

RACCONTARE IL BELLO

Quando la bellezza chiama per nome



INTRODUZIONE GENERALE

Perché raccontare il bello

C'è un momento che chi lavora con i giovani riconosce immediatamente, anche se raramente riesce a descriverlo con precisione: il momento in cui qualcosa di bello raggiunge un giovane davvero, lo ferma, lo apre, lo sposta. Non è il momento in cui un giovane dichiara di apprezzare un'opera d'arte – quello è spesso un atto performativo, una risposta attesa a un contesto che la richiede. È qualcosa di più involontario e di più vero: lo sguardo che si fissa su qualcosa e non riesce a staccarsene, il silenzio improvviso in mezzo alla conversazione, il gesto di toccare una superficie con una cura che non aveva prima. Il momento in cui il bello ha fatto il proprio lavoro.

Questo progetto nasce da quella osservazione, e da una domanda che essa porta con sé: come si educa a quel momento? Come si crea lo spazio perché accada più spesso, perché duri più a lungo, perché lasci una traccia che orienti la vita oltre il momento stesso?

La risposta che queste pagine propongono non è una risposta tecnica – non un metodo didattico, non un programma di educazione estetica nel senso corrente del termine. È una risposta narrativa e fenomenologica: si racconta il bello, si descrive l'esperienza di chi lo ha incontrato davvero, si

accompagna il lettore – educatore o giovane – attraverso le forme che la bellezza assume nella vita concreta degli esseri umani, perché possa riconoscerla quando la incontra nella propria.

L'orizzonte del progetto

La serie "Raccontare il Bello" appartiene a un progetto più ampio – "Raccontare la Luce", "Raccontare il Buio", "Raccontare il Divino", "Raccontare l'Amore" – che condivide un'architettura e un metodo. L'architettura è quella delle stazioni: unità narrative e riflessivo autonome, ciascuna con un proprio centro tematico e un proprio testimone biografico, ma organizzate in un percorso che ha una logica interna, un movimento di approfondimento progressivo. Il metodo è fenomenologico e narrativo: si parte sempre dall'esperienza vissuta, dalla soglia esistenziale in cui il tema tocca la vita concreta di ogni essere umano, e si procede verso la comprensione filosofica, teologica e spirituale senza perdere mai il contatto con quella radice esperienziale.

L'orizzonte è cristiano-cattolico, ma il punto di partenza è sempre umano nel senso più universale: le domande che aprono ogni stazione – cosa fa il bello a chi lo riceve? da dove viene la bellezza di un'opera? cosa rende bello un volto? – sono domande che appartengono a qualunque essere umano che abbia vissuto abbastanza da porsele. L'orizzonte cristiano non restringe queste domande: le approfondisce, le situa in una tradizione di risposta, le connette a una speranza che le illumina senza chiuderle.

La struttura interna di ogni stazione

Ogni stazione è organizzata in quattro movimenti, ciascuno con una funzione propria e distinta.

Il primo movimento – *la soglia esistenziale* – apre la stazione a partire dall'esperienza comune, da quella forma dell'esperienza del bello che ogni essere umano porta in sé, spesso senza saperla nominare. Non comincia dalla teoria ma dalla vita: dal tramonto che ferma, dal volto che colpisce, dalla musica che entra e non se ne va. È il punto di contatto tra il tema e il lettore.

Il secondo movimento – *il testimone biografico* – sviluppa la storia di una persona concreta che ha incarnato il tema nella propria vita: non come esempio illustrativo ma come presenza viva, come interlocutore che parla dall'interno della propria esperienza. I testimoni scelti per questa serie – Iris Murdoch, Olivier Messiaen, Rembrandt van Rijn, Abraham Joshua Heschel, Francisco Goya, Francesco d'Assisi – non sono soltanto figure storiche rilevanti: sono persone che hanno attraversato la propria esperienza del bello con una radicalità e una profondità che illuminano il tema in modo che nessuna trattazione teorica potrebbe fare. Ciascuno porta una prospettiva diversa, un punto di accesso diverso, una forma diversa di risposta alla domanda centrale della stazione.

Il terzo movimento – *le luci culturali e spirituali* – apre la riflessione verso la tradizione filosofica, estetica e teologica che ha elaborato il tema nel corso dei secoli. Kant e Hopkins e Dostoevskij e von Balthasar per la prima stazione; Aristotele e Tolstoj e Wittgenstein e Heidegger e Ricoeur per la seconda; Lévinas e la tradizione iconografica e Dostoevskij e la teologia dell'Incarnazione per la terza; Aristotele e Chesterton e il *kairós* e lo zen e Guardini per la quarta; il wabi-sabi e Kant e il *felix culpa* e Mozart e Adorno per la quinta; von Balthasar e Maritain e Marcel e la tradizione degli artigiani medievali per la sesta. Non si tratta di rassegne enciclopediche: si tratta di scegliere, in ciascuna tradizione, la luce più pertinente, quella che illumina il tema con la maggiore precisione e la maggiore forza.

Il quarto movimento – *il senso pedagogico* – chiude ogni stazione con una riflessione rivolta specificamente agli educatori: quattro direzioni pratiche per ciascun tema, concrete senza essere prescrittive, orientate senza essere esaustive. Non dicono che cosa fare: indicano dove guardare, suggeriscono quale tipo di spazio creare, propongono una qualità di presenza prima ancora che un programma di attività.

Perché il bello, oggi

La scelta di dedicare una serie intera all'esperienza estetica – in un progetto che abbraccia la luce, il buio, il divino, l'amore – risponde a una convinzione che attraversa tutto il lavoro: che il bello non sia un lusso aggiunto alla vita spirituale e morale, un ornamento della fede o un complemento dell'educazione, ma una delle sue forme proprie e insostituibili.

