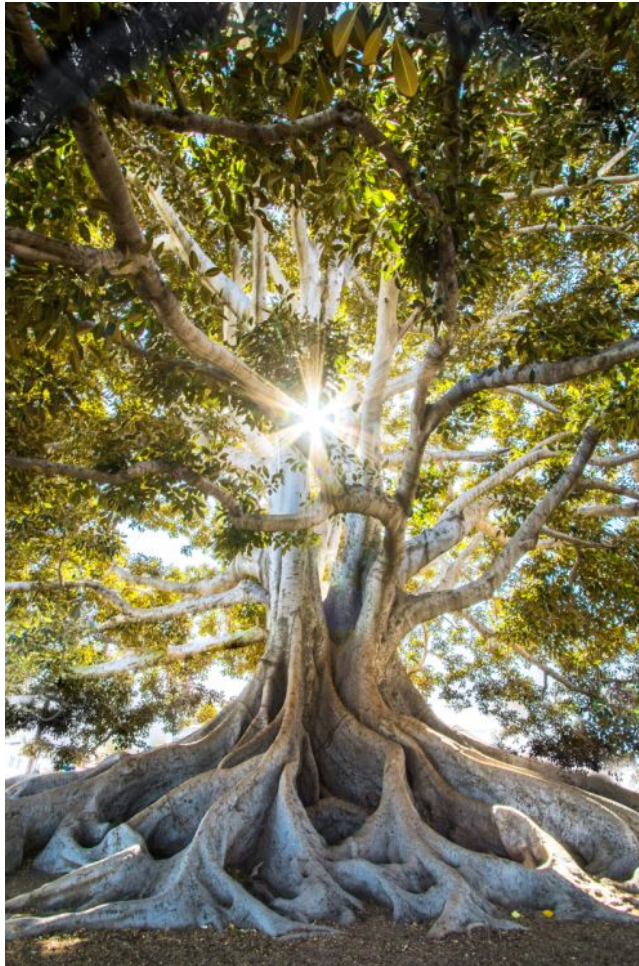


Comprendere l'umano attraverso la bellezza

Un percorso educativo attraverso le opere d'arte



INTRODUZIONE GENERALE AI TRE SUSSIDI (Arte, Letteratura, Pensiero)

Esiste un'esperienza che chi educa conosce bene: il momento in cui si capisce che trasmettere informazioni non basta, che formare competenze non basta, che persino costruire valori non basta: perché ciò di cui il giovane che si ha davanti ha bisogno non è una risposta, ma una domanda più grande. Una domanda che lo aiuti a capire chi è, che cosa gli sta succedendo, verso che cosa sta crescendo. Una domanda che abbia la forma dell'esistenza, non della teoria sull'esistenza. Da questo momento nasce il progetto "Comprendere l'umano". Non come sistema didattico né come curriculum di educazione alla persona, ma come percorso: un cammino attraverso le grandi opere

dell'arte visiva, della letteratura e del pensiero filosofico, con un solo filo conduttore: la domanda su che cosa significa essere umani.

Il primo sussidio ha percorso questo territorio attraverso le opere d'arte visiva. Dodici capolavori – dalla Pietà di Michelangelo al conturbante Saturno di Goja, al bacio di Klimt – come finestre su altrettanti territori dell'esperienza umana: la creazione e il limite, la sofferenza e la bellezza, la solitudine e la comunità, il sacro e il profano. L'arte visiva ha una caratteristica che nessun altro linguaggio possiede: entra prima del pensiero. Arriva alla coscienza attraverso lo sguardo, prima che la mente abbia il tempo di difendersi con le categorie. Un'immagine tocca senza chiedere il permesso di toccare: e questo la rende, per l'educatore, uno strumento di accesso privilegiato alle zone più profonde dell'esperienza.

Il secondo ha percorso gli stessi temi attraverso la letteratura narrativa. Sessanta romanzi moderni e contemporanei – da Dostoevskij a Toni Morrison, da Kafka a Marilynne Robinson, da Camus a Chinua Achebe – come cartografie della condizione umana nel tempo presente. La narrativa ha una caratteristica diversa dall'arte visiva: chiede tempo. Richiede di abitare una storia, di seguire un personaggio attraverso le sue scelte, di costruire – pagina dopo pagina – un'empatia che allarga la comprensione di ciò che significa essere un altro essere umano. La letteratura non spiega la vita: la ricrea. E in quella ricreazione, il lettore impara qualcosa che nessuna spiegazione avrebbe potuto insegnargli.

Il terzo percorre gli stessi temi attraverso il pensiero: la filosofia, la saggistica, la riflessione spirituale. Il pensiero ha una caratteristica diversa da entrambi i linguaggi precedenti: esige. Chiede al lettore di seguire un argomento, di valutare una tesi, di rispondere a una dimostrazione con una controdimostrazione. Non si accontenta dell'emozione – per quanto profonda – né della comprensione narrativa – per quanto ricca. Chiede che la domanda sull'essere umano venga posta con rigore, che le risposte vengano verificate, che i limiti di ogni prospettiva vengano riconosciuti. Chiede, in una parola, che si pensi: nel senso pieno ed esigente del termine.

I tre sussidi si coordinano tra loro non come tre sezioni di un manuale, ma come tre movimenti di una stessa composizione, tre modi di avvicinarsi alla stessa realtà con strumenti diversi e con una profondità progressivamente crescente.

Il primo movimento – l'arte – opera per impatto diretto. L'immagine colpisce, provoca, apre. Non argomenta: mostra. Non spiega: evoca. È il movimento dell'apertura, della meraviglia, del primo contatto con una realtà che eccede le proprie categorie abituali. Per questo è, pedagogicamente, il punto di ingresso più naturale: con i giovani più giovani, con i gruppi meno abituati alla riflessione, con i contesti in cui la diffidenza verso il pensiero esplicito è alta. L'arte bypassa le difese intellettuali e arriva al cuore – nel senso pascaliano del termine – prima che la mente abbia deciso se vuole ascoltare. Il secondo movimento – la letteratura – opera per immersione progressiva. Il romanzo non colpisce: coinvolge. Non mostra dall'esterno: porta dentro. Il lettore diventa, per il tempo della lettura, qualcuno di diverso da sé: un principe russo tormentato dal senso di colpa, un impiegato trasformato in insetto, una donna nera nel sud degli Stati Uniti, un bambino africano che impara a leggere in una scuola coloniale. Questa moltiplicazione delle prospettive non è evasione: è la forma più concreta di educazione all'empatia. Il romanzo insegna a capire l'altro dall'interno. E questo è, per chi educa, una competenza fondamentale.

Il terzo movimento – il pensiero – opera per esigenza argomentativa. Il saggio, il trattato, la riflessione filosofica non si accontentano dell'apertura né del coinvolgimento: chiedono che l'esperienza venga pensata, che le intuizioni vengano articolate, che le contraddizioni vengano affrontate invece di essere aggirate. È il movimento della maturazione intellettuale, quello in cui la domanda sull'umano guadagna precisione, profondità, capacità critica. Non sostituisce i primi due: li porta a compimento. Chi ha visto

l'arte e letto i romanzi arriva al pensiero filosofico con una ricchezza di esperienza interiore che rende le domande dei filosofi immediatamente riconoscibili come le proprie.

La sequenza dei tre sussidi non è obbligatoria – ciascuno funziona autonomamente – ma ha una sua logica pedagogica profonda che vale la pena di nominare esplicitamente. Si può iniziare dall'arte e arrivare al pensiero: è il percorso che va dall'immediato al mediato, dall'immagine al concetto, dall'emozione all'argomentazione. Si può anche percorrere il cammino in senso inverso – dal pensiero all'arte – come verifica che le grandi intuizioni filosofiche trovino riscontro nell'esperienza estetica. Si può ancora procedere per temi trasversali: prendere il tema della libertà e seguirlo attraverso un'opera d'arte, un romanzo e un saggio filosofico – scoprendo che i tre linguaggi si illuminano a vicenda, che ciò che il filosofo argomenta il romanziere lo incarna e il pittore lo evoca.

Questa trasversalità tematica è, forse, il contributo più originale del progetto nel panorama della formazione degli educatori: l'idea che comprendere l'umano non sia il compito di una disciplina, ma di un dialogo tra discipline, tra linguaggi, tra modalità diverse di accesso alla stessa realtà. Arte, letteratura e pensiero non si dividono il territorio dell'umano: lo attraversano ciascuno per intero, con strumenti diversi e con illuminazioni diverse. Messi in dialogo – come questo progetto propone – producono qualcosa che nessuno dei tre riesce da solo: una comprensione integrale, che ha la concretezza dell'immagine, la profondità della narrazione e il rigore del concetto.

Una parola finale per chi usa questi sussidi nel proprio lavoro educativo. Questi sussidi non propongono un metodo, non forniscono schemi, non promettono risultati misurabili. Propongono qualcosa di più difficile e di più prezioso: un invito a diventare educatori più profondi, frequentando le domande che i grandi dell'arte, della letteratura e del pensiero hanno posto (e che i giovani di oggi pongono), con parole diverse, in ogni incontro educativo.

Il giovane che chiede "chi sono?" ha bisogno di qualcuno che abbia già incontrato quella domanda in Pascal, in Dostoevskij, nella Cappella Sistina... e che possa riconoscerla per quello che è: non un problema da risolvere, ma una soglia da attraversare insieme. Il giovane che chiede "perché soffrire?" ha bisogno di qualcuno che abbia già sostato in quella domanda con Jaspers, con Giobbe, con Rembrandt, e che sappia stare accanto al dolore senza fuggire. Il giovane che chiede "c'è qualcosa oltre?" ha bisogno di qualcuno che abbia già avvertito il "mysterium tremendum" con Otto, si sia meravigliato con Heschel, abbia cercato il silenzio con Merton, e che possa riconoscere in quella domanda non una debolezza, ma la forma più alta dell'umano.

"Comprendere l'umano" è il titolo di questo progetto, ma è anche la descrizione del compito di chi educa. Un compito che non finisce: che si approfondisce, che si rinnova, che trova ogni volta nei giovani che si accompagnano una domanda nuova e una ragione nuova per continuare.

Nota introduttiva al presente progetto sull'arte

C'è un momento, davanti a certi dipinti, in cui ci si dimentica di essere venuti a guardare un'opera d'arte. Si è venuti per questo – magari per obbligo scolastico, per curiosità turistica, per un biglietto già comprato – e poi succede qualcosa che non si era previsto: l'opera risponde. Non con parole, non con argomenti, ma con una presenza che tocca qualcosa di più profondo della ragione. Si esce cambiati, sia pure di poco. Si porta via una domanda che non si aveva portato dentro.

Questo progetto nasce da quella esperienza – e dalla convinzione che essa non sia riservata agli esperti, agli amanti dell'arte, a chi ha frequentato accademie o musei fin dall'infanzia. È un'esperienza umana,

nel senso più semplice e più radicale del termine: è accessibile a chiunque abbia occhi per vedere e la disponibilità a fermarsi.

Perché la bellezza

Non è ovvio, oggi, scegliere la bellezza come chiave di lettura dell'umano. Viviamo in un tempo che tende a misurare tutto in termini di utilità, di efficienza, di impatto quantificabile. La bellezza sembra sfuggire a queste categorie – non produce, non risolve problemi, non si lascia inserire facilmente in un curriculum di competenze. Eppure qualcosa ci dice che la sua presenza o la sua assenza non è indifferente. Che uno spazio bello e uno spazio brutto non producono lo stesso effetto sulle persone che li abitano. Che un gesto bello – un atto di cura, un sorriso vero, una parola detta al momento giusto – ha una forza che nessun ragionamento può sostituire.

La tradizione filosofica che va da Platone a Dostoevskij, da Tommaso d'Aquino a Hans Urs von Balthasar, ha sempre riconosciuto nella bellezza qualcosa di più di un piacere estetico: una *via di accesso alla verità*, un modo in cui il reale si offre allo sguardo nella sua pienezza. Non ogni bellezza, non qualunque cosa che piaccia: ma la bellezza autentica, quella che non lusinga ma interroga, che non rassicura ma apre, che non conclude ma inizia.

È questa bellezza – quella delle grandi opere d'arte della tradizione occidentale – che questo percorso intende esplorare. Non per ammirare, non per classificare, non per accumulare cultura. Ma per capire qualcosa di noi stessi.

Il metodo: narrare per comprendere

Ogni scheda di questo progetto segue un metodo che si potrebbe definire *fenomenologico-narrativo*: parte dall'esperienza percettiva dell'opera, la attraversa nel suo contesto storico, e approda alla domanda antropologica che quella specifica opera custodisce. Non è un metodo inventato: è quello che praticano i migliori critici d'arte quando smettono di classificare e cominciano a vedere. È quello di Navid Kermani quando si ferma davanti a un'icona medievale e ci racconta non che cosa raffigura ma che cosa *fa* a chi la guarda. È quello di Giovanni Testori quando legge la Pietà di Michelangelo come una confessione di fede vissuta nel corpo, non declamata dalla cattedra. È quello di Roberto Longhi quando trasforma l'analisi stilistica in un atto di comprensione della vita.

I modelli stilistici di riferimento – Kermani, Testori, Roger Scruton, Tomás Špidlík – condividono una qualità rara: il rigore e la commozione non si escludono, ma si nutrono a vicenda. Si può essere precisi e commossi. Si può essere colti e accessibili. Si può parlare di arte senza smettere di parlare di vita.

La dimensione filosofica e teologica è presente in ogni scheda, ma mai come ornamento o come dimostrazione di erudizione: emerge quando illumina davvero, quando un concetto di Lévinas o di Guardini o di Ricoeur apre qualcosa che la sola analisi visiva non riuscirebbe ad aprire. Quando invece non aggiunge ma appesantisce, si lascia da parte. La priorità è sempre lo sguardo sull'opera, non la conferma di una tesi.

Le opere scelte e la loro logica interna

Le dodici opere di questo percorso non sono state scelte per formare un manuale di storia dell'arte, né per coprire tutti i secoli e tutti gli stili. Sono state scelte perché ciascuna custodisce, in modo particolarmente denso e particolarmente accessibile, una domanda o una risposta su qualcosa che riguarda ogni essere umano. Insieme, formano una costellazione – non una linea retta, non una progressione logica, ma un insieme di punti luminosi che si illuminano a vicenda.

Il percorso si apre con Rembrandt – *Il ritorno del figliol prodigo* – perché quell'opera contiene in germe tutti i temi degli altri: l'identità, il perdono, il ritorno, la paternità, la misericordia come struttura fondamentale della relazione educativa. È, in un certo senso, la chiave di volta dell'intero edificio. Seguono opere che esplorano la *vocazione* e il *riconoscimento* – il Caravaggio di San Luigi dei Francesi, in cui un raggio di luce chiede a un uomo qualunque di alzarsi dal suo tavolo e seguire; il Vermeer dell'Aia, in cui un volto che si volta di tre quarti ci insegna che la persona è sempre più di quello che possiamo contenere nel nostro sguardo.

Poi le opere del *potere e della paura* – il Goya del Prado, brutale e necessario, che mostra che cosa fa la paura quando si trasforma in violenza generazionale; il Bruegel di Vienna, che mette a nudo l'hybris di ogni progetto umano che vuole abbracciare tutto e finisce per non tenere nulla.

Al centro del percorso, le opere dell'*amore e della relazione* – il Klimt del Belvedere, con il suo abbraccio sul bordo del precipizio; e come contrappunto luminoso, il Chagall di San Pietroburgo, con quella donna che vola sopra Vitebsk perché qualcuno la tiene per mano.

Poi la *solitudine moderna* di Hopper – quella vetrina curva di un *diner* notturno che separa senza escludere, che mostra senza avvicinare – e la *gioia incarnata* della Creazione di Adamo di Michelangelo, dove il dito che quasi tocca è la forma visiva del desiderio come apertura costitutiva dell'essere.

Le sculture – la *Pietà vaticana* di Michelangelo, con Maria troppo giovane per essere la madre di un uomo adulto, e il *Pensatore* di Rodin, con quel corpo che soffre di pensare – aggiungono la terza dimensione: non solo l'immagine vista, ma l'oggetto abitato dallo spazio, circondato dall'aria, toccabile in linea di principio anche se non in pratica.

E il percorso si chiude – si apre – con la Sagrada Família di Gaudí: l'opera che non finisce, il cantiere che è ancora in corso, il gesto architettonico più radicale che esista sull'idea che costruire per chi viene dopo sia la forma più alta dell'atto educativo.

I destinatari: educatori e giovani

Questo progetto è pensato per chi educa – insegnanti, animatori, catechisti, genitori, operatori giovanili – e per i giovani che essi accompagnano, dai sedici ai venticinque anni circa. Non sono due pubblici separati: sono le due estremità di una relazione. E questa relazione è, in fondo, il tema nascosto di tutto il percorso.

Ogni opera scelta interroga, in modo diverso, la struttura stessa dell'atto educativo. Il Rembrandt chiede che tipo di accoglienza abitiamo. Il Caravaggio chiede se siamo capaci di far sentire ai giovani che esistono una chiamata e un nome che li precede. Il Goya chiede se sappiamo tollerare la crescita dell'altro senza sentirla come una minaccia. Il Klimt chiede se insegniamo ad amare senza dissolversi. L'Hopper chiede se costruiamo contesti in cui la vicinanza fisica diventa incontro reale. La Sagrada Família chiede se siamo disposti a lavorare per un futuro che non vedremo.

Queste non sono domande retoriche. Sono domande che bruciano – proprio come bruciano le opere che le custodiscono – e che non hanno risposte semplici. Ma il fatto di averle davanti, incarnate in forme visive di straordinaria potenza, cambia qualcosa nel modo in cui le si abita. La bellezza non risolve i problemi dell'educazione. Ma li mette a fuoco con una precisione che nessun manuale pedagogico riesce a raggiungere.

Una nota sul metodo di lettura

Ogni scheda può essere letta in modo autonomo, senza presupporre la conoscenza delle altre. Ma chi le legge in sequenza scoprirà che dialogano tra loro: i temi si richiamano, le domande si intrecciano, le risposte parziali di un'opera trovano compimento o contraddizione in un'altra. È una conversazione a

dodici voci, distribuita su cinque secoli di storia dell'arte, che parla di una cosa sola: che cosa significa essere umani, e come si accompagna un altro essere umano a diventarlo più pienamente.

Le schede sono state scritte con uno stile che vuole essere al tempo stesso preciso e accessibile, colto e non accademico, rigoroso nel pensiero e caldo nella forma. Non sono lezioni. Non sono analisi tecniche. Sono – nella migliore delle intenzioni – delle *soste*: inviti a fermarsi davanti a qualcosa di bello e a chiedersi che cosa ci sta dicendo.

La bellezza, quando è vera, non si lascia esaurire. Ogni volta che si torna a guardarla, dice qualcosa di nuovo – perché noi siamo cambiati, perché il momento è diverso, perché la domanda che portiamo è maturata. Questo percorso è pensato per essere ricominciato: non una volta sola, ma ogni volta che se ne sente il bisogno. Ogni volta che si vuole guardare con occhi un po' più liberi quello che siamo, quello che facciamo, quello che speriamo.

Il progetto Comprendere l'umano attraverso la bellezza è destinato a educatori e giovani che lavorano e vivono nei contesti della formazione, dell'animazione, della pastorale giovanile e della scuola. Le dodici schede qui raccolte costituiscono una prima serie; il percorso è pensato per continuare e per crescere.

Le mani che restituiscono il nome

Rembrandt van Rijn, *Il ritorno del figliol prodigo* (1669)

Olio su tela, 262 × 206 cm – Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo



I. Una soglia narrativa: entrare nella luce

Ci sono opere d'arte che non si guardano: si *subiscono*. Il *Figliol prodigo* di Rembrandt è una di queste. Non perché sia violento o perturbante, ma perché fa qualcosa di più sottile e devastante: toglie le difese. Chi si ferma davanti a questa tela – alta più di due metri e mezzo, capace di avvolgere fisicamente lo sguardo – non può restare spettatore neutro. Viene coinvolto, tirato dentro, come se la luce calda che irradia dal centro del quadro fosse diretta anche a lui.

Rembrandt dipinse quest'opera nell'anno della sua morte, il 1669. Aveva perso tutto: i beni, la reputazione di un tempo, la moglie amata Saskia, il figlio Titus, scomparso l'anno prima. Era un vecchio impoverito che dipingeva con mani artritiche. Eppure – o forse proprio per questo – riuscì a distillare in questa tela qualcosa che raramente la pittura riesce a toccare: il *peso specifico del perdono*. La scena è presa dalla parabola evangelica di Luca (15, 11-32), ma Rembrandt non illustra un testo: lo *abita*. Trasforma la parabola in un fatto che accade *adesso*, in questa penombra, in questa stanza senza nome che potrebbe essere ovunque – una locanda di Amsterdam, un portico di Gerusalemme, la soglia di qualsiasi casa paterna.

II. L'opera nel suo tempo: la luce come teologia

Per comprendere questo dipinto occorre capire che Rembrandt non era un pittore religioso nel senso convenzionale del termine. Non dipingeva per chiese o per committenti devoti desiderosi di edificazione. Dipingeva per *capire*. Le sue opere bibliche sono, in fondo, atti di interrogazione personale: che cosa significa questo? Che cosa fa Dio con l'essere umano?

Il chiaroscuro – quella tecnica che Caravaggio aveva portato in Italia all'inizio del secolo e che in Olanda aveva trovato seguaci straordinari – diventa in Rembrandt qualcosa di più di un espediente compositivo. La luce non illumina soltanto: *rivela*. Nelle tele tarde di Rembrandt, la luce non viene da una finestra o da una candela: viene da *dentro* le figure stesse, come se l'umanità portasse in sé una sorgente nascosta che si manifesta nei momenti di maggiore intensità spirituale.

Nel *Figliol prodigo*, questa luce si concentra nel punto più drammatico della composizione: le mani del padre posate sulla schiena del figlio. Tutto il resto – le figure in piedi sullo sfondo, il fratello maggiore con il suo sguardo ambiguo, i testimoni silenziosi – è avvolto nell'ombra. Non perché non conti, ma perché in questo momento *non conta ancora*. C'è prima una cosa sola da guardare.

III. Il soggetto come simbolo: le mani asimmetriche

Chi osserva con attenzione nota qualcosa di straordinario che sfugge a una prima lettura distratta: le *due mani del padre non sono uguali*. La mano destra è larga, forte, quasi maschile – la mano di un artigiano, di chi ha lavorato e costruito. La mano sinistra è più sottile, più morbida, quasi femminile nelle dita allungate e nel gesto delicato.

Questo non è un errore anatomico di Rembrandt – lui, che aveva studiato il corpo umano con ossessiva precisione per tutta la vita. È una scelta deliberata, teologicamente densa. Il padre che abbraccia il figlio perduto porta in sé insieme la forza e la tenerezza, il rigore e la dolcezza, il principio paterno e quello materno. È – nell'iconografia cristiana della tradizione orientale che Rembrandt conosceva attraverso le stampe – un'immagine della *misericordia divina* che supera ogni categoria di genere e di ruolo.

Il figlio, inginocchiato, ha la testa china sul petto del padre. Non vediamo il suo volto: vediamo soltanto la schiena, le spalle curve, i piedi scalzi e piagati – testimoni silenziosi di una strada lunghissima percorsa nella direzione sbagliata. I sandali consumati sono stati abbandonati ai lati del corpo: il figlio è

arrivato *a piedi nudi*, con la stessa vulnerabilità con cui è venuto al mondo. La sua veste è a brandelli. Sul capo, quasi rasato, si indovina la vergogna.

E tuttavia – ed è qui che il dipinto raggiunge la sua altezza – quella figura inginocchiata non comunica solo umiliazione. Comunica *pace*. Chi è crollato in quel grembo paterno ha finalmente smesso di fuggire. Si è fermato. È tornato.

IV. La domanda che emerge: chi mi restituisce il mio nome?

La parabola evangelica racconta che il figlio, quando decide di tornare, prepara un discorso: "*Non sono più degno di essere chiamato tuo figlio: trattami come uno dei tuoi servi*" (Lc 15,19). Un discorso di negoziazione. Un tentativo di gestire il danno, di trattare la propria colpa come un debito quantificabile. Ma il padre non lascia che quel discorso arrivi alla fine. Lo *interrompe* con il proprio corpo. Lo abbraccia prima ancora che la richiesta di perdono sia formulata. E poi – gesto che nella cultura orientale del tempo aveva un significato preciso e quasi giuridico – ordina di restituirgli *l'anello*, le *vesti* e i *sandali*. Non lo tratta come un servo: lo reintegra come figlio.

Qui si tocca uno dei nodi più profondi dell'antropologia: l'identità non si guadagna, non si merita, non si negozia. Si *riceve*. O meglio: si *riconosce* da parte di qualcuno che ti precede, che ti conosce prima che tu conosca te stesso, e che ti chiama ancora con il nome che ti ha dato.

Il filosofo Paul Ricoeur, nel suo capolavoro *Sé come un altro*, distingueva tra *l'idem* – l'identità come permanenza, come insieme di caratteristiche stabili – e *l'ipse* – l'identità come fedeltà a una promessa, come risposta a una chiamata. L'identità del figlio prodigo non era nella sua storia recente – la dissipazione, la miseria, il ritorno umiliante. Era nella relazione con il padre, che quella relazione aveva mantenuto viva anche nel tempo dell'assenza.

Emmanuel Lévinas avrebbe detto che il *volto* del padre – quella figura grande e avvolgente che nel dipinto quasi non ha un volto definito, perché è china sul figlio – è il luogo dove accade la *responsabilità originaria*. Prima di ogni contratto, prima di ogni merito, c'è qualcuno che ti guarda e dice: *sei mio*. E quella parola crea, non constata.

V. Una risonanza per oggi: il gesto che non chiede spiegazioni

Henri Nouwen, il teologo olandese che dedicò un libro intero a questa opera dopo averla contemplata per ore all'Ermitage di San Pietroburgo, scrisse che la vera sfida della parabola non è quella del figlio prodigo che torna – è quella del *figlio maggiore*, che resta fuori, incapace di entrare nella festa. Il figlio che non ha sbagliato nulla, che ha rispettato tutte le regole, che ha lavorato senza lamentarsi. E che proprio per questo non riesce a capire un perdono che non passa per la giustizia.

Quella figura – il figlio maggiore – è forse la più moderna delle tre. È chi ha imparato a misurare tutto in termini di prestazione, di merito, di confronto. È chi sa benissimo *fare*, ma ha dimenticato come si *riceve*.

Per chi lavora con i giovani, questa opera pone una domanda che non ha risposta facile: *che tipo di accoglienza abitiamo?* Nei gruppi, nelle classi, nelle famiglie, nelle comunità educative – siamo capaci di un gesto che non chiede prima la spiegazione, che non subordina il ritorno alla dimostrazione del cambiamento? O condizioniamo il riconoscimento alla prestazione, il nome alla performance?

Rembrandt dipinse quest'opera mentre stava morendo, senza soldi, con le mani che tremavano. Dipinse – forse – quello che desiderava per sé: un grembo in cui posare la testa senza dover spiegare nulla. Una luce che non giudica. Un nome restituito.

Quella luce calda che irradia dal centro della tela non viene da una fonte esterna. Viene dal gesto stesso delle mani. Come se il perdono – nel momento in cui accade – *producesse* la propria luce.

Tra i testi di riferimento: Henri Nouwen, *L'abbraccio del padre* (1992); Paul Ricoeur, *Sé come un altro* (1990); Emmanuel Lévinas, *Totalità e infinito* (1961). Per l'analisi iconografica: Kenneth Clark, *An Introduction to Rembrandt* (1978).

Il dito che chiama per nome

Caravaggio, *La vocazione di san Matteo* (1600)

Olio su tela, 322 × 340 cm – Cappella Contarelli, Chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma



I. Una soglia narrativa: entrare nella taverna

Roma, l'anno 1600. In una strada del centro, nella chiesa francese di San Luigi dei Francesi, i fedeli che entrano nella Cappella Contarelli si trovano davanti a qualcosa che non si aspettavano. Non una scena sacra distante e solenne, non un cielo dorato con angeli simmetrici. Si trovano davanti a una *taverna*. Una stanza qualunque, con una finestra che butta una luce obliqua su un gruppo di uomini seduti a un tavolo. Uno di loro conta del denaro. Gli altri guardano. Due figure stanno entrando dalla destra. Michelangelo Merisi da Caravaggio aveva trentadue anni quando dipinse questa tela. Era già un personaggio scomodo: rissoso, irregolare, capace di una violenza che avrebbe poco dopo portato a un omicidio e alla fuga da Roma. Eppure stava compiendo qui qualcosa di rivoluzionario, qualcosa che avrebbe cambiato la storia della pittura occidentale. Stava portando il sacro dentro il quotidiano – non come abbassamento, ma come *rivelazione*. Come se Dio non si manifestasse nonostante la banalità del mondo, ma *attraverso* di essa.

La scena raffigura il momento in cui Gesù chiama Matteo – il pubblicano, l'esattore delle tasse – a diventare suo discepolo. Un fatto raccontato in poche parole dai Vangeli di Matteo (9,9), Marco (2,14) e Luca (5,27-28): «Gesù vide un uomo, di nome Matteo, seduto al banco delle imposte, e gli disse: "Seguimi". Ed egli si alzò e lo seguì.» Tre verbi. Un prima e un dopo. Una vita spezzata in due da una parola.

II. L'opera nel suo tempo: lo scandalo del reale

Per capire la portata rivoluzionaria di questo dipinto occorre sapere che cosa significava, nel 1600, raffigurare una scena sacra in questo modo. La Controriforma aveva appena ridefinito le norme dell'arte religiosa: le immagini dovevano essere edificanti, decore, capaci di elevare lo sguardo verso l'alto. La devozione si nutriva di chiari simboli, di gerarchie visibili tra il divino e l'umano. Caravaggio fa l'opposto. Veste le figure con abiti contemporanei – quelli che si vedevano per strada a Roma in quel momento, con le penne sui cappelli e le calze a righe dei giovani arroganti del suo tempo. Non c'è nessun paesaggio biblico, nessuna architettura del passato. C'è una stanza. C'è un tavolo. C'è della luce che entra da una finestra.

E quella luce – il famoso *lumen caravaggesco* – non è un effetto scenografico. È il punto teologico centrale di tutta l'opera. Viene dall'esterno, entra obliqua, taglia lo spazio buio della taverna e cade esattamente sul gruppo degli uomini. È una luce che non si può ignorare, ma che si può *non* vedere. Dipende da dove si guarda.

Il cardinale Francesco Maria Del Monte, committente dell'opera e mecenate di Caravaggio, fu il mediatore tra l'artista e i destinatari: i fedeli che venivano a pregare nella cappella, i canonici della chiesa, la comunità francese di Roma. Accettarono la tela – e fecero bene. Perché quello che sembrava uno scandalo era in realtà una confessione di fede più profonda di molte pale d'altare convenzionali.

III. Il soggetto come simbolo: il dito e la domanda

Il centro visivo della composizione – il punto dove l'occhio inevitabilmente si ferma – è il gesto di Gesù. Il braccio teso verso sinistra, il dito puntato verso il gruppo degli uomini seduti al tavolo. Un gesto che la tradizione iconografica ha messo in relazione con la *Creazione di Adamo* di Michelangelo nella Cappella Sistina: lo stesso braccio disteso, la stessa urgenza di un contatto che sta per compiersi. Ma qui nasce la domanda più bella e più irrisolta di tutta l'opera: *verso chi è puntato quel dito?* Il gruppo attorno al tavolo comprende cinque figure. L'uomo più anziano – curvo, con gli occhiali – sembra non accorgersi di nulla, perso nei suoi conti. Due giovani guardano verso Gesù con espressione curiosa o sorpresa. Un altro ancora abbassa gli occhi. E poi c'è l'uomo al centro della scena – quello che conta il denaro, quello che potrebbe essere Matteo – che sembra indicare se stesso con un gesto interrogativo, come a chiedere: *Io? Stai chiamando me?*

Gli storici dell'arte hanno discusso per secoli su quale delle figure sia Matteo. Caravaggio non lo dice chiaramente. E questa ambiguità non è un difetto compositivo: è il nucleo teologico e antropologico dell'opera. La domanda «*Stai chiamando me?*» non ha un destinatario fisso. Rimbalza su ciascuno di noi. Chi guarda il dipinto si trova inevitabilmente a chiedersi: e io, in questo gruppo, dove mi colloco? L'uomo che conta il denaro è la figura più naturalistica e meno eroica della composizione. Non ha nulla di straordinario. È qualcuno che fa il suo mestiere, che vive nella logica dello scambio, del calcolo, della misura. È – per usare un'espressione contemporanea – *un uomo qualunque*. Proprio per questo la chiamata che lo raggiunge è così perturbante: non presuppone nessuna qualità speciale. Non richiede una predisposizione. *Accade* e basta.

IV. La domanda che emerge: essere chiamati per nome

In tutta la tradizione biblica, il nome non è un'etichetta anagrafica: è una *rivelazione dell'essere*. Quando Dio chiama qualcuno per nome – Abramo, Mosè, Samuele, Saulo di Tarso – sta dicendo qualcosa di più profondo di una semplice identificazione. Sta dicendo: *ti conosco da prima che tu conoscessi te stesso. Ti ho visto anche quando non ti vedevi*.

La vocazione – nel senso letterale del termine latino *vocare*, chiamare – è questa esperienza: qualcuno pronuncia il tuo nome in un modo che lo fa suonare per la prima volta come il tuo vero nome. Non il nome che ti sei costruito attraverso le tue scelte, i tuoi successi, i tuoi fallimenti. Il nome che eri *prima* di tutto questo.

Il filosofo Martin Heidegger, nella sua analisi dell'esistenza umana, distingueva tra l'esserci *inautentico* – quello che si disperde nella chiacchiera, nella curiosità, nell'equivoco, nella folla – e l'esserci *autentico*, che si raccoglie su se stesso quando è raggiunto dalla *chiamata della coscienza*. Quella chiamata, scriveva Heidegger, non dice nulla di preciso: chiama semplicemente il Dasein – l'esserci – fuori dalla sua dispersione verso le sue possibilità più proprie.