La cultura contemporanea vive una contraddizione acuta su questo punto. Da un lato, produce una quantità di immagini, di suoni, di oggetti esteticamente rifiniti che non ha precedenti nella storia umana: le tecnologie digitali mettono a disposizione di chiunque un accesso pressoché illimitato all'arte di ogni tempo e di ogni luogo. Dall'altro, produce – e questo è il paradosso – una crescente incapacità di fare esperienza del bello in senso autentico: di fermarsi, di ricevere, di lasciarsi colpire, di rimanere in silenzio davanti a qualcosa che supera la propria misura. La quantità degli stimoli visivi e sonori non si è tradotta in un approfondimento dell'esperienza estetica: si è tradotta, spesso, nel suo contrario – nella frammentazione dell'attenzione, nell'abitudine all'intensità crescente, nell'incapacità strutturale di sostare davanti a qualcosa di sottile e di non spettacolare.

In questo contesto, educare al bello – al bello che irrompe e sposta il centro di gravità, al bello fatto con le mani, al bello nel volto dell'altro, alla meraviglia, al bello spezzato, al bello come dono – è un atto profondamente controcorrente. È opporre alla logica della distrazione continua la logica dell'attenzione; alla logica del consumo la logica della ricezione; alla logica dell'esibizione la logica del dono; alla logica del possesso la logica della disponibilità, nel senso che Marcel ha elaborato con tanta precisione.

Ed è, nella prospettiva cristiana che questo progetto abita, un atto di fedeltà alla creazione: il riconoscimento che il mondo che ci è stato affidato è bello, che questa bellezza è una forma della rivelazione divina, che imparare a vederla e a custodirla e a trasmetterla è parte della vocazione umana più profonda.

A chi è rivolto questo progetto

Il progetto è rivolto principalmente agli educatori – animatori, insegnanti, catechisti, formatori in ambito giovanile – che lavorano con i giovani in contesti formali e non formali, con una sensibilità cristiana ma con apertura a chiunque condivida l'interrogativo di fondo. Non presuppone una formazione filosofica o teologica specialistica: presuppone soltanto quella curiosità intellettuale e quella passione educativa che chiunque lavori con i giovani in modo autentico porta inevitabilmente con sé.

Ma è rivolto anche – direttamente o attraverso la mediazione degli educatori – ai giovani stessi: a quelli che già sentono il richiamo della bellezza senza saperlo nominare, a quelli che hanno incontrato qualcosa di bello che li ha cambiati senza capire perché, a quelli che cercano un linguaggio per dire ciò che sentono e che nessuna delle lingue disponibili nella propria cultura riesce ancora a contenere.

Questo progetto non ha la pretesa di essere un'opera definitiva sull'estetica cristiana o sull'educazione alla bellezza. Ha la pretesa – più modesta e forse più utile – di essere un compagno di strada: qualcosa che si porta con sé nel cammino, che si riapre nei momenti in cui la domanda si riaffaccia, che aiuta a trovare le parole per ciò che l'esperienza ha già detto prima delle parole.

Stazione Uno
Il Bello che irrompe
*L'esperienza estetica come evento: quando il bello accade
prima di essere cercato*

Primo movimento – La soglia esistenziale

C'è un momento che quasi tutti riconoscono, anche se raramente riescono a descriverlo con precisione. Non è un momento cercato, né preparato. Arriva mentre si è altrove – con la mente, con l'umore, con il cuore. Può essere un tramonto che si apre improvvisamente tra le nuvole di un pomeriggio grigio di novembre, mentre si cammina frettolosi verso casa con la testa piena di cose irrisolte. Può essere una melodia che filtra da una finestra aperta, o una frase trovata per caso in un libro che si stava sfogliando distrattamente, o la vista di un uccello in volo contro un cielo di febbraio. Non si sa da dove viene. Non si è fatto niente per meritarselo.

Eppure accade qualcosa. Qualcosa che ha la struttura di un'interruzione: ci si ferma, o almeno si rallenta; qualcosa dentro di noi si sposta, come se un peso venisse momentaneamente sollevato; il pensiero che stava occupando tutto lo spazio interiore – il rancore, la preoccupazione, l'ansia per ciò che non si è riusciti a fare – si ritira, si assottiglia, lascia spazio. Per un istante, e talvolta per più di un istante, non si è più al centro di se stessi.

Questo è l'inizio dell'esperienza estetica nel suo senso più radicale e più quotidiano. Non l'emozione raffinata del visitatore di museo davanti a un capolavoro, non il brivido dell'appassionato di musica che conosce a memoria ogni battuta della sinfonia che sta ascoltando. Qualcosa di più elementare e di più potente: il bello che irrompe nella vita ordinaria senza chiedere il permesso, e la trasforma, anche solo per un momento, in qualcosa di più aperto, di più vasto, di più respirabile.

La domanda che questa stazione pone non è dunque "che cos'è il bello?" – una domanda filosoficamente legittima ma che rischia di spostare l'attenzione dall'esperienza alla teoria, dalla soglia alla mappa. La domanda è più semplice e più inquietante: *cosa fa il bello a chi lo riceve?* Cosa accade, nell'istante in cui il bello irrompe, a quel groviglio di pensieri, risentimenti, attese frustrate e piccole vanità ferite che siamo, per la maggior parte del tempo, la maggior parte della nostra vita? Perché produce questo effetto di apertura, questo arresto improvviso, questo senso ritrovato – quasi come se ci si ricordasse, per un momento, che il mondo è più grande dei propri problemi e più luminoso di quanto il proprio umore suggerisca?

La domanda è pedagogicamente decisiva, perché prima di chiedersi come educare al bello, occorre comprendere ciò che il bello fa all'essere umano quando lo incontra davvero. E ciò che fa è qualcosa che nessuna pedagogia può produrre direttamente: può soltanto preparare le condizioni perché accada.