Caravaggio non conosceva Heidegger, ovviamente. Ma dipinse esattamente quella struttura: un uomo disperso nella routine del calcolo, raggiunto da un gesto che non gli chiede nulla di specifico – non una competenza, non una garanzia, non un piano. Gli chiede soltanto di alzarsi e seguire. Di lasciare il tavolo. Di uscire dalla taverna.

Il teologo Hans Urs von Balthasar ha scritto che ogni vocazione è in fondo la stessa cosa: *un essere amato prima di sapere di essere amati*. Il gesto di Gesù nel dipinto precede qualunque risposta di Matteo. La chiamata avviene prima del consenso. Questo è, in senso profondo, ciò che i teologi chiamano *grazia*: non il premio di una prestazione, ma la radice di una libertà.

V. Una risonanza per oggi: l'interruzione come dono

C'è qualcosa di radicalmente controcorrente nel gesto di Caravaggio – o meglio, nel gesto che Caravaggio dipinge. Viviamo in un'epoca che ha fatto dell'*autorealizzazione* il suo grande mito: costruisci te stesso, inventa la tua identità, scegli chi essere. Il soggetto moderno – e il giovane contemporaneo in modo particolare – è consegnato alla fatica e alla vertigine di dover essere l'autore di se stesso.

La vocazione, nel senso che questo dipinto evoca, introduce una categoria diversa: quella dell'essere *interpellati*. Non si tratta di negare la libertà, ma di scoprirne la radice più profonda. Matteo non viene programmato: viene *chiamato*. E la risposta – *si alzò e lo seguì* – è un atto di libertà tanto più autentico quanto più è risposta a qualcosa che lo precede.

Per chi lavora con gli adolescenti e i giovani, questa opera interroga il modo in cui accompagniamo i processi di scoperta identitaria. Siamo capaci di far sentire ai giovani che esiste qualcosa – una domanda, una chiamata, una promessa – che li precede e li attende? O li consegniamo unicamente alla logica della costruzione, del progetto, della performance?

Quel dito teso di Caravaggio attraversa i secoli con una domanda che non invecchia: *tu, sì tu, dove sei?* Non è una domanda che giudica. È una domanda che *sveglia*. Come la luce che entra obliqua nella taverna e taglia il buio senza chiedere il permesso.

La taverna di Caravaggio non è un luogo degradato. È il mondo com'è: ordinario, rumoroso, impegnato in faccende concrete. E la chiamata non arriva *nonostante* questo mondo. Arriva *dentro* di esso. Il sacro non è altrove: è qui, nella luce che cade sul volto dell'uomo qualunque che non si aspettava di essere visto.

*Tra i testi di riferimento: Giovanni Testori, **Il gran teatro montano** (1965); Hans Urs von Balthasar, **Il cristiano e l'angoscia** (1952); Martin Heidegger, **Essere e tempo** (1927); per l'analisi iconografica: John T. Spike, **Caravaggio** (2001).*

Il volto che non si lascia possedere

Johannes Vermeer, *La ragazza con l'orecchino di perla* (c. 1665)

Olio su tela, 44,5 × 39 cm – Mauritshuis, L'Aia



I. Una soglia narrativa: lo sguardo che ritorna

Succede qualcosa di raro, davanti a questo quadro. Di solito siamo noi a guardare un'opera d'arte: la scrutiamo, la analizziamo, la giudichiamo. Con *la Ragazza con l'orecchino di perla* di Vermeer accade il contrario. È lei a guardare noi. Si è voltata – o sta per voltarsi, o si sta appena girando via – e in quell'istante sospeso i suoi occhi incontrano i nostri. Non lo cercavano. Non lo aspettavano. Eppure eccolo, quell'incontro, carico di una qualità difficile da nominare: non invito, non rifiuto, non sfida. Qualcosa di più sottile. Una *presenza*.

Il dipinto è piccolo – poco più di quaranta centimetri per lato. Eppure chi lo ha visto di persona al Mauritshuis dell'Aia riferisce invariabilmente la stessa esperienza: ci si ferma, come si farebbe davanti a una persona vera. Come se interrompere lo sguardo richiedesse uno sforzo, una decisione. Come se andare via fosse, in qualche misura, un congedo.

Johannes Vermeer dipinse questa tela intorno al 1665, nella sua Delft tranquilla e operosa. Non sappiamo chi fosse la ragazza. Non è un ritratto commissionato – non c'è nessun nome, nessuna committenza documentata, nessuna identificazione sicura del modello. È quello che in olandese si chiama un *tronie*: uno studio di testa, un esercizio di fisionomia, un'esplorazione del volto umano come tale, slegato da ogni funzione rappresentativa o celebrativa. Non *chi* è questa ragazza. Ma *come* è. Ma *cosa* è, un volto.

II. L'opera nel suo tempo: la luce come tocco

Vermeer è il pittore della luce morbida, diffusa, quasi respirante. Non la luce-dramma di Caravaggio, non il chiaroscuro teatrale di Rembrandt. La luce di Vermeer entra sempre da sinistra, scivola sulle superfici con delicatezza, tratta ogni oggetto – una brocca d'acqua, un foglio di carta, la guancia di una ragazza – con la stessa attenzione reverente. È una luce che *rispetta* le cose. Che non le violenta. Che le lascia essere quello che sono, illuminandole appena quanto basta.

Nella Delft del Seicento – città di commerci, di ceramiche famose in tutta Europa, di calvinismo sobrio e borghesia prospera – Vermeer viveva in modo appartato. Dipingeva lentamente, pochi quadri all'anno, quasi tutti ambientati nella stessa stanza. Usava probabilmente la *camera oscura* – uno strumento ottico che proiettava l'immagine del reale su una superficie – per affinare la sua percezione della luce e della prospettiva. Ma quello che ne usciva non era una riproduzione meccanica: era una trasfigurazione. La realtà vista attraverso gli occhi di Vermeer diventa più reale di se stessa. Più presente.

Il turbante della ragazza – un oggetto esotico, orientaleggiante, che non apparteneva certo all'abbigliamento quotidiano olandese del tempo – è azzurro con un risvolto giallo. I colori sono quelli del lapislazzuli e dell'ocra: i pigmenti più preziosi e costosi della tavolozza di Vermeer, quelli che usava con parsimonia altrove e che qui, in questo piccolo quadro senza committente noto, profuse con una generosità che dice qualcosa sulla natura di questa opera. Non era un lavoro di commissione. Era – forse – una meditazione.

III. Il soggetto come simbolo: la perla falsa e il mistero vero

L'orecchino è il fulcro visivo dell'opera e il suo enigma più denso. La perla – grande, luminosa, sospesa al lobo in modo quasi fisicamente improbabile – cattura la luce e la restituisce moltiplicata. È il punto più brillante dell'intera composizione. L'occhio vi torna inevitabilmente, come torna a un punto fermo in un paesaggio.

Ma gli esperti hanno rilevato, attraverso analisi ravvicinate, che quella perla è quasi certamente falsa. Non è una perla vera – troppo grande, troppo rotonda, troppo luminosa per essere naturale. È probabilmente un gioiello di vetro soffiato, rivestito di una sostanza madreperlacea, come quelli che si producevano a Venezia e che le donne borghesi del tempo usavano come imitazione accessibile delle perle vere, riservate alla nobiltà.

La perla è falsa. Eppure splende.

Questa scoperta – che potrebbe sembrare una nota a margine, una curiosità storica – è in realtà la chiave simbolica dell'intera opera. Perché dice qualcosa di preciso sulla natura della bellezza: la bellezza non risiede nella sostanza dell'oggetto, nella sua rarità o nel suo valore di mercato. Risiede nel modo in cui l'oggetto *risponde alla luce*, nel modo in cui si offre allo sguardo. La perla di Vermeer brilla non perché è vera, ma perché è illuminata. E quella luce – quella che la fa brillare – viene da fuori di lei.

C'è qui una metafora antropologica di straordinaria potenza. La persona umana non è diversa da quella perla: non brilla di luce propria. Brilla della luce che riceve. Ogni essere umano è, in questo senso, una perla che risponde – o non risponde – alla luce che la raggiunge. E la qualità della sua luminosità dipende non soltanto da ciò che è, ma da come si apre, da come acconsente a essere illuminata.

IV. La domanda che emerge: il mistero della persona come irriducibilità

Romano Guardini, il filosofo e teologo italo-tedesco che dedicò parte della sua vita a riflettere sul rapporto tra bellezza e verità, scrisse che la *persona* è l'essere che non si esaurisce mai in nessuna delle

sue manifestazioni. Ogni volta che pensiamo di averla colta, compresa, definita, la persona ci sfugge – non perché ci stia ingannando, ma perché la sua profondità è costitutivamente inesauribile. Il *mistero della persona* non è un difetto di conoscenza: è una proprietà dell'essere.

Lo sguardo della ragazza di Vermeer incarna visivamente questa intuizione filosofica. Non ci dice chi è. Non ci racconta. Non si spiega. Si offre allo sguardo con una disponibilità che è al tempo stesso piena e riservata. È lì, completamente presente – eppure non si lascia *possedere*.

Gabriel Marcel, il filosofo francese dell'esistenza, distingueva tra un *problema* e un *mistero*. Un problema è qualcosa che si può risolvere perché è davanti a noi, separato da noi, oggettivabile. Un mistero è qualcosa in cui siamo coinvolti, che non possiamo tenere a distanza senza snaturarlo. La persona dell'altro è sempre un mistero in questo senso tecnico e profondo: non perché non la conosciamo abbastanza, ma perché il tipo di conoscenza che ci permetterebbe di *possederla* è esattamente il tipo di conoscenza che la distruggerebbe.

Vermeer dipinse questa impossessabilità con un mezzo semplicissimo: il gesto del voltarsi. La ragazza non è frontale. È di tre quarti, come se stesse per andare via – o come se stesse per arrivare. Non sappiamo se questo è l'inizio o la fine del suo incontro con noi. Quel momento sospeso – né qui né là, né ferma né in moto – è la forma visiva del mistero: la persona nell'atto di essere inafferrabilmente se stessa.

C'è anche un'altra dimensione, più delicata, che questo volto suggerisce: il *pudore*. Non come vergogna o come difesa, ma come la forma etica della riservatezza interiore. Il pudore – nella tradizione filosofica che va da Platone a Max Scheler – è il senso che la persona ha della propria profondità, la consapevolezza che non tutto di sé può o deve essere esposto. La ragazza di Vermeer guarda con apertura, non con chiusura. Ma il suo sguardo porta in sé la consapevolezza di un interno che non si lascia vedere tutto.

V. Una risonanza per oggi: guardare senza consumare

Viviamo nell'epoca in cui ogni volto è potenzialmente un contenuto. I social network hanno trasformato il viso umano in un'immagine da produrre, da ottimizzare, da distribuire. Il *selfie* è la forma contemporanea del *tronie* di Vermeer – ma con una differenza fondamentale: mentre Vermeer cercava nel volto altrui qualcosa che lo eccedeva, il selfie cerca nel proprio volto una conferma che si attende dagli altri. Mentre Vermeer *contemplava*, il selfie *negozia*.

Per chi lavora con i giovani – e con gli adolescenti in modo particolare, alle prese con la costruzione di un'identità che i social rendono al tempo stesso più visibile e più fragile – questa opera pone una domanda sottile ma urgente: *siamo ancora capaci di guardare un volto senza volerlo ridurre a qualcosa che già conosciamo?*

Il volto della ragazza di Vermeer resiste a questa riduzione. Non perché si nasconda, ma perché la sua presenza è troppo piena per essere contenuta in una categoria. È bella senza essere seducente, presente senza essere invadente, accessibile senza essere trasparente. È, in una parola, *libera*. E quella libertà – quella capacità di essere vista senza essere consumata – è forse la cosa più rara e più preziosa che un volto possa offrire.

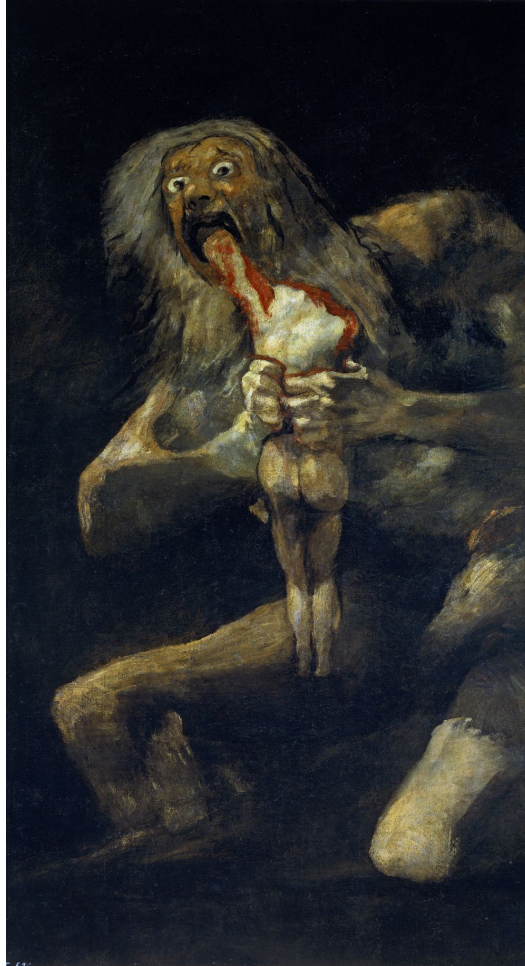
La perla falsa che brilla nell'ombra dice infine questo: non è l'autenticità della sostanza a fare la bellezza. È la *relazione con la luce*. E la luce, qui, siamo anche noi – noi che guardiamo, noi che ci fermiamo, noi che rinunciamo per un momento a possedere e accettiamo semplicemente di essere incontrati.

*Tra i testi di riferimento: Romano Guardini, **Mundo y persona** (1939); Gabriel Marcel, **Essere e avere** (1935); Max Scheler, **Il pudore** (1913); per l'analisi iconografica e tecnica: Arthur K. Wheelock Jr., **Vermeer and the Art of Painting** (1995).*

Il dio che divora i propri figli

Francisco Goya, *Saturno che divora uno dei suoi figli* (1820–23)

Pittura murale trasferita su tela, 143,5 × 81,4 cm – Museo del Prado, Madrid



I. Una soglia narrativa: la parete della casa del sordo

Madrid, 1819. Francisco Goya ha settantatré anni, è quasi completamente sordo da decenni, ha attraversato una guerra devastante, ha visto cose che nessun essere umano dovrebbe vedere. Compra una casa alla periferia della città – la *Quinta del Sordo*, la casa del sordo – e comincia a dipingere direttamente sulle pareti. Non per un committente. Non per una chiesa o un palazzo. Per sé. O forse contro sé. O forse semplicemente perché non riesce a smettere di guardare quello che ha dentro. Le quattordici pitture che nascono in quelle stanze – le cosiddette *Pinturas negras*, le pitture nere – non sono destinate a nessun pubblico. Sono il diario visivo di un vecchio che ha perso le illusioni, che ha visto l'umanità nelle sue manifestazioni più oscure, e che non riesce a mentire. Quando nel 1874, mezzo secolo dopo la morte di Goya, i dipinti vengono staccati dalle pareti e trasferiti su tela per entrare al Prado, il mondo scopre qualcosa di sconvolgente: un artista che aveva già attraversato il Novecento prima che il Novecento cominciasse.

Saturno che divora uno dei suoi figli era sulla parete della sala da pranzo. Sulla parete della sala da pranzo.

II. L'opera nel suo tempo: il mito e la storia

Il soggetto è mitologico: Saturno – il Crono dei Greci – è il dio del tempo primordiale che, secondo la tradizione, divorava i propri figli appena nati per impedire che uno di essi lo destronasse, come un oracolo aveva profetizzato. Il mito era già stato dipinto prima di Goya – da Rubens, in un'opera conservata anch'essa al Prado, con una versione relativamente controllata e quasi accademica dello stesso tema. Ma quello che Goya ne fa è qualcosa di radicalmente diverso.

Nel dipinto di Rubens, Saturno è ancora un dio, sia pure terribile: c'è una certa distanza mitologica, una cornice che separa l'orrore dalla realtà. Nella versione di Goya quella distanza è stata abolita. Il dio non ha più nulla di divino. È una figura umana – un vecchio enorme, con gli occhi spalancati nel bianco di una follia pura, le mani che stringono il corpo della vittima con una forza che non lascia scampo. Non è un dio che compie un atto rituale. È un essere umano devastato dalla paura che distrugge quello che ha creato.

Goya aveva vissuto la guerra d'indipendenza spagnola contro Napoleone – quella che aveva documentato nelle incisioni dei *Desastres de la guerra*, immagini di violenza e di crudeltà che ancora oggi tolgono il respiro. Aveva visto come le ideologie – quella rivoluzionaria francese e quella reazionaria spagnola ugualmente – finissero per divorare i propri figli. Aveva visto la Ragione, quella Ragione illuminista che aveva promesso la liberazione dell'uomo, produrre mostri. Uno dei suoi *Caprichos* più famosi porta questa iscrizione: *El sueño de la razón produce monstruos* – il sonno della ragione produce mostri. Ma Goya sapeva anche che non solo il sonno della ragione è pericoloso. Anche la ragione sveglia, quando si radicalizza in ideologia, divora.

III. Il soggetto come simbolo: la paura che distrugge

Guardiamo gli occhi di Saturno. Sono la chiave di lettura dell'intera opera, il punto da cui tutto il resto dipende. Non sono gli occhi di un carnefice sicuro di sé. Non sono gli occhi della crudeltà che gode. Sono gli occhi della *paura*. Una paura primordiale, assoluta, che ha perduto ogni controllo su se stessa. Saturno divora i propri figli non perché li odi: li divora perché ha *paura* di loro. Perché sa – o crede di sapere – che cresceranno e lo sostituiranno. Che il futuro lo cancellerà.

È questa la struttura psicologica e antropologica che Goya mette a nudo con un'onestà insostenibile: il meccanismo per cui la paura del futuro si trasforma in violenza sul futuro. Il genitore che non riesce a lasciare andare il figlio perché teme di perdere controllo. Il potere che distrugge i giovani perché li sente come una minaccia. La generazione che consuma le risorse del pianeta perché non riesce a immaginare un mondo che non sia il suo. La logica di Saturno è la logica della *conservazione a ogni costo*, che finisce per diventare distruzione di ciò che si voleva conservare.

René Girard, il filosofo e antropologo francese che ha dedicato la sua opera al tema della violenza e del sacro, ha mostrato come il sacrificio sia strutturalmente legato alla paura del disordine: si sacrifica qualcuno – una vittima, un capro espiatorio – per riportare l'ordine minacciato. Saturno compie un sacrificio preventivo: elimina la minaccia prima che si manifesti. Ma il sacrificio non risolve mai definitivamente la paura. La amplifica. Richiede sempre un nuovo sacrificio.

L'opera è anche, inevitabilmente, una meditazione sul *tempo*. Saturno è il dio del tempo – e il tempo, nella sua forma più brutale, è esattamente questo: consuma ciò che ha generato. Ogni essere vivente è prodotto del tempo e ne è divorato. La vita umana si svolge tra questi due poli – la nascita e la morte – senza che sia possibile sottrarsi alla logica del consumo. Ciò che Goya dipinge non è solo un mito: è la struttura stessa della temporalità mortale.

Paul Tillich, il teologo protestante che ha riflettuto profondamente sull'angoscia come categoria esistenziale, distingueva tre forme fondamentali di angoscia nell'essere umano: l'angoscia della morte, l'angoscia della colpa, e l'angoscia del non-senso. Quella che gli occhi di Saturno esprimono è la prima nella sua forma più pura – l'angoscia di fronte all'annientamento, che diventa essa stessa forza di annientamento. Chi ha paura di morire può diventare capace di uccidere. Chi ha paura di perdere può diventare capace di distruggere.

IV. La domanda che emerge: che cosa fa la paura all'amore?

C'è una domanda che quest'opera pone con una brutalità che non ammette evasione: *che cosa succede all'amore quando viene divorato dalla paura?* Perché Saturno non è un mostro astratto – è un padre. E il rapporto tra padre e figlio, tra genitore e figlio, tra chi ha il potere e chi cresce per succedergli, è uno dei luoghi in cui questa domanda si fa più urgente e più concreta.

La relazione educativa è strutturalmente attraversata da questa tensione. Chi educa sa – o dovrebbe sapere – che il suo scopo è rendere l'altro capace di farne a meno. Che il successo dell'educazione si misura nella capacità dell'educato di superare l'educatore. Ma questa consapevolezza non è facile da abitare. Richiede una forma di amore che sia capace di *desiderare la propria sostituzione*, di volere che l'altro diventi più grande, più libero, più capace di quanto non si sia stati noi stessi.

L'educatore che, come Saturno, non riesce a tollerare la crescita dell'altro – che trattiene, che controlla, che soffoca – non lo fa necessariamente per malevolenza. Lo fa, molto spesso, per paura. Paura di diventare inutile. Paura di non essere più necessario. Paura che il proprio senso, la propria identità, legata al ruolo di chi guida e protegge, si dissolva nel momento in cui l'altro diventa autonomo.

Il filosofo italiano Luigi Pareyson, riflettendo sulla libertà come categoria costitutiva della persona, ha scritto che educare significa *rischiare la libertà dell'altro*: accettare che la persona che si forma possa scegliere diversamente da come si vorrebbe, possa andare in direzioni non previste né controllate. Chi non accetta questo rischio non educa: trattiene. E il trattenere, portato all'estremo, ha il volto di Saturno.

V. Una risonanza per oggi: il coraggio di non divorare

L'immagine di Saturno è scomoda proprio perché non riguarda soltanto i tiranni e i dittatori – le letture politiche dell'opera, pur legittime, rischiano di renderla troppo comoda, di collocarla altrove rispetto a noi. Riguarda invece ogni relazione in cui qualcuno che ha più potere, più esperienza, più risorse teme di essere superato da chi ne ha di meno.

Riguarda il genitore che non riesce a lasciare andare il figlio adolescente. L'insegnante che si sente minacciato dall'alunno brillante. L'istituzione che fagocita le energie dei giovani invece di metterle in circolo. La comunità che chiede ai nuovi arrivati di conformarsi invece di lasciarsi trasformare. In tutte queste situazioni, in misura diversa e con conseguenze diverse, agisce la logica di Saturno: la paura che si traveste da protezione, il controllo che si giustifica come cura.

La buona notizia – se si può chiamarla così davanti a un'opera così spietata – è che la pittura di Goya non è fatalista. Non dice che questa è la natura umana e che non c'è scampo. Dice che questa è una *possibilità* dell'umano – una possibilità reale, documentata, pericolosa – ma che riconoscerla è già un primo passo per non cederle. La lucidità di Goya è una forma di resistenza. Dipingere il mostro sulla parete della propria sala da pranzo significa rifiutarsi di fingere che non esista.

Per i giovani, questa opera può essere una chiave per dare nome a qualcosa che spesso si avverte ma non si riesce a nominare: il peso di una relazione in cui la propria crescita viene vissuta dall'adulto come una minaccia. La sensazione di essere trattenuti invece di essere liberati. Il disagio di un amore che ha preso la forma sbagliata – non quella del dono, ma quella del possesso.

E per gli educatori, è un invito alla sobrietà: a chiedersi, nei momenti di resistenza verso il cambiamento portato dai giovani, se quello che si difende è davvero un valore – o se è soltanto la paura di Saturno, travestita da saggezza.

*Tra i testi di riferimento: René Girard, **La violenza e il sacro** (1972); Paul Tillich, **Il coraggio di esistere** (1952); Luigi Pareyson, **Ontologia della libertà** (1995); per l'analisi storica e iconografica: Robert Hughes, **Goya** (2003).*

La torre che non arriva al cielo

Pieter Bruegel il Vecchio, *La torre di Babele* (1563)

Olio su tavola, 114 × 155 cm – Kunsthistorisches Museum, Vienna



I. Una soglia narrativa: il cantiere dell'umanità

C'è qualcosa di ipnotico in questo dipinto, e non è la torre. È quello che sta attorno alla torre: la quantità inesauribile di vita che brulica ai suoi piedi e lungo i suoi fianchi. Migliaia di figure minuscole – così piccole da essere quasi invisibili – che trasportano pietre, lavorano con carrucole, salgono su impalcature, costruiscono, sudano, si organizzano. Un intero mondo in movimento, tutto orientato verso quell'unica direzione: su, sempre più su.

Pieter Bruegel il Vecchio dipinse questa tavola ad Anversa nel 1563, in una città che era allora il centro commerciale più vivo d'Europa – un luogo dove si parlavano decine di lingue, si negoziava in ogni moneta, si incontravano culture lontanissime. Anversa era, in un certo senso, una Babele funzionante. E Bruegel la guardava con occhi al tempo stesso ammirati e inquieti.

La torre che egli dipinge è impossibile: ha la forma di una spirale che avvolge una montagna artificiale, con livelli su livelli di arcate romane, di ponteggi, di cave aperte nel fianco della struttura stessa. Non è

un edificio che si costruisce dall'esterno verso l'interno: si costruisce dall'interno verso l'esterno, mentre già i piani inferiori cominciano a mostrare crepe, cedimenti, inclinazioni preoccupanti. È, visivamente, un progetto che porta in sé il germe del proprio fallimento.

II. L'opera nel suo tempo: il mito, i Fiamminghi e l'impero

Il testo di riferimento è Genesi 11,1-9 – uno dei racconti più densi e ambigui dell'intera Bibbia. L'umanità, ancora unita in un'unica lingua, decide di costruire una città con una torre che arrivi fino al cielo. Dio scende a vedere, constata il pericolo di questa unità senza limiti, e disperde gli uomini confondendo le loro lingue. La torre resta incompiuta. Le persone si disperdono per tutta la terra. Il racconto è stato letto in modi opposti lungo i secoli: come punizione di un peccato di superbia, come atto fondativo della diversità linguistica e culturale, come metafora del limite intrinseco di ogni progetto umano che vuole toccare l'assoluto. Bruegel, da pittore fiammingo del Cinquecento, conosce tutte queste letture e le tiene insieme senza sciogliere la tensione.

C'è però un dettaglio iconografico preciso che orienta la lettura: in primo piano a sinistra, un personaggio regale – identificato tradizionalmente con Nimrod, il re costruttore della torre secondo la tradizione rabbinica – osserva i lavori mentre dei lavoratori gli si prostrano davanti. Il re è piccolo rispetto alla torre. Ma il suo gesto di comando è evidente. La torre nasce da una volontà di potere, da una decisione politica, da un progetto centralizzato. Non è un'opera collettiva spontanea: è l'esecuzione di un'idea di dominio.

Bruegel dipinse questo quadro negli anni in cui i Paesi Bassi erano sotto il dominio spagnolo di Filippo II – un impero che si estendeva letteralmente su tutto il mondo conosciuto, che si proclamava universale, che portava la propria lingua e la propria religione ovunque arrivassero le sue navi. L'allusione non era velata. La torre di Babele è ogni impero che crede di poter unificare il mondo sotto un'unica lingua, un'unica legge, un unico progetto.

III. Il soggetto come simbolo: l'*hybris* e la diversità come destino

La parola greca *hybris* – che nella tradizione classica indica la tracotanza dell'essere umano che supera i limiti che gli sono propri – è la chiave antropologica di questo dipinto. Non nel senso moralistico e semplice di "chi troppo vuole nulla stringe": in un senso più profondo e più interessante.

L'*hybris* di Babele non è semplicemente l'orgoglio di chi vuole essere come Dio. È qualcosa di più sottile: è la convinzione che l'unità sia sempre meglio della diversità, che la molteplicità sia un problema da risolvere piuttosto che una ricchezza da abitare. Il progetto babelico parte da un'intuizione vera – la forza che nasce dalla cooperazione – e la spinge fino al punto in cui diventa negazione della complessità del reale.

Bruegel dipinge questa tensione con un'acutezza straordinaria. La torre è bella. È imponente. È tecnicamente prodigiosa. Non c'è nulla di grottesco o di ridicolo nella sua architettura: è una delle opere più ambiziose che mente umana abbia mai concepito. Eppure proprio questa grandiosità porta in sé il problema: una struttura così totalizzante non lascia spazio all'imprevisto, alla differenza, all'errore correttivo. Vuole tutto sotto controllo. Vuole che ogni mattone vada esattamente dove è stato deciso. E quando – inevitabilmente – questo non accade, crolla.

Il filosofo del linguaggio Ludwig Wittgenstein aprì le sue *Ricerche filosofiche* con un'immagine costruttiva analoga a quella di Babele, ma capovolta: invece di immaginare un linguaggio universale perfetto, propose di pensare il significato come uso – come qualcosa che nasce dalla pratica condivisa, dalla negoziazione continua, dalla vita vissuta insieme in tutta la sua irregolarità. La diversità delle lingue non è il fallimento di un progetto: è la forma normale dell'esistenza umana nel mondo.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, dal canto suo, aveva visto nella storia umana un processo in cui lo spirito si aliena – si mette fuori di sé, si perde in costruzioni che non riconosce più come proprie – per poi ritrovarsi in una forma più ricca. La torre di Babele è, in questa lettura, un momento necessario: l'umanità deve fare l'esperienza del proprio limite per imparare qualcosa di sé che non sapeva. La dispersione non è solo punizione: è educazione.

IV. La domanda che emerge: l'incompiuto come condizione umana

Uno degli aspetti più rivelatori del dipinto è che la torre è ancora in costruzione. Non è crollata. Non è distrutta. Sta semplicemente – e visibilmente – andando storta. I piani inferiori si inclinano, alcune arcate mostrano cedimenti, la struttura stessa sembra lottare contro la propria crescita. È un'opera che sta fallendo non per un intervento esterno, ma per le contraddizioni interne al suo stesso progetto. Questa è una delle metafore più oneste che l'arte occidentale abbia prodotto sull'ambizione umana: non il fallimento drammatico e improvviso, ma il lento cedimento strutturale di qualcosa che era costruito su fondamenta insufficienti. Non la catastrofe, ma la crepa che si allarga.

L'incompiuto è una categoria esistenziale che attraversa tutta la vita umana. Ogni progetto significativo – una relazione, un'educazione, una comunità, una cultura – è strutturalmente incompiuto. Non perché manchino le risorse o la volontà, ma perché la realtà a cui si rivolge è sempre più complessa di qualunque progetto. L'errore di Babele non è aver cominciato a costruire: è aver creduto che la costruzione potesse finire, che esista un punto in cui la torre è completa e il lavoro è terminato. Il filosofo Emmanuel Lévinas ha scritto che l'infinito – l'eccesso del reale su qualunque sua rappresentazione – è la struttura fondamentale del rapporto con l'altro. L'altro non si lascia mai ridurre completamente al progetto che ho su di lui, alla categoria in cui lo colloco, alla lingua con cui lo nomino. Ogni tentativo di totalizzare – di fare una torre che comprenda tutto – si scontra con questo eccesso irriducibile.

V. Una risonanza per oggi: il dono della confusione

C'è una lettura della dispersione di Babele che non è quella del castigo, ma quella del dono. La molteplicità delle lingue, delle culture, dei punti di vista non è il segno di un fallimento: è la forma in cui l'umanità è più ricca di qualunque progetto che pretenda di unificarla. Ogni lingua porta in sé una visione del mondo che nessun'altra lingua può riprodurre esattamente. Ogni cultura ha elaborato risposte ai grandi interrogativi dell'umano che sono irriducibili alle risposte delle altre.

Per chi lavora con i giovani in un tempo di globalizzazione accelerata – di inglese lingua franca, di algoritmi che tendono a mostrare a tutti le stesse cose, di piattaforme che homologano i linguaggi e i desideri – questa opera pone una domanda urgente: come si coltiva la pluralità? Come si insegna a stare nella complessità senza cercare la torre che la risolva?

La risposta di Bruegel non è esplicita, ma è visivamente inequivocabile: le figure più vive del dipinto non sono quelle che lavorano sulla torre. Sono quelle che si vedono ai margini – che commerciano nel porto, che abitano le piccole case ai piedi della struttura colossale, che vivono le loro vite ordinarie e plurali mentre il grande progetto di unificazione si erge sopra di loro, già inclinato verso il proprio cedimento.

La torre di Babele è una delle metafore più potenti per l'istituzione educativa quando dimentica che il suo scopo non è produrre uniformità, ma accompagnare la crescita di persone irriducibilmente diverse. Ogni metodo pedagogico che pretenda di avere la risposta definitiva, ogni curriculum che voglia coprire tutto, ogni sistema che trasformi la formazione in un processo standardizzato porta in sé – come la torre – le crepe della propria insostenibilità.

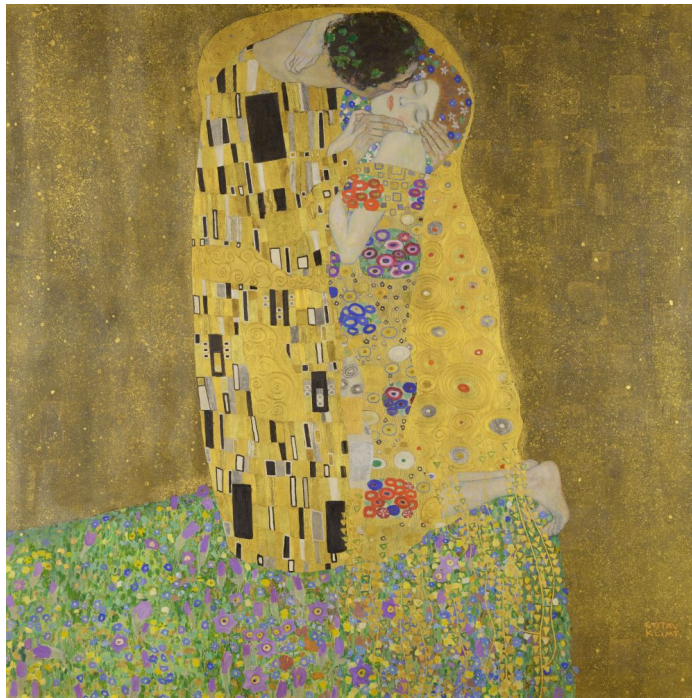
L'incompiuto, in fondo, non è solo un difetto: è lo spazio in cui la vita continua ad avere qualcosa da dire.