Secondo movimento – Il testimone biografico

Iris Murdoch: il gheppio, il bene e la cura di guardare

Nel 1970 esce a Londra un piccolo libro destinato a diventare uno dei testi filosofici più citati e più amati del Novecento: *The Sovereignty of Good*, di Iris Murdoch. L'autrice è già una romanziera di fama – ha al suo attivo romanzi sottili e psicologicamente acuti che l'hanno resa famosa nel mondo anglofono – ma è anche una filosofa di formazione rigorosa, con una carriera accademica a Oxford che ha attraversato il periodo d'oro della filosofia analitica britannica. *The Sovereignty of Good* è un libro che appartiene a entrambi i mondi, e non si riduce a nessuno dei due: è un testo di filosofia morale che ha il respiro e la concretezza della grande letteratura.

Al cuore del libro c'è una sfida radicale all'etica dominante del suo tempo – un'etica che Murdoch giudica troppo centrata sulla volontà, sulla scelta, sull'atto morale deliberato, e troppo poco attenta a ciò che precede l'atto: la qualità dell'attenzione con cui si guarda il reale. Per Murdoch, il problema morale fondamentale non è "che cosa devo fare?" ma "come devo guardare?". E questa domanda sul guardare è inseparabile dall'esperienza del bello.

Iris Jean Murdoch era nata a Dublino il 15 luglio del 1919, figlia unica di una coppia di origini anglo-irlandesi che si era trasferita a Londra quando lei era ancora una neonata. L'infanzia fu serena – lei la descriverà retrospettivamente come "un'infanzia perfettamente felice, una piccola forma triangolare di amore", riferendosi a sé stessa e ai suoi genitori – ma fu anche un'infanzia segnata dall'intensità: una bambina curiosissima, lettrice precoce, con una sensibilità per le parole e per le storie che si manifestò presto e non la abbandonò mai.

Dopo gli studi a Oxford – dove seguì Greats, il grande corso di classici e filosofia che aveva formato generazioni di intellettuali britannici – Murdoch lavorò brevemente per il governo e poi per l'UNRRA, l'organizzazione delle Nazioni Unite per i rifugiati, nell'Europa devastata dall'immediato dopoguerra. Quegli anni – anni di campo, di burocrazia, di miseria e di umanità ferita – lasciarono tracce profonde. Incontrò anche, in quel periodo, diversi dei pensatori che avrebbero poi nutrito la sua riflessione filosofica: in particolare Simone Weil, di cui lesse gli scritti con un'intensità che non dimenticò mai, e Sartre, da cui prese le distanze proprio su ciò che le sembrava il cuore della questione morale.

Tornata a Oxford come fellow di filosofia a St Anne's College, Murdoch sviluppò un pensiero originale e controcorrente. Mentre la filosofia analitica britannica si concentrava sul linguaggio, sui criteri della conoscenza, sulla logica dei concetti morali, lei riportava la discussione al cuore dell'esperienza vissuta: all'amore, alla compassione, alla percezione, all'attenzione. E al bello.

Il concetto che costruì per descrivere ciò che accade nell'esperienza estetica più autentica è tra i più suggestivi e fecondi che la filosofia morale del Novecento abbia prodotto. In inglese si dice *unselfing*: un termine che non ha un equivalente preciso in italiano, ma che potremmo rendere con "disappropriazione di sé", "uscita da sé", "dimenticanza di sé". Non si tratta di annullamento, né di rinuncia eroica. Si tratta di qualcosa di più sottile e di più quotidiano: il momento in cui la propria piccola narrativa interiore – i propri desideri, le proprie ferite, le proprie aspettative, le proprie vanità – si fa momentaneamente silenziosa, e si guarda qualcosa con un'attenzione che per una volta non è strumentale, non è possessiva, non è orientata a nessuno scopo.

È a questo punto che Murdoch introduce, nel cuore della sua riflessione filosofica, una scena di straordinaria semplicità e forza narrativa. Vale la pena leggerla nella lingua in cui fu scritta, perché la sua precisione non sopporta traduzione senza qualche perdita:

"I am looking out of my window in an anxious and resentful state of mind, oblivious to my surroundings, brooding perhaps on some damage done to my prestige. Then suddenly I observe a hovering kestrel. In a moment everything is altered. The brooding self with its hurt vanity has disappeared. There is nothing now but kestrel. And when I return to thinking of the other matter it seems less important."

(The Sovereignty of Good)

La scena è costruita con un'economia narrativa che sarebbe invidiabile anche in un racconto: poche frasi, una curva emotiva precisa, un'immagine centrale che porta tutto il peso del significato. Una persona ansiosa e risentita, immersa nei propri pensieri – sta rimuginando su qualcosa che ha ferito il proprio amor proprio, su qualche piccola umiliazione, su un risentimento che non riesce a lasciar andare. Poi, improvvisamente, vede un gheppio che si libra nel cielo. E in quell'istante tutto cambia. La persona ansiosa e risentita è scomparsa. Non c'è più niente, ora, se non il gheppio.

Murdoch usa questa scena come punto di partenza per una riflessione filosofica densa e precisa: ciò che è accaduto, dice, non è semplicemente un'emozione piacevole, un diversivo, un momento di distrazione. È accaduto qualcosa di moralmente significativo. Nell'istante in cui l'attenzione si è orientata sul gheppio, il sé – con le sue ansie, le sue ferite, i suoi calcoli – è uscito di scena. E questa

uscita di scena non è una perdita: è, paradossalmente, un guadagno. È il momento in cui si diventa capaci di vedere il reale, e di riceverne il messaggio, senza il filtro deformante dell'ego. Questo è ciò che il bello fa, secondo Murdoch. Non intrattiene, non consola, non decora. *Sposta il centro di gravità*. Costringe, per un momento, a uscire dall'orbita chiusa di se stessi e a ruotare attorno a qualcosa di altro. E questa costrizione – gentile, non violenta, non imposta ma offerta – è, nella sua filosofia, la forma più elementare dell'esperienza morale. Prima ancora di scegliere il bene, occorre imparare a guardare. E il bello è il maestro di quella scuola. Ciò che rende il pensiero di Murdoch così prezioso per chi lavora in ambito educativo è proprio questa connessione profonda che ella stabilisce tra estetica e morale: non come due discipline che si affiancano, ma come due nomi per lo stesso movimento fondamentale dell'anima umana. Imparare a vedere il bello è imparare a vedere l'altro. Imparare a lasciarsi interrompere da un gheppio è imparare a lasciarsi interrompere dalla sofferenza di qualcuno che si incontra. La capacità di essere colpiti dalla bellezza e la capacità di essere colpiti dall'umanità dell'altro nascono dallo stesso luogo e si nutrono della stessa pratica: quella che Murdoch, attingendo a Simone Weil, chiama semplicemente *attenzione*.

La vita di Iris Murdoch ebbe un epilogo di straziante ironia. Donna di straordinaria intelligenza verbale, autrice di ventisei romanzi e di opere filosofiche di grande densità argomentativa, ella fu colpita negli ultimi anni dalla malattia di Alzheimer. Il linguaggio – che era stato il suo strumento, il suo habitat, la sua forma di essere nel mondo – le fu progressivamente sottratto. Il marito, lo studioso letterario John Bayley, raccontò quegli anni in un memoriale che divenne famoso in tutto il mondo: una testimonianza di amore coniugale che aveva la forma di una lenta, inesorabile perdita. Ma anche in quell'oscurità finale, c'era qualcosa che resisteva. Alcune testimonianze raccontano che, anche quando il linguaggio era quasi del tutto assente, Murdoch continuava a mostrare segni di risposta alla musica, ai colori, alla natura. Come se quella capacità di attenzione al bello che aveva coltivato tutta una vita fosse l'ultima cosa che la malattia riusciva a raggiungerla. Come se il gheppio continuasse, in qualche modo, a librare.

Terzo movimento – Le luci culturali e spirituali

Kant, Hopkins, Dostoevskij, von Balthasar: quattro finestre sul bello che irrompe

L'esperienza descritta da Murdoch non è solitaria nella storia del pensiero umano. Alcune delle menti più potenti della cultura occidentale e cristiana si sono confrontate con questo stesso mistero: il momento in cui il bello arriva senza essere invitato e trasforma chi lo riceve. Vale la pena aprire quattro finestre su questo paesaggio, non per costruire una teoria sistematica – che non è lo scopo di questa stazione – ma per mostrare come la stessa esperienza sia stata letta da tradizioni diverse, ciascuna portando una luce propria.

La prima finestra: Kant e la differenza tra bello e sublime

Immanuel Kant, nella *Critica del Giudizio* del 1790, compie una distinzione che è rimasta fondamentale per tutta l'estetica successiva: quella tra il *bello* e il *sublime*. Il bello, per Kant, è ciò che produce un piacere libero, disinteressato, universale – un piacere che non dipende dall'utilità, né dal possesso, né dal desiderio. Quando un oggetto ci appare bello, non vogliamo *avere* quell'oggetto: vogliamo semplicemente *contemprarlo*. E questa contemplazione è già, nella sua struttura, un momento di libertà dall'interesse, dall'appetito, dalla volontà di possedere. Il sublime è qualcosa di diverso e di più perturbante: è l'esperienza di ciò che eccede la nostra capacità di comprensione, che schiaccia e poi esalta, che produce al tempo stesso un sentimento di piccolezza e di grandezza. Una tempesta in montagna, l'oceano in burrasca, un cielo stellato nella sua immensità: qualcosa che la mente non riesce a contenere, e che proprio per questo rivela la dimensione infinita della ragione umana, capace di pensare ciò che i sensi non riescono a misurare.

La distinzione kantiana è preziosa per comprendere che l'irruzione del bello di cui parla Murdoch – il gheppio che interrompe il flusso ansioso dei pensieri – non è né una risposta a un bisogno, né una valutazione utilitaristica, né un sentimento soggettivo arbitrario. Ha una struttura propria, universale nella sua forma anche se individuale nella sua occorrenza: chiunque, in qualunque cultura, in qualunque epoca, può essere fermato da un uccello in volo, da una luce particolare sul muro, da una nota musicale che arriva nel momento giusto. Il bello, kantianamente inteso, è la forma in cui il reale parla a chi sa fermarsi ad ascoltare.

La seconda finestra: Hopkins e l'inscape

Gerard Manley Hopkins, sacerdote gesuita e poeta inglese della seconda metà dell'Ottocento, ha elaborato una delle categorie estetiche più originali e meno ridicibili della tradizione cristiana: quella di *inscape*. Il termine è intraducibile con una sola parola italiana, ma il concetto è limpido: per Hopkins, ogni cosa – ogni oggetto, ogni essere vivente, ogni paesaggio – possiede una forma interiore propria, una singolarità irripetibile che la distingue da tutto il resto dell'universo e che costituisce la sua particolare e unica bellezza. L'*inscape* non è la forma esteriore, visibile a tutti; è quella struttura interna che solo un'attenzione vera, paziente, amorosa, riesce a percepire.

Hopkins era convinto – ed è una convinzione che ha radici teologiche profonde nella tradizione cristiana, in particolare nella riflessione di Duns Scoto sull'*haecceitas*, la "questità" di ogni essere – che questa irripetibilità di ogni cosa fosse una forma di gloria divina. Dio non crea in serie: crea ogni cosa come unica, come se ciascuna fosse l'unica a esistere. E il compito del poeta – ma, nella prospettiva di Hopkins, il compito di qualunque essere umano capace di attenzione – è quello di percepire e celebrare questo *inscape*, questa unicità gloriosa di ogni forma del reale.