*Tra i testi di riferimento: Ludwig Wittgenstein, **Ricerche filosofiche** (1953); Emmanuel Lévinas, **Totalità e infinito** (1961); G.W.F. Hegel, **Fenomenologia dello spirito** (1807); per l'analisi iconografica e storica: Walter S. Gibson, **Bruegel** (1977).*

L'abbraccio sul bordo del precipizio

Gustav Klimt, *Il bacio* (1907–08)

Olio e foglia d'oro su tela, 180 × 180 cm – Österreichische Galerie Belvedere, Vienna



I. Una soglia narrativa: il quadro più riprodotto del mondo

Esiste un paradosso curioso intorno a questa opera: è probabilmente il dipinto più riprodotto del Novecento – lo si trova su poster, tazze, copertine di agende, cuscini da salotto, biglietti d'auguri per San Valentino – eppure è anche uno dei più fraintesi. La sua ubiquità lo ha trasformato in un'icona dell'amore romantico sentimentale, in un simbolo rassicurante della fusione amorosa. Ma chi si ferma davvero a guardarlo, senza le proiezioni accumulate da decenni di riproduzioni, scopre qualcosa di molto più inquieto e di molto più vero.

Gustav Klimt dipinse questa tela a Vienna tra il 1907 e il 1908, nel pieno della sua stagione dorata – quella in cui l'oro, la foglia d'oro, non è soltanto un materiale prezioso ma una scelta teologica: la negazione della profondità spaziale, il rifiuto della prospettiva rinascimentale, il ritorno a qualcosa che precede la modernità e che la modernità ha dimenticato. L'oro dei mosaici bizantini di Ravenna, che

Klimt aveva visitato di persona nel 1903, era esattamente questo: uno sfondo che non è uno spazio, ma una presenza. Non il cielo dietro le figure, ma la luce di cui le figure sono fatte.

Il bacio è un quadro quadrato – formato insolito, quasi un mandala – dipinto in un momento in cui Vienna era il centro del mondo culturale europeo e contemporaneamente stava franando. La crisi dell'Impero asburgico era percepibile da chiunque avesse occhi per vedere. Klimt aveva occhi acutissimi. E dipinse non il trionfo dell'amore, ma la sua vertigine.

II. L'opera nel suo tempo: Vienna, il corpo, la crisi

La Vienna di inizio Novecento era la città di Freud e di Schnitzler, di Mahler e di Schönberg, di Wittgenstein e di Loos – una concentrazione di intelligenza e di angoscia raramente eguagliata nella storia. Era una città che stava scoprendo l'inconscio, che stava mettendo in discussione ogni certezza, che stava portando alla superficie tutto ciò che il Positivismo ottocentesco aveva represso: il corpo, il desiderio, la morte, l'irrazionale.

Klimt era il pittore di tutto questo. La sua opera – scandalosa per i contemporanei, rimossa più volte dalle esposizioni pubbliche, accusata di pornografia e di sovversione morale – portava alla superficie con franchezza esteticamente elaborata quello che la borghesia viennese fingeva di non sapere di se stessa: che il corpo è un luogo di forza e di fragilità, che il desiderio non si lascia addomesticare dall'ideologia del progresso, che l'amore non è soltanto tenerezza ma anche oscurità.

La *Secessione viennese*, il movimento artistico di cui Klimt era stato il presidente fondatore nel 1897, portava come motto una frase incisa sul proprio edificio: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* – «A ogni epoca la sua arte, all'arte la sua libertà». Era un programma estetico e insieme un manifesto antropologico: la forma dell'arte non è separabile dal contenuto dell'esperienza umana che cerca di esprimere. E l'esperienza umana del 1907 non era quella del 1850.

III. Il soggetto come simbolo: la fusione e il rischio

Il centro visivo del dipinto è il grande manto dorato che avvolge entrambe le figure – l'uomo e la donna – in un'unica forma organica. Non si capisce dove finisce l'uno e inizia l'altra: i due corpi sono quasi irriconoscibili come separati. È questa la prima cosa che colpisce, e che ha prodotto secoli di interpretazioni romantiche: la fusione amorosa come ideale, il diventare uno solo come compimento dell'amore.

Ma guardare più da vicino rivela una tensione che quella lettura dimentica. Il manto maschile è decorato con rettangoli e cerchi neri – forme geometriche, angolari, che evocano il razionale, il controllante, il possessivo. Il manto femminile è ricoperto di fiori tondi e morbidi – forme organiche, cicliche, che evocano la vita e la sua vulnerabilità. La fusione non è simmetrica: è la forma maschile che tende a contenere quella femminile, a definirne i contorni.

E poi c'è il dettaglio che cambia tutto: i piedi della donna. Se si guarda in basso, si scopre che la donna è inginocchiata sull'orlo di un precipizio. Non si vede cosa ci sia sotto – soltanto il prato fiorito si interrompe bruscamente. Lei è sull'orlo. E le sue mani – invece di stringere l'uomo in un abbraccio reciproco – stringono il suo polso, come se si tenesse. Come se il gesto di essere abbracciata fosse anche, simultaneamente, un gesto di non cadere.

Il bacio, in questa lettura, non è soltanto fusione: è anche vertigine. L'amore non è lo spazio sicuro in cui l'identità si dissolve beatamente: è il luogo in cui l'identità è messa a rischio, in cui si deve decidere – continuamente, ogni volta – quanto di sé si è disposti a dare senza perdere se stessi.

IV. La domanda che emerge: amare senza dissolversi

Karol Wojtyła, in quello straordinario saggio filosofico che è *Amore e responsabilità* scritto nel 1960, prima ancora di diventare papa, distingueva con precisione chirurgica tra l'amore come dono e l'amore come possesso. Il dono, diceva, è la forma autentica dell'amore: si dà se stessi liberamente, senza perdere la propria soggettività, anzi realizzandola proprio nell'atto del dono. Il possesso è la sua corruzione: si vuole l'altro non come persona ma come oggetto di godimento, come strumento della propria pienezza.

Il confine tra le due forme è sottile e continuamente minacciato. L'amore che vuole la fusione totale – che vuole che l'altro cessi di essere altro – è, paradossalmente, una forma di violenza sull'amato. Perché l'altro, per essere amato davvero, deve restare irriducibilmente se stesso. L'amore autentico non vuole possedere: vuole che l'amato fiorisca nella sua libertà.

Emmanuel Lévinas aveva visto nell'*eros* – nella relazione amorosa – una delle esperienze fondamentali in cui l'alterità dell'altro si manifesta nella sua resistenza a essere assorbita. L'amato non è mai del tutto comprensibile, non è mai del tutto prevedibile, non è mai del tutto mio. Questa irriducibilità, che può essere vissuta come frustrazione, è in realtà la garanzia che si sta amando una persona e non una proiezione di se stessi.

La donna inginocchiata sull'orlo del precipizio nel dipinto di Klimt incarna questa tensione con una precisione che nessuna spiegazione concettuale potrebbe eguagliare. L'amore la porta sull'orlo – la espone, la vulnerabilizza, la mette a rischio. Non è una posizione comoda. Non è una posizione sicura. È la posizione di chi ha scelto di aprirsi all'altro sapendo che questa apertura ha un costo.

V. Una risonanza per oggi: il sé che si dà senza scomparire

Per i giovani che navigano in un'epoca in cui l'amore viene raccontato nei modi più contraddittori – come fusione totale dai film romantici, come transazione contrattuale dalla cultura del dating digitale, come performance sui social network – questa opera pone una domanda che ha la durezza e la bellezza dell'oro: è possibile amare senza smettere di essere se stessi?

La risposta che il dipinto suggerisce – non con le parole ma con la composizione, con i colori, con quella donna inginocchiata sull'orlo – è che l'amore autentico non è la fine del rischio ma il suo luogo privilegiato. Non si ama nonostante la propria fragilità, ma attraverso di essa. Non si ama dopo aver risolto il problema dell'identità, ma mentre lo si abita.

Il manto dorato di Klimt è bellissimo proprio perché non nasconde questa verità: avvolge i due corpi, li unisce, li rende quasi indistinguibili – ma sotto c'è ancora il precipizio. L'amore non lo fa scomparire. Lo fa abitare insieme.

Per chi educa i giovani all'affettività – tema tra i più delicati e tra i più urgenti del lavoro educativo contemporaneo – questa opera offre un'immagine che vale più di molti discorsi: l'amore non è un porto sicuro in cui si arriva dopo la tempesta. È una soglia che si attraversa sapendo che la soglia è sull'orlo di qualcosa di grande e di ignoto. La domanda educativa non è come proteggere i giovani da questa vertigine. È come accompagnarli a starci dentro con dignità e con cura, senza cadere – e senza smettere di essere se stessi.

Tra i testi di riferimento: Karol Wojtyła, Amore e responsabilità (1960); Emmanuel Lévinas, Il tempo e l'altro (1947); per il contesto storico e artistico: Carl E. Schorske, Vienna fin de siècle (1980); Gottfried Friedl, Klimt (1991).

La solitudine che non si nomina

Edward Hopper, *Nighthawks* (1942)

Olio su tela, 84,1 × 152,4 cm – Art Institute of Chicago



I. Una soglia narrativa: la città alle tre di notte

New York, 1942. L'America è entrata in guerra da pochi mesi – Pearl Harbor è di dicembre, il dipinto di febbraio. Le città sono percorse da un'ansia silenziosa, da quella sospensione tipica dei tempi di crisi in cui la vita ordinaria continua ma qualcosa di fondamentale è cambiato. Edward Hopper esce di notte, osserva, torna nel suo studio al numero 3 di Washington Square North, e dipinge.

Ciò che dipinge è apparentemente semplice: un bar aperto di notte, un bancone curvo illuminato al neon, quattro persone – tre avventori e un barista. Fuori, la strada è deserta. Non un passante, non un'auto, non un segno di vita. L'unico movimento possibile è quello della luce che filtra attraverso la grande vetrina curva e si riversa sull'asfalto buio, come se il diner fosse un acquario – o una lanterna rimasta accesa in mezzo al nulla.

Nighthawks è diventato uno dei dipinti più riconoscibili del Novecento americano. Ma la sua fama non ne ha attenuato la potenza: ogni volta che lo si guarda, quella sensazione torna intatta. Non è nostalgia. Non è malinconia romantica. È qualcosa di più preciso e di più difficile da nominare: la percezione acutissima di una distanza che esiste tra le persone anche quando sono vicine, anche quando siedono allo stesso bancone, anche quando – forse – si amano.

II. L'opera nel suo tempo: l'America e la solitudine moderna

Hopper aveva cinquantanove anni quando dipinse *Nighthawks*. Era già un pittore affermato – la sua *House by the Railroad* del 1925 era stata la prima opera acquisita dal MoMA appena fondato – ma la sua fama di grande interprete della solitudine americana si sarebbe consolidata proprio con questo quadro. C'è qualcosa di paradossale in questo: Hopper era un uomo schivo, poco loquace, che viveva con la moglie Jo in un appartamento spartano e lavorava lentamente, metodicamente, in silenzio. Dipingeva la solitudine perché la conosceva dall'interno.

L'America del 1942 era un paese in trasformazione accelerata. L'urbanizzazione aveva spostato milioni di persone dalle comunità rurali alle città; la motorizzazione aveva moltiplicato le distanze fisiche; la modernità aveva eroso i legami tradizionali – familiari, religiosi, di vicinato – senza ancora offrire sostituti all'altezza. Il diner aperto tutta la notte era una delle istituzioni emblematiche di questa nuova

geografia umana: un luogo dove chiunque poteva entrare senza appartenere, sedersi senza spiegazioni, stare senza essere accolto e senza essere rifiutato.

Hopper si ispirava, come dichiarò lui stesso, a un ristorante che aveva visto in una strada di Greenwich Village. Ma la scena che dipinse non è un ritratto: è una visione. La strada è più buia di qualunque strada reale. Il bancone è più luminoso di qualunque bancone reale. La vetrina curva – un dettaglio compositivo straordinario – non esiste probabilmente così in nessun locale di Manhattan, ma serve a creare quella particolare qualità di separazione trasparente che è il tema visivo centrale dell'opera: si vede tutto, ma non si può entrare. O forse si può entrare, ma non serve: la distanza è già lì, dentro.

III. Il soggetto come simbolo: quattro isole in un arcipelago

Guardiamo le quattro figure con la stessa attenzione con cui Hopper le ha dipinte. Il barista – in piedi, di fronte agli avventori, con il berretto bianco e il grembiule – è l'unico che ha un ruolo definito, un compito, una ragione per essere lì. Ma anche lui non guarda nessuno: sembra occupato in qualcosa di marginale, forse riordinare qualcosa sotto il bancone. La sua presenza è funzionale, non relazionale. L'uomo all'estremità sinistra del bancone è il più enigmatico: di spalle rispetto allo spettatore, cappello scuro, solo. Non sappiamo il suo volto. Non sappiamo se stia guardando qualcosa o il nulla. È la figura della solitudine più pura del dipinto – quella che non ha nemmeno la compagnia di un'altra persona da non guardare.

Al centro siedono un uomo e una donna – si presume una coppia, per la vicinanza fisica. La donna ha un abito rosso, i capelli rossi: l'unico colore caldo nell'intera composizione, il solo accento cromatico che interrompe i verdi e i gialli della luce al neon. Eppure anche tra loro la distanza è palpabile. Non si toccano. Non si parlano. I loro sguardi vanno in direzioni diverse. Sono insieme, ma separati da quella membrana invisibile che Hopper sapeva dipingere meglio di chiunque altro.

Non c'è una porta visibile nel *diner*. È stato notato da molti critici: non si vede un ingresso. Le figure sembrano intrappolate dentro – o lo spettatore sembra escluso fuori. La soglia tra il dentro e il fuori è la vetrina curva, che è trasparente ma non attraversabile. Come uno schermo, verrebbe da dire oggi. Come lo schermo di un telefono attraverso cui si guarda la vita degli altri senza parteciparvi.

IV. La domanda che emerge: la solitudine come condizione strutturale

Martin Heidegger, nella sua analisi dell'esistenza quotidiana in *Essere e tempo*, descriveva quella che chiamava la condizione del *Si* – la vita nell'anonimato della massa, dove non si è mai pienamente se stessi perché ci si dissolve in ciò che *si* dice, in ciò che *si* fa, in ciò che *si* pensa. È una forma di evasione dalla propria unicità: più comoda e più consueta dell'autenticità, ma fondamentalmente vuota. Le figure di Hopper vivono nel *Si*: sono in un luogo pubblico, sono fisicamente vicine, eppure nessuna di loro è davvero presente all'altra.

Ma sarebbe troppo semplice leggere *Nighthawks* come una critica morale alla modernità. Hopper non giudica le sue figure: le osserva con una compassione silenziosa che è forse la cosa più bella della sua arte. Quella solitudine non è colpa di nessuno. Non è una scelta cattiva. È la condizione strutturale di un certo modo di stare al mondo – di un mondo che ha moltiplicato le occasioni di stare vicini senza costruire i contesti in cui la vicinanza diventa incontro.

Il sociologo americano David Riesman, in *La folla solitaria* del 1950 – scritto appena otto anni dopo *Nighthawks* – descriveva il passaggio dall'uomo orientato verso l'interno, guidato da valori interiorizzati, all'uomo orientato verso l'esterno, guidato dalla percezione degli altri. Il paradosso era che quest'uomo, sempre attento agli altri, sempre sintonizzato sul segnale sociale, fosse fondamentalmente solo: perché la sua attenzione agli altri non era ascolto ma monitoraggio, non era incontro ma adeguamento.

Le figure di Hopper sono persone orientate verso l'esterno che si sono trovate, temporaneamente, senza un segnale da seguire. Il bar è chiuso al traffico sociale. Non c'è nessuno da impressionare, nessun ruolo da recitare. Resta solo la propria presenza – e quella degli altri – senza mediazione. Ed è esattamente questo il momento in cui la solitudine si rivela nella sua profondità.

V. Una risonanza per oggi: connessi e soli

L'ironia della storia ha voluto che il dipinto di Hopper, nato nel 1942 come riflessione sulla solitudine urbana americana, sia diventato nell'era dei social network il simbolo più citato di una solitudine nuova e paradossale: quella di chi è connesso con tutti e vicino a nessuno.

Il *diner* illuminato nella notte – quell'isola di luce in mezzo al buio, visibile ma inaccessibile dall'esterno – è una metafora straordinariamente precisa dello schermo luminoso che ognuno porta in tasca. Si vede dentro, si sa cosa stanno facendo gli altri, ci si siede virtualmente allo stesso bancone. Ma la vetrina curva è sempre lì. La distanza è sempre lì.

Per chi lavora con i giovani, questa opera pone una domanda che non ammette risposte facili: come si costruisce un incontro vero in un'epoca che ha moltiplicato i luoghi della vicinanza senza necessariamente approfondire le condizioni dell'incontro? La questione non è tecnologica ma antropologica: riguarda la qualità dell'attenzione, la disponibilità all'ascolto, la capacità di essere presenti – non soltanto fisicamente presenti, ma presenti nel senso pieno della parola, come lo è qualcuno che ti guarda e ti vede davvero.