La sua poesia è un tentativo costante e appassionato di rendere questa percezione in lingua. *The Windhover*, la sua poesia più famosa – dedicata, con una semplicità che dice tutto, "To Christ our Lord" – è il poema di un uccello in volo: un gheppio, di nuovo, con una coincidenza che non è forse casuale. Nell'uccello in volo Hopkins vede la gloria di Cristo che si manifesta nel creato: non come allegoria, non come simbolo sovrapposto dall'esterno, ma come presenza reale, come *inscape* di ogni essere che porta in sé l'impronta del suo Creatore.

La lezione di Hopkins per questa stagione è questa: il bello che irrompe non è casuale. È l'*inscape* di ogni cosa che si rivela a chi ha occhi per vedere. E avere occhi per vedere è, al tempo stesso, una grazia e un'arte: qualcosa che si riceve e qualcosa che si impara.

La terza finestra: Dostoevskij e la scommessa sulla bellezza

"La bellezza salverà il mondo." Questa frase, che circola come uno dei motti più citati e più fraintesi della cultura moderna, non è un'affermazione estetica – non è l'equivalente ottocentesco della pubblicità di un prodotto di lusso. È una scommessa esistenziale, pronunciata nel contesto di uno dei romanzi più densi e più radicali della letteratura mondiale: *L'idiota* di Fëdor Dostoevskij. Il principe Myškin – "l'idiota" del titolo, che è idiota solo per chi non sa vedere ciò che lui vede – è un personaggio che possiede una capacità straordinaria: quella di vedere la bellezza nei volti e nelle vite che gli altri attraversano senza fermarsi. Vede la bellezza in Nastasja Filippovna, che è distrutta e distruttrice; vede la bellezza in Aglaja, che è orgogliosa e crudele; vede la bellezza nelle persone semplici, nei bambini, nei malati. E questa capacità di vedere non è ingenuità: è, nella visione di Dostoevskij, l'unica forma di conoscenza che penetra davvero nella realtà dell'altro.

La scommessa sulla bellezza è, in Dostoevskij, una scommessa su Cristo. Non sulla bellezza estetica intesa come armonia formale – quella che i manuali di storia dell'arte insegnano a riconoscere e a classificare – ma sulla bellezza come capacità di vedere il reale nella sua profondità, di vedere l'altro nella sua dignità, di vedere il mondo nella sua luminosità originaria anche attraverso la sofferenza e la distorsione del peccato. La bellezza, per Dostoevskij, salva il mondo non perché sia bella da guardare, ma perché chi impara a vederla impara a vedere l'altro – e chi impara a vedere l'altro comincia a essere capace di amarlo.

In questa prospettiva, il gheppio di Murdoch e il principe Myškin di Dostoevskij sono figure complementari: descrivono entrambi lo stesso movimento – l'uscita da sé, l'apertura all'altro, la capacità di ricevere il reale senza deformato – e lo descrivono come il nucleo di quella che, con linguaggi diversi, chiamano esperienza morale, esperienza estetica, esperienza religiosa.

La quarta finestra: von Balthasar e il bello come rivelazione

Hans Urs von Balthasar, teologo svizzero del Novecento, ha compiuto uno dei tentativi più ambiziosi e più riusciti della teologia contemporanea: restituire alla riflessione cristiana la categoria del bello come categoria teologica fondamentale, non come ornamento della fede ma come sua forma propria.

Il suo monumentale lavoro *Gloria. Un'estetica teologica* – in sette volumi, scritto nel corso di decenni – parte da una constatazione semplice e dirompente: la teologia moderna ha progressivamente abbandonato il bello, concentrandosi sul vero (apologetica, dogmatica) e sul bene (etica, morale). Ma questa amputazione ha impoverito la teologia stessa, perché il bello non è un accessorio del divino: è la forma in cui il divino si manifesta, la modalità con cui la gloria di Dio si fa percepibile all'uomo.

Von Balthasar recupera la tradizione dei trascendentali medievali – vero, bene, bello come proprietà dell'essere in quanto tale – e la porta alle sue conseguenze teologiche più profonde. Se Dio è l'essere per eccellenza, allora Dio è anche il bello per eccellenza. E se il bello è ciò che si manifesta, che si mostra, che splende attraverso la forma – l'*Erscheinung*, l'apparenza luminosa che rivela la profondità –, allora l'Incarnazione è il compimento supremo di questa logica: il Figlio di Dio che prende forma umana, che diventa visibile, che si lascia vedere e toccare, è il bello che irrompe nella storia in modo definitivo e irrevocabile.

Per von Balthasar, ogni esperienza autentica del bello – anche quella più quotidiana e più apparentemente lontana dalla teologia – porta in sé una struttura di rivelazione: qualcosa si mostra, qualcosa di nascosto diventa visibile, la forma esteriore rimanda a una profondità interiore che la eccede. Il bello non soltanto piace: *rivela*. E ciò che rivela è sempre, in ultima analisi, la realtà dell'essere nel suo fondamento luminoso.

In questa prospettiva teologica, il gheppio di Murdoch – o il tramonto di novembre, o la melodia che filtra dalla finestra – non è semplicemente un fatto psicologico, non è soltanto il meccanismo dell'*unselfing*. È una soglia. Una soglia in cui qualcosa di più grande di ciò che appare bussava alla porta dell'attenzione umana, e chiede di essere accolto.

Quarto movimento – Il senso pedagogico

Educare al bello che irrompe: imparare a fermarsi, a guardare, a ricevere

C'è un paradosso al cuore di ogni pedagogia del bello: non si può insegnare a qualcuno di essere colpito dalla bellezza. L'irruzione del bello – quella che Murdoch descrive con il gheppio, quella che Hopkins cerca di nominare con la categoria dell'*inscape*, quella che von Balthasar colloca all'origine di ogni rivelazione – non è producibile pedagogicamente. Non si costruisce in laboratorio, non si genera per decreto, non si ottiene con la giusta tecnica. Il bello che irrompe è, per sua natura, un dono: arriva quando arriva, dove non lo si aspettava, attraverso forme che spesso non si era pronti a riconoscere.