Hopper non dà risposte. Dipinge una domanda. E la dipinge con una luce così precisa, così fredda e così bella, che è impossibile non sentirsi chiamati in causa. Quella vetrina curva non è solo tra le figure del quadro e la strada: è tra noi e loro, tra noi e noi stessi. Il buio fuori dal diner non è altrove. È anche dentro – nella distanza che separa due persone sedute allo stesso bancone, nella parola non detta, nello sguardo che non incontra l'altro sguardo.

E tuttavia il *diner* è aperto. La luce è accesa. Qualcuno ha deciso che valeva la pena tenere accesa una luce in mezzo alla notte. Non è poco.

*Tra i testi di riferimento: Martin Heidegger, **Essere e tempo** (1927); David Riesman, **La folla solitaria** (1950); Gail Levin, **Edward Hopper: An Intimate Biography** (1995); per la dimensione spirituale della solitudine: Thomas Merton, **La montagna dalle sette balze** (1948).*

Il corpo che diventa leggero

Marc Chagall, *La passeggiata* (1917–18)

Olio su tela, 170 × 163,5 cm – Museo di Stato Russo, San Pietroburgo



I. Una soglia narrativa: sopra i tetti di Vitebsk

C'è un momento nella vita in cui ci si sente sollevati. Non è una metafora: è una percezione fisica, quasi corporea. Le cose pesano meno, il respiro si fa più ampio, i passi sembrano sfiorare il suolo senza premere. È il momento in cui la gioia non è ancora diventata un pensiero – è ancora una sensazione, un clima, una qualità dell'aria. Marc Chagall conosceva questo momento. Lo aveva vissuto con Bella Rosenfeld, la donna che amava fin da quando aveva diciassette anni, e sapeva che l'unico modo onesto per dipingerlo era dipingere letteralmente quello che sentiva: lei che volava.

La passeggiata è uno dei dipinti più gioiosi che l'arte occidentale abbia mai prodotto. Non è la gioia composta e monumentale dei trionfi barocchi, non è la contentezza serena dei popolativi olandesi del Seicento. È la gioia improvvisa, scomposta, quasi ridicola nella sua intensità – quella di un uomo che sta su un prato verde di Vitebsk, tiene per mano la sua amata che si è staccata da terra, e ha nell'altra mano un uccellino rosso come se non sapesse bene dove posare tutta questa felicità.

Chagall dipinse questa tela tra il 1917 e il 1918, in uno dei momenti più convulsi della storia russa. La rivoluzione era appena avvenuta. Il mondo stava cambiando in modi che nessuno riusciva ancora a prevedere interamente. Eppure lui stava dipingendo questo – la leggerezza. Non come fuga dalla realtà, ma come affermazione che la realtà include anche questo: che l'amore solleva, letteralmente, dal peso del mondo.

II. L'opera nel suo tempo: Vitebsk e il surrealismo dell'anima

Marc Chagall era nato a Vitebsk nel 1887, in una famiglia ebrea chassidica. La piccola città della Bielorussia – con i suoi tetti colorati, le sue chiese e le sue sinagoghe, le sue strade di terra battuta – era

rimasta il centro emotivo della sua immaginazione per tutta la vita, anche quando viveva a Parigi o a New York. Vitebsk non era soltanto un luogo geografico: era una condizione interiore, il paesaggio in cui la sua infanzia aveva preso forma, il terreno da cui le sue immagini continuavano a germogliare. Quando Chagall incontrò Bella Rosenfeld nel 1909, qualcosa si spostò in maniera definitiva. Lei era la figlia di un ricco gioielliere, colta e raffinata, capace di scrivere con una sensibilità letteraria che avrebbe espresso più tardi nei suoi *Lumini accesi*, memorie poetiche della loro vita comune. Lui era il figlio di un operaio dell'industria ittica, pieno di talento e di ambizione. Si amarono subito, con quella intensità totale che i due avrebbero mantenuto per tutta la vita – fino alla morte di Bella nel 1944, evento dal quale Chagall non si riprese mai del tutto.

La passeggiata appartiene al periodo in cui Chagall era tornato a Vitebsk dopo anni trascorsi a Parigi, aveva sposato Bella nel 1915, e stava attraversando una stagione di produttività straordinaria in cui la sua pittura raggiunse forse la sua forma più pura. Il linguaggio visivo che aveva sviluppato – con le sue figure che sfidano la gravità, i colori irreali, gli animali che parlano e i cieli abitati da esseri fantastici – non era surrealismo nel senso di Breton e Dalí: non era esplorazione dell'inconscio freudiano, non era programmaticamente trasgressivo. Era qualcosa di più antico e di più semplice: era il modo in cui la tradizione ebraica chassidica aveva sempre raccontato il sacro, attraverso il paradosso, l'immagine impossibile, la verità che si esprime meglio nel non-letterale.

III. Il soggetto come simbolo: il corpo leggero come cifra della gioia

Bella vola. Non è trascinata, non è lanciata: vola. Il suo corpo è orizzontale nel cielo, con la gonna che si gonfia nel vento, i capelli sciolti, il volto che guarda verso il basso verso Marc con un'espressione di delizia serena. Non ha paura. Non è sorpresa di trovarsi in aria. È semplicemente lì, come se questo fosse il suo posto naturale quando è felice.

Marc la tiene per mano. Ma il suo peso è ancora a terra – i piedi saldamente sul prato verde – mentre il braccio alzato verso di lei descrive la tensione tra il radicamento e il volo, tra la gravità e la leggerezza, tra ciò che tiene e ciò che libera. Non è lui a volare: è lui a tenere viva la connessione con la terra mentre lei porta il cielo. Sono due funzioni complementari, non gerarchiche: né lui né lei sono il baricentro dell'opera. Il baricentro è la stretta di mano, quella piccola ellisse di contatto tra i loro palmi che è il vero centro geometrico ed emotivo del dipinto.

Nell'altra mano, Marc tiene un uccellino rosso. Questo dettaglio – così piccolo da sembrare marginale – è in realtà ricchissimo di senso nella tradizione iconografica e narrativa di Chagall. L'uccello è una presenza ricorrente in tutta la sua opera: simbolo dell'anima nella tradizione ebraica, messaggero tra il mondo terreno e quello celeste, metafora del desiderio che non si lascia imprigionare. Tenere un uccello in mano è tenere qualcosa che potrebbe volare via in qualsiasi momento – ed è scegliere comunque di tenerlo, con delicatezza, senza stringere.

Sullo sfondo, riconoscibili ma piccoli come nel ricordo, i tetti di Vitebsk. La città reale, con le sue storie e i suoi dolori, è ancora lì – ma da questa altezza appare diversa. Non è scomparsa, non è negata. È semplicemente collocata nella giusta prospettiva: quella di chi, per un momento, si è sollevato abbastanza da vederla intera.

IV. La domanda che emerge: la gioia come conoscenza

Gaston Bachelard, il filosofo francese che dedicò alcuni dei suoi saggi più belli all'immaginazione aerea – a ciò che lui chiamava la *psicologia del volo* – scrisse che l'esperienza del volare nei sogni non è una fuga dalla realtà, ma una forma di conoscenza. Chi sogna di volare non sta evadendo: sta sperimentando una diversa qualità del proprio essere, una leggerezza che nella vita diurna rimane potenziale e che nel sogno si attualizza pienamente.

Chagall dipinge esattamente questa leggerezza – non come fantasia compensatoria, ma come verità: la gioia autentica ha questa proprietà fisica di alleggerire il corpo, di togliere peso ai pensieri, di rendere lo spazio intorno a sé più ampio e più respirabile. Non è un'illusione. È una realtà che la mente ordinaria fatica a vedere perché è troppo occupata a gestire il peso delle cose urgenti.

Romano Guardini, nella sua riflessione sulla *gioia* come categoria teologica ed esistenziale, distingueva tra il piacere – che è legato al possesso di qualcosa e finisce quando quel qualcosa finisce – e la gioia, che ha una struttura diversa: non nasce dal possedere ma dall'essere, non si esaurisce nel suo oggetto, porta in sé qualcosa di eccedente rispetto alla causa che l'ha generata. La gioia di Chagall non è il piacere di avere Bella accanto: è qualcosa che trabocca oltre Bella, oltre Vitebsk, oltre il momento dipinto – qualcosa che ha la forma del volo proprio perché non si lascia contenere.

C'è anche un'altra dimensione che questa opera custodisce con discrezione: la gioia come *dono ricevuto*. Marc non ha fatto volare Bella: Bella è volata. Lui l'ha tenuta. C'è qualcosa di profondamente ricettivo in questo gesto – la capacità di essere attraversati dalla gioia senza pretendere di produrla, di riconoscere che le cose più vere che ci accadono ci accadono, non le costruiamo.

V. Una risonanza per oggi: il diritto alla leggerezza

Viviamo in un'epoca che ha reso la gravità – il peso, la serietà, la durezza – le categorie privilegiate dell'autenticità. I giovani di oggi crescono in un clima culturale in cui essere seri equivale a essere credibili, in cui la leggerezza viene sistematicamente sospettata di superficialità. La gioia esuberante, il riso pieno, il salto di gioia – tutto ciò che Chagall dipinge – rischia di apparire immaturo, irresponsabile, inadeguato alla complessità del mondo.

Ma Chagall – che aveva attraversato due guerre mondiali, la rivoluzione, l'esilio, la perdita di Bella, l'Olocausto che aveva distrutto la Vitebsk della sua infanzia e con essa quasi tutta la comunità ebraica a cui apparteneva – Chagall dipingeva la gioia non nonostante la tragedia, ma *dentro* la tragedia, come una forma di resistenza ontologica. La leggerezza non era ignoranza del peso: era la risposta più lucida e più profonda che sapeva dare al peso.

Per chi educa i giovani, questa opera pone una domanda che vale la pena formulare esplicitamente: abbiamo cura della capacità di gioia dei ragazzi che accompagniamo? Non della loro performance, non del loro adattamento, non della loro produttività – ma della loro capacità di sentirsi, ogni tanto, sollevati? Di ridere senza motivo, di meravigliarsi senza dover spiegare, di tenere per mano qualcuno che ha voglia di volare?

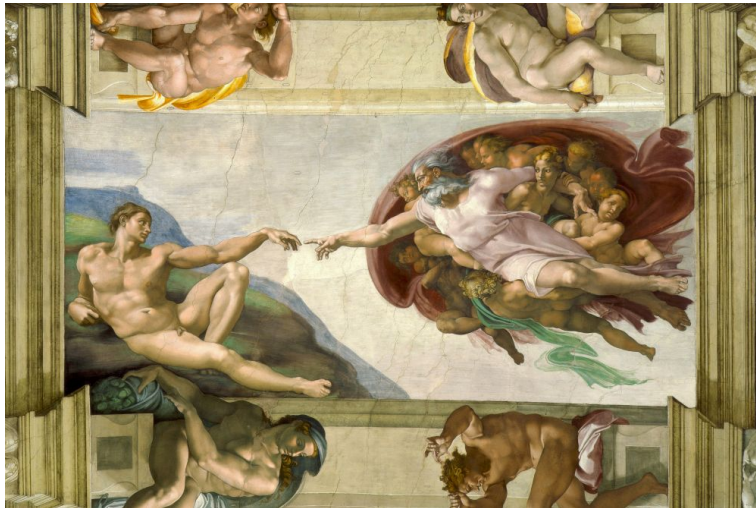
La passeggiata di Chagall non è la fuga dalla realtà. È la realtà vista da un'altezza leggermente diversa – quella altezza in cui i tetti di Vitebsk tornano ad avere la giusta proporzione, in cui un uccellino rosso in mano vale quanto una rivoluzione, in cui la stretta di due mani è sufficiente a tenere insieme il cielo e la terra.

Bachelard scrisse che chi non sa più immaginare di volare ha perso qualcosa di essenziale. Non una capacità fantastica, ma una categoria dell'anima: quella che permette di non essere completamente sepolti dal peso di ciò che si è, di ciò che si deve fare, di ciò che si ha paura di perdere.

Bella vola su Vitebsk. E Marc la guarda dal basso con il viso alzato e negli occhi quella gratitudine silenziosa di chi sa di essere nel posto giusto, nel momento giusto, con la persona giusta – e che questo, per quanto duri, è sufficiente.

*Tra i testi di riferimento: Gaston Bachelard, **L'air et les songes** (1943); Romano Guardini, **La gioia cristiana** (1932); Bella Chagall, **Lumini accesi** (1945); per l'analisi biografica e iconografica: Jackie Wullschläger, **Chagall: A Biography** (2008).*

Il millimetro che separa il tutto dal nulla
Michelangelo Buonarroti, *La creazione di Adamo* (1508–12)
Affresco, 280 × 570 cm – Cappella Sistina, Città del Vaticano



I. Una soglia narrativa: alzare gli occhi al soffitto

Chi entra nella Cappella Sistina compie quasi sempre lo stesso gesto: alza gli occhi. Non è una scelta razionale – è una risposta istintiva alla pressione visiva di quello spazio. Il soffitto ti chiama. E quando i tuoi occhi trovano il pannello centrale della volta, tra le nove scene della Genesi che Michelangelo dipinse tra il 1508 e il 1512, si fermano. Non su tutti e nove i pannelli allo stesso modo: si fermano su quello. Sul dito.

Sono quattro anni di lavoro, sdraiato su un'impalcatura a quasi venti metri dal pavimento, in posizioni che deformato permanentemente la schiena e la vista del pittore. Quattro anni in cui Michelangelo – che si definiva scultore, non pittore, e aveva accettato l'incarico con riluttanza – trasformò l'arte dell'affresco in qualcosa che non era mai esistito prima. Ma tra tutti i gesti di quei quattro anni, tra tutti i corpi possenti, le sibille in trance, i profeti in meditazione, i nudi atletici degli *ignudi*, uno è rimasto nell'immaginario collettivo come nessun altro: quella distanza.

Quel millimetro – o pochi millimetri, a seconda di dove si guarda – tra l'indice di Dio e l'indice di Adamo.

II. L'opera nel suo tempo: il corpo come teologia

Michelangelo dipinse il soffitto su commissione di papa Giulio II, che inizialmente aveva previsto una decorazione più convenzionale con le figure dei dodici Apostoli. Michelangelo propose qualcosa di molto più ambizioso: l'intera storia dell'umanità dalle origini al diluvio, con una ricchezza iconografica che non aveva precedenti nell'arte cristiana. Giulio II accettò. E Michelangelo rimase solo con la sua visione, con i colori, con l'intonaco, e con il peso teologico di dover rispondere visivamente alla domanda più antica che l'essere umano si sia mai posto: che cos'è l'uomo?

La risposta che diede non era quella che ci si aspetterebbe da un artista del Rinascimento cristiano. Non dipinse un uomo piccolo e riverente davanti a un Dio distante e maestoso. Dipinse due giganti. Adamo

è grande quanto Dio – o quasi. Il suo corpo è quello di un atleta greco, perfetto nella muscolatura, capace di sfidare il confronto con la figura divina senza esserne schiacciato. Non è ancora vivo – o è appena sul punto di esserlo – ma la sua bellezza fisica è già pienamente realizzata. Come se il corpo precedesse l'anima, e l'anima stesse per arrivare come il completamento di qualcosa già magnifico. Questo è il neoplatonismo fiorentino che aveva formato Michelangelo nella bottega di Lorenzo il Magnifico: l'idea che la bellezza del corpo fosse un riflesso della bellezza dell'anima, e che la perfezione fisica fosse una forma di teologia visiva. Dipingere un corpo bello non era vanità: era una confessione di fede sull'immagine Dei – sull'uomo come immagine di Dio.

III. Il soggetto come simbolo: la distanza come struttura della relazione

Tra tutti gli elementi di questo affresco straordinario, la critica e la riflessione spirituale si sono sempre concentrate su un punto: lo spazio tra i due indici. Non il contatto – la distanza. Non ciò che c'è, ma ciò che ancora non c'è.

Tecnicamente, l'immagine rappresenta il momento immediatamente precedente alla trasmissione della vita: Dio sta per toccare Adamo, o ha appena smesso di toccarlo, o forse non lo ha ancora toccato. Il testo della Genesi (2,7) parla di soffio – «*il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita*» – non di tocco. Michelangelo inventò il tocco. Inventò quel dito. Inventò quella distanza.

E in quella invenzione sta il suo genio teologico più profondo. Perché la distanza tra i due indici non è un vuoto: è il luogo in cui accade la relazione. Non quando le dita si toccano – in quel momento la relazione sarebbe già compiuta, e forse anche conclusa. Ma nel momento in cui stanno per toccarsi, quando il desiderio è al massimo della sua tensione e la risposta non è ancora arrivata.

Il dito di Adamo è diverso da quello di Dio. Il dito di Adamo è pesante, quasi cedente verso il basso – come se il corpo non avesse ancora la forza di tenersi completamente su. È un dito che riceve, che aspetta, che si lascia raggiungere. Il dito di Dio è teso verso il basso con energia e con intenzione – è un dito che dà, che inizia, che causa. I due gesti non sono speculari: sono complementari. Sono la struttura stessa del rapporto tra il Creatore e la creatura – tra chi dona l'essere e chi lo riceve.