Eppure questo paradosso non rende superflua la pedagogia del bello. La rende, semmai, più precisa e più umile nei suoi obiettivi. Se non possiamo produrre l'irruzione del bello, possiamo però fare qualcosa di essenziale: possiamo preparare le condizioni perché essa sia possibile. Possiamo educare la capacità di ricevere.

Quattro sono le direzioni pedagogiche che questa stazione suggerisce.

La prima direzione riguarda il tempo. L'esperienza del bello che irrompe richiede un'interruzione – ma un'interruzione vera, non simulata. Nella vita dei giovani, come nella vita degli adulti, i ritmi

contemporanei hanno sistematicamente eliminato le pause in cui l'imprevisto può accadere. L'agenda piena, lo schermo sempre acceso, la connessione continua con un flusso di stimoli calibrati per catturare l'attenzione senza mai davvero nutrirla: tutto questo costruisce un habitat in cui il gheppio di Murdoch non ha spazio per posarsi. La pedagogia del bello comincia quindi da un atto apparentemente semplice e profondamente controcorrente: la restituzione del tempo vuoto. Non il tempo organizzato dell'attività creativa, non il tempo programmato dell'uscita al museo: il tempo lasciato aperto, non riempito, disponibile all'imprevisto.

La seconda direzione riguarda l'attenzione. L'*unselfing* di Murdoch non è un'abilità spontanea: è il risultato di una pratica. È la pratica che la produce è quella dell'attenzione – quell'attenzione profonda, non strumentale, non giudicante, che Murdoch mutua da Simone Weil e che costituisce, nelle sue mani, la forma più elementare dell'esperienza morale. Educare all'attenzione significa, in concreto, proporre esperienze in cui si impara a guardare qualcosa a lungo, senza fretta, senza l'obbligo immediato di classificarlo o di giudicarlo o di produrre su di esso un commento. Significa creare ambienti in cui il silenzio è possibile e valorizzato. Significa mostrare, attraverso la propria presenza come educatori, che cosa significa essere davvero presenti a ciò che si ha davanti.

La terza direzione riguarda il linguaggio. Uno degli effetti dell'esperienza estetica autentica è che lascia senza parole – o, più precisamente, rivela l'inadeguatezza delle parole di cui si dispone. Il giovane che ha vissuto un momento di vera apertura al bello spesso non sa come dirlo, e rischia di non dargli importanza proprio perché non riesce ad articolarlo. Il compito dell'educatore è quello di aiutare a costruire un linguaggio dell'esperienza estetica: non un linguaggio tecnico da critico d'arte, ma un vocabolario dell'interiorità capace di nominare ciò che si è vissuto – lo stupore, il senso di vastità, la momentanea dimenticanza di sé, la sensazione che il mondo sia più grande di come lo si era immaginato. Questo linguaggio si costruisce lentamente, attraverso l'esposizione alla grande letteratura, alla poesia, alla musica, ma anche attraverso l'incoraggiamento alla condivisione e alla narrazione delle esperienze personali.

La quarta direzione riguarda la teologia, ed è rivolta in modo specifico agli educatori che operano in contesti cristiani. L'esperienza del bello che irrompe – nella lettura che von Balthasar e la tradizione cristiana offrono – non è separata dall'esperienza del sacro. È una delle sue forme. Ogni vera esperienza estetica porta in sé, almeno latentemente, la struttura della rivelazione: qualcosa che si mostra, che eccede la misura attesa, che chiede di essere accolto piuttosto che controllato. Il compito dell'educatore cristiano è quello di aiutare i giovani a non perdere questo filo: a riconoscere nell'esperienza del bello una traccia di qualcosa che li precede e li supera, una chiamata a uscire da sé che ha la stessa struttura della chiamata evangelica.

Non si tratta di sovrapporre alla bellezza una didascalìa religiosa – questo sarebbe un modo sicuro per ucciderla. Si tratta, piuttosto, di creare le condizioni per una domanda: *da dove viene questa luce?* E di lasciare che la domanda rimanga aperta abbastanza a lungo da diventare, essa stessa, una forma di preghiera.

C'è una metafora che può aiutare a sintetizzare il senso pedagogico di questa stazione. Il bello che irrompe è come il vento: non lo si produce, non lo si dirige, non lo si imprigiona. Ma si possono aprire le finestre. Educare al bello significa essenzialmente questo: insegnare ad aprire le finestre. Insegnare a riconoscere quando il vento soffia. E insegnare a non avere paura di essere mossi.

Stazione Due
Il Bello fatto a mano
*L'opera d'arte come domanda e risposta: l'artigiano, il poeta, il
compositore*

Primo movimento – La soglia esistenziale

C'è qualcosa che non torna, nell'opera d'arte. Qualcosa che resiste a ogni spiegazione razionale e che continua a stupire chiunque si fermi abbastanza a lungo a considerarla nella sua realtà concreta, al di là delle categorie con cui la cultura ha imparato a classificarla e a gestirla.

Un essere umano prende della materia – suoni, parole, pietra, colore, legno, filo – e la trasforma in qualcosa che non esisteva prima. Fin qui, niente di miracoloso: anche il falegname trasforma il legno in una sedia, anche il muratore trasforma i mattoni in un muro. Ma l'opera d'arte fa qualcosa di più e di diverso: diventa capace di parlare a chi non ha mai incontrato chi l'ha fatta, di commuovere chi vive secoli dopo che l'autore è morto, di dire qualcosa che l'autore stesso forse non sapeva di voler dire, di contenere più di quanto chi l'ha creata avesse intenzione di metterci. La sinfonia di Beethoven non è soltanto il prodotto di una mente musicale eccezionale: è qualcosa che continua a vivere una vita propria, a generare significati nuovi, a interpellare ascoltatori che Beethoven non avrebbe mai potuto immaginare.

La domanda che apre questa stazione è dunque semplice nella forma e abissale nel contenuto: *da dove viene la bellezza di un'opera d'arte?* È nella materia – nelle vibrazioni fisiche del suono, nelle molecole del pigmento sulla tela, nella struttura chimica dell'inchiostro sulla carta? È nell'intenzione di chi l'ha creata – nel progetto, nel talento, nella tecnica, nell'ispirazione? È nel rapporto tra l'opera e chi la riceve – nella mente dell'ascoltatore, del lettore, dello spettatore, che proietta sulla forma ciò che porta dentro di sé? O è forse in qualcosa che eccede tutte e tre queste localizzazioni, qualcosa che non risiede né nell'oggetto né nel soggetto né nella loro relazione, ma in una dimensione che la filosofia ha faticato sempre a nominare con precisione?

La risposta a questa domanda non è un'informazione che si può dare in modo diretto. È qualcosa che si deve avvicinare per cerchi concentrici, attraverso storie e riflessioni che ne illuminino progressivamente la profondità. È qualcosa che si comprende meglio partendo da una storia concreta: la storia di un uomo che compose musica al freddo, in mezzo alla guerra, per un pubblico di prigionieri – e che fece dell'opera d'arte non una fuga dalla realtà, ma la risposta più vera che riusciva a dare ad essa.

Secondo movimento – Il testimone biografico

Olivier Messiaen: comporre all'estremità del mondo

La notte del 15 gennaio 1941 era particolarmente fredda nello Stalag VIII-A, il campo di prigionia tedesco nei pressi di Görlitz, in Slesia, oggi territorio polacco. Circa quattrocento prigionieri di guerra francesi, belgi e polacchi si erano radunati in una baracca del campo per ascoltare un concerto. Erano seduti sul pavimento gelato o sui propri sacchi, avvolti in tutto ciò che avevano – cappotti consunti, coperte lacere, stracci – con i piedi fradici di neve. Sul piccolo palco improvvisato c'erano quattro musicisti, anche loro prigionieri: un clarinettista, un violinista, un violoncellista, e un pianista che suonava su uno strumento scassato, con alcuni tasti che rimanevano abbassati dopo essere stati premuti. Quella sera venne eseguita per la prima volta, in condizioni che nessun manuale di storia della musica avrebbe saputo immaginare, il *Quatuor pour la fin du Temps* – il Quartetto per la fine dei Tempi – di Olivier Messiaen. Il pianista era Messiaen stesso. Aveva trentadue anni.

Chi era quest'uomo, e come era arrivato in quel campo a comporre uno dei capolavori assoluti del Novecento musicale?

Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen era nato il 10 dicembre 1908 ad Avignone, nel sud della Francia. Sua madre era Cécile Sauvage, una poetessa di qualche notorietà che, durante la gravidanza, aveva scritto una raccolta di poesie dedicata al figlio ancora non nato, intitolata *L'Âme en bourgeon* – "L'anima in boccio". Messiaen amerà ricordare questo fatto per tutta la vita, come se la sua vocazione artistica fosse stata depositata in lui ancora prima della nascita, attraverso le parole di una madre che cantava al proprio corpo mentre cresceva. Suo padre era un insegnante di letteratura inglese che traduceva Shakespeare; sua madre scriveva versi. Il piccolo Olivier crebbe in un universo dove il linguaggio – nelle sue forme più alte e più elaborate – era l'aria di casa. Fin dall'infanzia manifestò un rapporto con la musica che andava oltre il talento e toccava qualcosa di più misterioso. Possedeva una forma di sinestesia: per lui i suoni avevano colori, e i colori avevano suoni. Quando componeva o suonava, vedeva interiormente delle visioni cromatiche che corrispondevano alle armonie e alle melodie. Non era una metafora: era una realtà percettiva che egli non mise mai in dubbio e che descrisse con grande precisione negli scritti e nelle conversazioni. Per Messiaen, la musica non era soltanto suono: era luce colorata che vibrava nel tempo.

Entrò al Conservatorio di Parigi a undici anni – un'età straordinariamente precoce anche per un istituto che aveva visto passare molti prodigi – e vi studiò con alcuni dei più grandi musicisti francesi del tempo. Ma il suo vero maestro, quello che orientò per sempre la sua vita artistica e spirituale, non era un essere umano: erano gli uccelli. Fin da bambino, Messiaen aveva sviluppato una passione quasi ossessiva per il canto degli uccelli. Li ascoltava nelle foreste, nei parchi, in campagna, con la stessa attenzione devota con cui altri ascoltano i grandi compositori. Li trascriveva sul pentagramma con una precisione che sarebbe diventata progressivamente più raffinata e sistematica nel corso degli anni. Li considerava – con una convinzione che non era sentimentale ma teologica – i più grandi musicisti che la terra avesse mai prodotto: creature che cantavano la gloria del Creatore senza saperlo, e proprio per questo con una purezza che nessun musicista umano avrebbe mai potuto eguagliare.

Nel 1931, a ventitré anni, fu nominato organista titolare della chiesa della Trinité a Parigi. Vi rimase per oltre sessant'anni, fino alla fine della propria vita. Ogni domenica, ogni festa, ogni giorno feriale in cui suonava, Messiaen portava all'organo la stessa convinzione assoluta: che fare musica fosse un atto di teologia, che le note fossero parole rivolte a Dio, che la bellezza dell'arte sacra non fosse un ornamento della fede ma una delle sue forme proprie e insostituibili.

Poi venne la guerra. Nel 1940, dopo la rapida disfatta francese, Messiaen fu catturato dai tedeschi e internato nello Stalag VIII-A. Le condizioni erano dure – il freddo, la fame, la promiscuità, l'incertezza sul futuro – ma nel campo si trovavano anche altri musicisti prigionieri: il clarinetista Henri Akoka, il violinista Jean le Boulaire, il violoncellista Étienne Pasquier. Messiaen cominciò a comporre per loro, utilizzando gli strumenti che il campo metteva stranamente a disposizione grazie a un ufficiale tedesco, Karl-Albert Brüll, che si rivelò sensibile alla musica e facilitò in modo sorprendente la vita musicale dei prigionieri.