Paul Ricoeur, nel suo pensiero sulla *dipendenza originaria* come condizione dell'essere umano, scrisse che l'esistenza umana non è mai autofondata: viene sempre da qualcosa che la precede, che la rende possibile, che la chiama all'essere. Non siamo la causa di noi stessi. Siamo una risposta – una risposta a qualcosa che ci ha voluti prima che noi potessimo volere noi stessi. Il dito di Michelangelo è l'immagine visiva di questa struttura: c'è prima il gesto di Dio, poi la capacità ricettiva di Adamo. La vita non si produce: si riceve.

IV. La domanda che emerge: la relazione come struttura dell'essere

Martin Buber, il filosofo ebreo che ha dedicato la sua opera al tema della relazione come categoria fondamentale dell'esistenza, distinse nella sua opera principale tra la relazione *Io-Tu* e la relazione *Io-Esso*. La relazione *Io-Esso* è quella con le cose: strumentale, distanziata, che non impegna la totalità del sé. La relazione *Io-Tu* è quella con le persone – e con Dio – in cui il sé è pienamente coinvolto, in cui non ci si può difendere con la distanza, in cui si è messi in gioco nella propria totalità.

Il gesto di Michelangelo rappresenta esattamente la soglia di questa relazione: il momento in cui il *Tu* sta per essere incontrato, in cui la distanza tra *Io* e *Tu* non è ancora colmata ma è già attraversata dal desiderio di essere colmata. È il momento più vivo della relazione – prima che diventi abitudine, consuetudine, possesso reciproco.

C'è però nella composizione un altro elemento che la lettura affrettata tende a dimenticare: la figura femminile nel manto di Dio. Quasi tutti gli studiosi la identificano con Eva non ancora creata – già

presente nella mente di Dio, già tenuta sotto il braccio divino mentre Adamo viene chiamato all'essere. Se questa lettura è corretta – ed è quella che ha la tradizione iconografica più consolidata – allora nell'immagine è contenuta un'ulteriore profondità: la creatura è pensata nella sua completezza relazionale già prima di essere creata. Adamo non viene chiamato all'essere come un individuo isolato: viene chiamato all'essere come qualcuno che avrà bisogno dell'altro, che sarà strutturalmente orientato verso l'altra.

L'essere umano, in questo affresco, non è un monado: è già, nella sua struttura più profonda, un essere-in-relazione.

V. Una risonanza per oggi: il dito teso verso l'altro

Viviamo in un'epoca che ha fatto dell'autonomia la categoria suprema dell'esistenza. Essere adulti significa non aver bisogno di nessuno. Essere forti significa bastare a se stessi. La dipendenza – da qualcuno, da qualcosa – viene sistematicamente vissuta come fragilità, come difetto, come qualcosa da superare.

Il dito di Adamo dice qualcosa di diverso. Dice che la vita non si autoproduce. Che ricevere l'essere non è una forma di debolezza, ma la struttura originaria dell'esistenza. Che essere dipendenti – nell'accezione più profonda del termine – non significa essere insufficienti: significa essere costitutivamente in relazione, aperti verso qualcosa che ci precede e ci eccede.

Per chi educa, questo affresco pone una domanda delicata e urgente: come abitiamo la distanza tra noi e i giovani che accompagniamo? La distanza tra i due diti non è un errore compositivo: è lo spazio in cui la relazione respira. Un educatore che colma immediatamente ogni distanza – che risponde prima che la domanda sia formulata, che risolve prima che il problema si manifesti, che accompagna senza lasciare spazio all'iniziativa dell'altro – non sta imitando il gesto di Dio. Sta impedendo che avvenga.

Il gesto educativo autentico è quello del dito teso ma non ancora toccante: presente, disponibile, energico nel proprio orientamento verso l'altro – ma capace di attendere che l'altro distenda il suo dito pesante, ancora incerto, ancora non del tutto sveglio, verso di lui.

La Cappella Sistina ha quel millimetro dipinto nel centro della volta da più di cinquecento anni. Non si è mai chiuso. E questo, forse, è il suo significato più profondo: la relazione tra il Creatore e la creatura non si conclude mai in un contatto definitivo. Si rinnova sempre, in ogni distesa di braccia, in ogni gesto di chi – dall'alto o dal basso – allunga un dito verso l'altro e aspetta.

*Tra i testi di riferimento: Martin Buber, **Io e Tu** (1923); Paul Ricoeur, **Philosophie de la volonté** (1950); Romano Guardini, **Il mondo e la persona** (1939); per l'analisi iconografica e storica: Frederick Hartt, **Michelangelo** (1964); Ross King, **La Cappella Sistina** (2002).*

Il corpo che non pesa

Michelangelo Buonarroti, *Pietà* (1498–99)

Marmo di Carrara, altezza 174 cm – Basilica di San Pietro, Città del Vaticano



I. Una soglia narrativa: il marmo che respira

Esiste una leggenda – difficile da smentire davanti all'opera – che racconta di visitatori che si sono fermati davanti alla *Pietà* convinti di vedere il petto del Cristo muoversi. Non è ovviamente possibile: è marmo bianco di Carrara, estratto e lavorato tra il 1498 e il 1499, quando Michelangelo aveva ventitré anni. Eppure quella leggenda dice qualcosa di preciso sulla qualità di questa scultura: è così viva da sembrare viva. La carne – anche se è pietra – conserva la morbidezza della carne. Le vesti – anche se sono marmo – conservano il peso e il movimento del tessuto. E soprattutto: il dolore di Maria – anche se è fissato in un materiale eterno – conserva la fluidità del dolore vivo, quello che non si è ancora solidificato in rassegnazione.

La *Pietà* si trova oggi nella prima cappella a destra entrando in San Pietro, protetta da un vetro antiproiettile da quando nel 1972 un uomo con un martello colpì la mano sinistra di Maria e il velo, gridando di essere Gesù Cristo. La distanza imposta dal vetro cambia l'esperienza: non si può più girare intorno alla scultura come Michelangelo aveva concepito, non si può più avvicinarsi abbastanza da vedere le vene sul dorso della mano di Maria. Ma anche da quella distanza, anche attraverso il vetro, qualcosa arriva. Arriva sempre.

Michelangelo era giovanissimo quando la ricevette in commissione dal cardinale francese Jean de Bilhères de Lagraulas come opera funebre per la sua sepoltura. Aveva ventitré anni, quasi ventiquattro. La firmò – caso unico nella sua carriera – sulla fascia che attraversa il petto di Maria: *Michael Angelus Bonarotus Florent. Faciebat*. Non *fecit* – non «fece» – ma *faciebat*: «stava facendo». Il tempo imperfetto di chi sa che un'opera vera non finisce mai.

II. L'opera nel suo tempo: la giovinezza come scelta teologica

Il problema che Michelangelo dovette affrontare prima ancora di toccare il marmo era di natura teologica prima che tecnica: come rappresentare una madre che tiene in grembo il corpo del figlio adulto? Come rendere visivamente plausibile – e emotivamente sopportabile – quella scena?

La soluzione che trovò fu di una semplicità sconcertante e di una profondità inesauribile: Maria non ha l'età che avrebbe. Non è una donna di quarantasette anni, che è l'età che avrebbe avuto al momento della crocifissione se aveva dato alla luce Gesù intorno ai diciotto anni. È una donna giovane – più giovane del figlio che tiene in grembo, secondo molti osservatori. Il suo viso ha la freschezza e la compostezza di una ragazza, non le rughe e i segni del dolore accumulato di una madre anziana. Michelangelo si aspettava questa obiezione. E quando un amico gliela fece – come racconta Giorgio Vasari nelle *Vite* – rispose con una precisione teologica che rivela la profondità del suo pensiero: le donne pure si conservano, la loro giovinezza non è consumata dall'interno come quella di chi porta in sé il peso del peccato. Maria, nella tradizione cristiana, è la Theotokos – la Madre di Dio – ma anche la creatura più pura che sia mai esistita. La sua giovinezza non è un errore anatomico: è una confessione di fede sulla natura di chi è.

C'è però anche un'altra lettura – meno teologica e forse più umana – che convive con quella dogmatica senza escluderla. La giovinezza di Maria è anche il modo in cui Michelangelo ha reso visibile il paradosso del dolore materno: che non invecchia, non si seda, non si asciuga come le lacrime sul viso. Il dolore di una madre per un figlio morto è sempre fresco, sempre attuale, sempre come se fosse accaduto stamattina. Maria giovane è Maria nel momento eterno della perdita – non inserita in un tempo cronologico che la logora e la consuma, ma sospesa in quell'istante che non passa.

III. Il soggetto come simbolo: il corpo deposto e la mano aperta

Il Cristo è deposto sul grembo di Maria con una naturalezza che sfida la fisica. Michelangelo ha risolto il problema della proporzione – un corpo adulto maschile sul grembo di una figura femminile – attraverso la vastità del manto: Maria è più grande di quanto sembrerebbe, avvolta nel suo drappo che si espande nella forma piramidale classica della composizione rinascimentale. Il corpo del Cristo non cade, non pesa: è sorretto, è accolto, è tenuto con quella delicatezza assoluta che caratterizza il gesto materno nel momento più estremo.

Ma il punto focale della scultura – quello su cui ogni sguardo attento alla fine si ferma – non è il volto di Cristo, né quello di Maria. È la mano sinistra di Maria. La destra tiene il corpo del figlio, con quella pressione lieve e ferma di chi non vuole lasciare andare ma sa di non poter trattenere. La sinistra è aperta, rivolta verso l'osservatore, con le dita allargate in un gesto che non è facile definire: non è supplica, non è accusa, non è rassegnazione. È qualcosa che sta prima di tutte queste categorie. Quella mano aperta è il gesto di chi offre qualcosa che non ha scelto di dare. Di chi consegna senza cedere. È il gesto del sacrificio compreso ma non accettato con indifferenza – accettato nella sua pienezza di dolore, senza la difesa dell'apatia. È forse il gesto più onesto che l'arte cristiana occidentale abbia mai scolpito: non il trionfo, non la rassegnazione mistica, non la trasfigurazione consolatoria. Ma la perdita come perdita, tenuta nella sua bruciante interezza da mani di marmo che non tremano.

IV. La domanda che emerge: il lutto come luogo della verità

Il lutto è una delle esperienze più universali e meno narrate dell'esistenza umana. Le culture tradizionali avevano riti, tempi, spazi dedicati al dolore della perdita: il lutto aveva una durata, una forma sociale, un accompagnamento comunitario. La modernità ha progressivamente smantellato questi contenitori, lasciando il dolore della perdita come qualcosa di privato, rapido, da elaborare nel minor tempo possibile per tornare alla produttività normale.

La *Pietà* di Michelangelo si oppone a questa accelerazione con la sua sola presenza. Non consola – non offre la prospettiva della resurrezione, non inserisce la morte in un quadro di significato che la riscatti. Presenta semplicemente il fatto: un corpo morto, una madre che lo tiene. E in questa presentazione nuda – in questo rifiuto della spiegazione consolatoria – c'è una verità che le spiegazioni consolatorie

spesso nascondono: che la morte di chi si ama è insostenibile. Non c'è nessuna cornice concettuale che la contenga senza residui. Rimane sempre qualcosa che eccede qualunque senso si voglia dare. La filosofa Simone Weil – che ha riflettuto più a fondo di quasi chiunque altro sul tema del dolore e dell'afflizione – distingue tra la *sofferenza* e l'*afflizione*. La sofferenza è il dolore che attraversa e purifica, che ha una direzione e un esito. L'afflizione è qualcosa di diverso: è il colpo che non si elabora, che non si sublima, che resta in tutta la sua brutalità senza diventare mai qualcosa d'altro. Maria nella *Pietà* di Michelangelo è nell'afflizione, non nella sofferenza. Non sta imparando qualcosa. Non sta crescendo attraverso il dolore. Sta semplicemente tenendo in grembo il corpo di suo figlio. E tuttavia – ed è qui che la scultura raggiunge la sua altezza più vertiginosa – quella figura è al tempo stesso la più umana e la più divina dell'intera tradizione cristiana. Non nonostante il dolore, ma attraverso di esso. Il teologo Hans Urs von Balthasar ha scritto che la *compassio* – il patire-con, il dolore condiviso – è la forma in cui Dio si rende più vicino all'essere umano: non nella potenza, non nella gloria, ma nel grembo di una madre che tiene un figlio morto.

V. Una risonanza per oggi: il permesso di fare silenzio

Esiste un problema specifico che chi lavora con i giovani conosce bene: la difficoltà di stare nel dolore altrui senza immediatamente cercare di risolverlo, di spiegarlo, di trasformarlo in occasione di crescita. Il dolore degli adolescenti – la perdita di un amico, di un familiare, di una relazione, di un progetto di sé – viene spesso accolto con la fretta consolatoria di chi non regge l'incomodo del silenzio. Si dice che andrà meglio. Si dice che ha imparato qualcosa. Si dice che è normale, che ci vuole tempo, che deve essere forte.

Tutte queste cose possono essere vere. Ma sono dette troppo presto, prima che la persona abbia avuto il permesso di stare nella perdita senza che qualcuno la gestisca per lei. La mano aperta di Maria nella *Pietà* non consola: *testimonia*. È presente nel dolore senza pretendere di risolverlo. Offre una vicinanza che non si trasforma in spiegazione.

Questa – la capacità di stare nel dolore altrui senza la fretta di risolverlo – è forse una delle competenze più difficili e più preziose dell'educatore. Non si impara dai manuali. Si impara, tra le altre cose, fermandosi davanti a certe opere d'arte e lasciando che il silenzio che emanano penetri abbastanza in profondità da cambiare qualcosa nel modo in cui si sta con gli altri.

Michelangelo aveva ventitré anni quando scolpì questa donna e questo figlio. Non aveva ancora conosciuto la perdita come la avrebbe conosciuta negli anni successivi. Eppure seppe scolpire quella mano aperta – quel gesto che non chiede nulla, che non promette nulla, che semplicemente offre la propria presenza al dolore – con una precisione che nessuna esperienza diretta avrebbe potuto insegnargli da sola. L'aveva imparata guardando. Guardando il marmo, e guardando l'umano dentro il marmo.

La scultura è bianca e lucida nella sua perfezione. Ma non è fredda. Nessuno che l'abbia vista di persona la descrive come fredda. È il paradosso più bello di tutta l'opera: che la pietra possa custodire più calore di molte parole dette con le migliori intenzioni del mondo.

*Tra i testi di riferimento: Simone Weil, **Attesa di Dio** (1950); Hans Urs von Balthasar, **Solo l'amore è credibile** (1963); Giorgio Vasari, **Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori** (1568); per l'analisi storica e tecnica: William E. Wallace, **Michelangelo: The Complete Sculpture, Painting, Architecture** (1998).*

La fatica di capire

Auguste Rodin, *Il pensatore* (1902)

Bronzo, altezza 189 cm (versione grande) – Museo Rodin, Parigi



I. Una soglia narrativa: il filosofo che soffre

Parigi, fine Ottocento. In uno studio di rue de l'Université, Auguste Rodin modella l'argilla con le mani grandi e callose di un artigiano che non ha mai smesso di considerarsi tale. Sta lavorando a una commissione colossale – le *Porte dell'Inferno*, ispirate alla *Divina Commedia* di Dante, destinate al futuro Museo delle Arti Decorative di Parigi. Il progetto non verrà mai completato nella forma originale; le porte resteranno nel suo studio per trent'anni, continuamente modificate, un'opera incompiuta che diventerà la più feconda della sua carriera.

In cima a quelle porte, seduto su una roccia a guardare il turbinio delle anime che si contorcono nelle scene dell'inferno dantesco, Rodin colloca una figura. La chiama inizialmente *Le Poète* – il Poeta. Dante stesso, probabilmente, che contempla la propria visione. Ma quando la figura viene isolata dalla composizione delle porte e ingrandita fino alle dimensioni monumentali del bronzo definitivo del 1902, smette di essere Dante. Diventa qualcosa di più vasto e di più universale: diventa *Il Pensatore*. Quello che colpisce immediatamente – e che non smette di colpire anche dopo molte osservazioni – è che questa figura non assomiglia affatto all'idea convenzionale del pensiero. Non c'è nulla di sereno, di distaccato, di aereo in questa scultura. Il pensiero, qui, è un travaglio fisico. È tutto il corpo che pensa, non solo la testa.

II. L'opera nel suo tempo: Rodin e la rivoluzione del corpo

Auguste Rodin era nato nel 1840 a Parigi, in una famiglia modesta. Aveva studiato all'École Impériale Spéciale de Dessin et de Mathématiques – non all'École des Beaux-Arts, che lo aveva rifiutato tre volte – e aveva lavorato per anni come artigiano nell'atelier di altri scultori, come decoratore, come esecutore di commissioni minori. Aveva quasi quarant'anni quando finalmente ottenne il riconoscimento pubblico con il *San Giovanni Battista predicante* nel 1880.

Il mondo della scultura accademica ottocentesca che Rodin si trovava ad affrontare era dominato da una concezione del corpo umano come forma ideale, geometricamente equilibrata, che esprimeva valori eterni attraverso la perfezione proporzionale. Rodin fece la cosa opposta: restituì al corpo la sua irregolarità, la sua tensione, il suo disequilibrio. Nelle sue sculture i muscoli sono in contrazione o in rilassamento – non in una posa atemporale – e la pelle porta i segni del tempo, dello sforzo, della vita vissuta.

L'influenza di Michelangelo – che Rodin aveva studiato di persona in Italia nel 1875, in un viaggio che descrisse come la più grande rivelazione della sua vita – è visibile nel *Pensatore* in modo diretto: quella torsione del corpo, quella tensione muscolare che non è decorativa ma espressiva, quella tendenza a far emergere la forma dall'interno come se il marmo stesso o il bronzo stessero cedendo alla pressione di qualcosa che vuole uscire. Rodin chiamò questa tecnica, con un termine che prese in prestito da Michelangelo, il *non finito*: la superficie che non è levigata fino alla perfezione ma porta ancora i segni della lavorazione, come se l'opera stesse ancora diventando ciò che è.

III. Il soggetto come simbolo: il corpo intero che pensa

Il dettaglio anatomico più celebre e più discusso del *Pensatore* è uno che sembra quasi sbagliato: il gomito destro è appoggiato sul ginocchio *sinistro*, non sul destro. Non è la posizione naturale in cui ci si appoggerebbe – se vi sedeste su una roccia e vi appoggiaste con il gomito destro, lo mettereste naturalmente sul ginocchio destro. Rodin ha creato deliberatamente una torsione innaturale che fa contrarre i muscoli del busto, della schiena, del collo in una tensione simultanea. È una postura che non si può tenere a lungo senza sentire il dolore dei muscoli che lavorano.

Questa è la scelta estetica e filosofica fondamentale della scultura: il pensiero come torsione. Come qualcosa che non si può fare restando comodi. Come un impegno fisico totale che non risparmia nessun muscolo, nessuna articolazione, nessuna parte del corpo.

Il pugno chiuso sotto il mento è l'altro elemento centrale. Non è la mano aperta del filosofo che medita con distacco: è un pugno. Una mano che stringe, che trattiene, che non ha ancora trovato la forma. La pressione del mento sul pugno è visibile nella contrazione leggera della pelle, nella tensione della mandibola. È il gesto di chi sta cercando qualcosa con una intensità che non ammette distrazione.

Il viso è abbassato – non verso il basso in senso assoluto, ma verso l'interno. Non guarda il mondo: guarda dentro. Ma questo sguardo interiore non è contemplativo, non è quieto: è un perlustrare, un cercare, un non rassegnarsi all'oscurità. Le sopracciglia sono aggrottate. I muscoli facciali sono in tensione. Questo è un uomo che soffre di pensare – non metaforicamente, ma fisicamente, con tutto il corpo.

IV. La domanda che emerge: la fatica del senso

La filosofia occidentale ha tradizionalmente associato il pensiero all'immobilità e alla serenità. Cartesio, seduto vicino alla stufa, distaccato dal corpo per giungere alle verità del cogito. Kant, nella sua regolarità ossessiva che faceva regolare gli orologi agli abitanti di Königsberg. Socrate che dialoga

con leggerezza nel portico, quasi divertito dalla sua ironia. Il pensiero come attività della mente pura, il più possibile separata dal corpo che la distrae.

Rodin scolpisce esattamente il contrario di questa tradizione. Il suo Pensatore non è separato dal corpo: è tutto nel corpo. Il pensiero non avviene nonostante la tensione muscolare, ma attraverso di essa. Il corpo non è il carcere dell'anima pensante: è il luogo in cui il pensiero si fa, si soffre, si porta avanti. Maurice Merleau-Ponty, il filosofo francese della fenomenologia che ha dedicato la sua opera al tema del *corpo vissuto*, scrisse che la percezione e il pensiero non sono attività della mente che si esercitano su un corpo passivo: sono attività del corpo intero, che è già sempre orientato verso il mondo, già sempre impegnato in una comprensione che precede la riflessione esplicita. Il corpo sa prima che la mente formuli. Il corpo capisce prima che le parole arrivino. Il *Pensatore* di Rodin incarna – letteralmente – questa intuizione: quel pugno sotto il mento, quella torsione, quella schiena curva verso il problema sono già una forma di comprensione che il pensiero esplicito sta cercando di raggiungere. C'è anche una dimensione esistenziale in questa fatica che va oltre la filosofia tecnica. Albert Camus, in una delle più belle pagine de *Il mito di Sisifo*, descriveva l'assurdo come l'esperienza di chi si accorge improvvisamente della totale irragionevolezza del mondo e della propria vita in esso. Non è una constatazione intellettuale fredda: è qualcosa che si sente fisicamente, come un colpo allo stomaco. Il pensiero che Rodin scolpisce non è il pensiero del professor sereno che risolve problemi accademici: è il pensiero di chi si confronta con qualcosa che resiste, che non si lascia afferrare, che rimane oscuro nonostante tutta la forza muscolare impiegata.

V. Una risonanza per oggi: il diritto alla fatica intellettuale

Uno dei messaggi impliciti più pervasivi della cultura contemporanea – e dell'ambiente scolastico in particolare, spesso senza che nessuno lo formuli esplicitamente – è che capire deve essere facile. Che se qualcosa è difficile, è perché è mal spiegato. Che la comprensione vera è quella immediata, quella che arriva senza sforzo, quella che si fa da sola.

Il *Pensatore* di Rodin è la confutazione visiva più potente di questa illusione. Dice: capire costa. Dice: ci sono problemi che richiedono di piegare la schiena, di contrarre i muscoli, di stringere il pugno finché le nocche sbiancano. Dice: la fatica intellettuale non è un sintomo di stupidità, ma il segno che ci si sta confrontando con qualcosa di realmente difficile – e quindi di realmente importante.

Per gli adolescenti che vivono in un'epoca di contenuti sempre più brevi, sempre più digeriti, sempre più pre-masticati, questa scultura può essere una provocazione preziosa: che l'intelligenza non è la velocità di elaborazione, ma la capacità di resistere nella difficoltà. Che pensare è un'attività che si impara, che si allena, che si soffre – e che questa sofferenza non è un problema da eliminare, ma una condizione del pensiero autentico.

Per gli educatori, la domanda che questa scultura pone è altrettanto urgente: stiamo creando spazi in cui i giovani possano sedere su quella roccia e contrarre quei muscoli? Oppure stiamo progressivamente eliminando le difficoltà, semplificando i testi, riducendo i tempi, adattando i programmi fino al punto in cui non c'è più nulla che richieda davvero quella torsione di tutto il corpo – quel pugno sotto il mento, quella fronte aggrottata, quella schiena che non si raddrizza perché il problema non è ancora risolto? Il bronzo di Rodin è freddo al tatto ma caldo alla vista. C'è qualcosa di intensamente umano in quella figura che non si arrende, che non si alza dalla roccia, che continua a tenere il mento sul pugno anche quando nessuno la guarda. Non è un monumento al genio: è un monumento alla tenacia ordinaria di chi vuole capire e non ha ancora capito – e non smette di provarci.

*Tra i testi di riferimento: Maurice Merleau-Ponty, **Fenomenologia della percezione** (1945); Albert Camus, **Il mito di Sisifo** (1942); Hannah Arendt, **La vita della mente** (1978); per la storia e l'analisi dell'opera: Ruth Butler, **Rodin: The Shape of Genius** (1993).*

L'opera che non finisce

Antoni Gaudí, *Sagrada Família* (1882 – in costruzione)
Temple Expiatori – Barcellona



I. Una soglia narrativa: entrare in un bosco di pietra

Chi entra per la prima volta nella Sagrada Família di Barcellona compie un'esperienza che è difficile da preparare con le parole. Non perché manchi il linguaggio – anzi, di questa chiesa si è scritto moltissimo – ma perché la parola arriva sempre dopo, come commento a qualcosa che il corpo ha già vissuto. La prima sensazione è fisica: la luce. Una luce che non cade dall'alto come nelle cattedrali gotiche, non taglia lo spazio come in Caravaggio, non avvolge come in Rembrandt. Entra da ogni parte – dalle vetrate policrome delle navate laterali, dagli oculi in sommità delle colonne, dalle aperture irregolari delle torri – e si mescola, si frammenta, si colora di verde, di giallo, di arancio, di blu, in una vibrazione continua che fa pensare a una foresta in controluce.

Poi ci si ferma a guardare in alto. Le colonne si ramificano. Non sono pilastri rettilinei che sostengono un soffitto piano: sono alberi di pietra che si aprono in rami, che si incrociano, che formano una volta organica, quasi biologica, come se la pietra avesse deciso di crescere invece di essere costruita. E in cima a quei rami di pietra, la luce entra ancora – dai lucernari, dalle stelle, dai fiori geometrici che Gaudí aveva calcolato con un'acribia quasi ossessiva.

Si è nella natura. Si è in una cattedrale. Si è – e questa è forse la sensazione più strana e più vera – in entrambe le cose simultaneamente.

II. L'opera nel suo tempo: Gaudí e il libro della natura

Antoni Gaudí i Cornet nacque a Reus, in Catalogna, nel 1852. Figlio di un caldaiaio, crebbe tra le forme curve dei recipienti in rame che suo padre lavorava, e questa infanzia tra le superfici organiche del metallo plasmato dal fuoco lasciò un'impronta indelebile nella sua visione architettonica. Più tardi

avrebbe detto che la natura è il grande libro di Dio, e che ogni architetto non fa che leggere e tradurre quello che già è scritto lì, nelle forme delle piante, degli animali, delle montagne, delle onde del mare. Prese in carico la Sagrada Família nel 1883, a trentuno anni, ereditando un progetto avviato l'anno prima dall'architetto Francisco de Paula del Villar in stile neogotico tradizionale. Gaudí lo trasformò radicalmente. Ci lavorò per quarantatré anni – fino alla morte, investito da un tram a Barcellona nel 1926, a settantaquattro anni – e in quegli ultimi anni viveva praticamente nella cripta della chiesa, dormendo lì, mangiando pochissimo, dedicandosi interamente a quell'opera che sapeva di non poter finire.

Quando gli chiedevano quando sarebbe terminata la Sagrada Família, Gaudí rispondeva con quella frase che è diventata una delle più citate dell'architettura moderna: «*El meu client no té pressa*» – il mio cliente non ha fretta. Il cliente era Dio. E Dio, che è eterno, non ha scadenze.

Nel 1926, al momento della sua morte, era completata soltanto la facciata della Natività e una delle torri. Oggi, quasi un secolo dopo, la costruzione è ancora in corso. Si prevede – con prudenza, dato che già troppe previsioni sono state smentite – una conclusione possibile intorno al 2026, anno del centenario della morte di Gaudí. Ma anche questo dipende da fondi, da decisioni politiche, da imprevisti tecnici. La Sagrada Família continua a essere, strutturalmente, un'opera aperta.

III. Il soggetto come simbolo: l'incompiuto come categoria spirituale

È necessario soffermarsi su questo fatto – la lunga incompiutezza della Sagrada Família – non come curiosità storica ma come chiave teologica e antropologica fondamentale. Perché Gaudí non progettò un edificio che potesse essere finito in fretta: progettò deliberatamente qualcosa che avrebbe richiesto generazioni. Lo sapeva. Lo voleva. E questo non era un limite ma una scelta – forse la scelta più profonda di tutto il progetto.

Nella tradizione delle grandi cattedrali medievali – Chartres, Colonia, Canterbury – il tempo di costruzione si misurava in secoli. I posatori della prima pietra sapevano con certezza che non avrebbero mai visto la volta completata. I loro figli nemmeno. Forse i nipoti. Quella consapevolezza non li scoraggiava: al contrario, li collocava in una relazione diversa con il tempo. Non il tempo dell'individuo che vuole vedere i risultati del proprio lavoro prima di morire, ma il tempo della comunità che si tramanda un'opera come si tramanda una lingua, una fede, una memoria.

La Sagrada Família è la forma architettonica più radicale di questa idea: un edificio che per definizione supera la vita di chi lo ha pensato, di chi lo ha costruito, di chi lo finanzia, di chi lo visita. È un gesto che punta oltre la morte non con parole ma con pietre. È la materializzazione di quella categoria che la tradizione teologica chiama *speranza* – non l'ottimismo di chi crede che le cose andranno bene, ma la certezza operante di chi agisce come se il futuro valesse la pena di essere preparato, anche senza vederlo.

Il filosofo Ernst Bloch, nel suo monumentale *Il principio speranza*, descriveva l'essere umano come fondamentalmente un essere orientato in avanti – verso ciò che non è ancora, verso il non-ancora-compiuto, verso l'utopia concreta che si costruisce mattone dopo mattone senza garanzie di arrivare. La Sagrada Família è, in questo senso, la pietrificazione della speranza blochiana: non un sogno astratto ma un cantiere reale, con operai reali, con calcoli reali, con scadenze continuamente rinviate e continuamente riprese.

IV. La domanda che emerge: che cosa costruiamo per chi viene dopo?

Le tre facciate della Sagrada Família raccontano tre momenti della vita di Cristo – la Natività, la Passione, la Gloria – e insieme tre atteggiamenti fondamentali dell'esistenza umana. La facciata della Natività, completata da Gaudí stesso, è esuberante, festosa, traboccante di vita: foglie, animali, figure

che nascono dalla pietra come fossero germogliati. La facciata della Passione, progettata da Gaudí e completata dallo scultore Josep Maria Subirachs nel Novecento, è austera, angolare, deliberatamente dolorosa: gli spigoli vivi, le figure scarne, il dramma senza attenuazioni. La facciata della Gloria – la più grande, quella che dà sulla città – è ancora in costruzione.

Questa struttura narrativa non è soltanto teologica: è pedagogica. Dice che la vita umana autentica attraversa necessariamente tutte e tre queste stagioni – la nascita e la gioia, la passione e il dolore, la gloria che non si vede ancora ma verso cui si è orientati. Nessuna delle tre può essere saltata. Chi vuole andare direttamente dalla Natività alla Gloria senza passare per la Passione costruisce qualcosa di falso. E chi si ferma alla Passione senza aprirsi alla Gloria costruisce qualcosa di incompleto.

Hans Urs von Balthasar, in *Gloria*, la sua monumentale teologia estetica, scriveva che il bello è la forma in cui il vero e il bene si manifestano nel mondo sensibile. Non come ornamento aggiunto al reale, ma come il modo in cui il reale si rivela nella sua profondità. La Sagrada Família è, in questo senso, una teologia in forma di pietra: non illustra delle idee, ma le *abita*, le rende percepibili nella loro concretezza sensibile.

V. Una risonanza per oggi: educare per un futuro che non vedremo

La Sagrada Família pone agli educatori una domanda che nessun'altra opera di questo percorso ha posto con la stessa chiarezza: siamo disposti a lavorare per qualcosa che non vedremo finito? Siamo capaci di investire energie, competenze, passione in un processo il cui esito appartiene a un tempo che non è il nostro?

La risposta che la cultura contemporanea tende a dare è no. Il tempo dell'individuo è breve e prezioso. I risultati devono essere misurabili, i progressi documentabili, i traguardi raggiungibili entro scadenze definite. Il sistema scolastico è organizzato su cicli annuali, su valutazioni periodiche, su obiettivi a breve termine. Il rischio è che anche l'educazione diventi – come la maggior parte delle attività umane contemporanee – un'opera progettata per essere finita, non per durare.

Gaudí sapeva che una cattedrale non si costruisce in un anno. Sapeva anche che non si costruisce da soli: richiede generazioni di artigiani, di ingegneri, di mecenati, di visitatori che la amano e la finanziano, di bambini che la vedono e ne vengono formati. La Sagrada Família è un progetto collettivo che attraversa il tempo – esattamente come l'educazione, quando è pensata nella sua forma più ambiziosa e più vera.

Formare un essere umano non è un'operazione che si conclude con la consegna di un diploma. È un processo che comincia prima che il bambino nasca – nella tradizione che lo precede, nella lingua che eredita, negli esempi che lo circondano – e continua molto dopo che il maestro, il genitore, l'educatore ha smesso di vederlo. Chi educa semina su un terreno che qualcun altro ha preparato prima di lui, e raccoglie su un terreno che qualcun altro raccoglierà dopo. Questa non è una rassegnazione: è la forma più alta dell'atto educativo.

Gaudí lo sapeva, e lavorò con questa consapevolezza per quarantatré anni. Non fu frustrazione: fu fedeltà. Quella stessa fedeltà che è richiesta a chi sceglie di dedicare la propria vita a far crescere gli altri – sapendo che la crescita vera, quella che dura, si misura in decenni, non in ore di lezione.

Il cantiere di Barcellona è ancora aperto. Le gru sono ancora lì. E ogni anno milioni di persone entrano in quella foresta di pietra e di luce e sentono, per qualche minuto, che il tempo è più grande di loro – e che questa non è una minaccia ma una promessa.

*Tra i testi di riferimento: Ernst Bloch, **Il principio speranza** (1954–59); Hans Urs von Balthasar, **Gloria. Una estetica teologica** (1961–69); Rainer Zerbst, **Gaudí** (1988); Joan Bergós Massó, **Gaudí, l'uomo e l'opera** (1954).*