Ciò che compose in quelle circostanze era ispirato all'Apocalisse di Giovanni – all'angelo del capitolo decimo che annuncia che il tempo non sarà più, che l'eternità sta per irrompere nella storia. Otto movimenti per quartetto d'archi e pianoforte, di una complessità armonica e ritmica che sfidava le convenzioni della musica occidentale, attraversati da canti di uccelli trascritti con cura certosina, impregnati di una luce che sembrava venire da un altro mondo. Una musica che non consolava, nel senso banale del termine, ma che apriva: apriva uno spazio interiore in cui l'eternità diventava quasi palpabile, in cui il freddo e la paura e la miseria del campo perdevano, per il tempo dell'ascolto, la loro ultima parola.

Quella sera di gennaio, i quattrocento prigionieri ascoltarono in silenzio. Molti di loro erano uomini semplici – contadini, operai, impiegati – che probabilmente non avevano mai frequentato un concerto di musica contemporanea in vita loro, e che di sicuro non avevano mai sentito qualcosa di simile a ciò che stava accadendo in quella baracca gelata. Eppure ascoltarono. Eppure qualcosa

accadde, in loro, in quella notte. Le testimonianze raccolte negli anni successivi parlano di un silenzio totale, di occhi lucidi, di un'attenzione che non era quella della curiosità intellettuale ma quella di chi sente che qualcosa di importante lo sta raggiungendo.

Cosa era accaduto? Un essere umano aveva preso dei suoni – vibrazioni nell'aria, combinazioni di frequenze – e li aveva organizzati in una forma che parlava di eternità a uomini che non sapevano se sarebbero sopravvissuti all'inverno. La bellezza non aveva cancellato la sofferenza: l'aveva attraversata, e trasformandola aveva mostrato che anche lì, anche in quel luogo estremo, c'era qualcosa che la morte non poteva toccare. L'arte non aveva risposto alla domanda della sofferenza: aveva mostrato che la domanda era degna di essere posta, e che chi la portava non era solo.

Questa è la risposta che Messiaen dà alla domanda con cui questa stazione si apre: da dove viene la bellezza di un'opera? Viene da un essere umano che ha deciso di non cedere, che ha opposto alla distruzione e al caos la forma, l'ordine, la luce. Un essere umano che ha creduto – con una fede che era al tempo stesso artistica e teologica – che fare bello il mondo fosse non soltanto possibile ma necessario, non soltanto un privilegio ma un dovere, non soltanto un'abilità ma una vocazione.

Messiaen sopravvisse al campo, tornò a Parigi, insegnò composizione al Conservatorio per decenni – fu tra i suoi allievi Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, i grandi nomi della musica del dopoguerra. Continuò a comporre fino alla fine della propria vita, nel 1992, lasciando un corpus di opere che attraversano tutta la gamma dell'esperienza umana e spirituale. Compose un'opera lirica su Francesco d'Assisi – forse il progetto più ambizioso della sua vita – che fu rappresentata per la prima volta nel 1983 e che dura più di quattro ore. Non smise mai di ascoltare gli uccelli, di trascriverli, di vedere colori nella musica.

E non smise mai di credere che fare arte fosse un atto teologico: non nel senso che ogni opera dovesse avere un contenuto religioso esplicito, ma nel senso più profondo che creare bellezza era partecipare, in modo misterioso e reale, alla creatività di Colui che aveva creato il gheppio, il cielo, la luce, il suono dei grandi abeti nel vento.

Terzo movimento – Le luci culturali e spirituali

Aristotele, Tolstoj, Wittgenstein, Heidegger, Ricoeur: cinque sguardi sulla creazione del bello

La domanda che Messiaen risponde con la propria vita – da dove viene la bellezza dell'opera d'arte, e che cosa fa l'opera al mondo – è stata al centro della riflessione filosofica ed estetica di ogni epoca. Vale la pena attraversare cinque voci particolarmente significative, che illuminano la questione da angolature diverse e complementari.

La prima voce: Aristotele e la mimesis come rivelazione

Aristotele, nella *Poetica*, affronta il problema che sembra più semplice e che in realtà è il più difficile: perché l'arte ci piace? Perché ci commuove vedere sulla scena cose che nella vita reale ci turberebbero o ci farebbero soffrire? Perché una tragedia – che racconta sventure, morti, catastrofi – produce in chi la vede non soltanto dispiacere ma anche qualcosa che assomiglia alla soddisfazione, alla purificazione, alla comprensione?

La risposta di Aristotele passa attraverso il concetto di *mimesis*, che la tradizione ha spesso tradotto semplicemente come "imitazione" e che in realtà è qualcosa di molto più ricco e preciso. La *mimesis* aristotelica non è la riproduzione meccanica del reale – quella sarebbe una fotografia, non un'opera d'arte. È piuttosto il gesto con cui l'artista coglie nella realtà non i fatti accidentali, individuali e contingenti, ma la loro struttura profonda, la logica interna che li connette, il senso che li attraversa. Il poeta non dice ciò che è accaduto, dice Aristotele, ma ciò che potrebbe accadere – e proprio per questo la poesia è più filosofica della storia.

Questo significa che l'opera d'arte non è mai semplicemente una copia del reale: è una lettura del reale, un'interpretazione, un gesto di comprensione. E la bellezza dell'opera nasce da questa capacità

di mostrare la struttura profonda delle cose – di far vedere, attraverso la forma artistica, qualcosa che nella realtà grezza è nascosto, implicito, non ancora articolato. La *mimesis* rivela; non duplica. Per Messiaen, che traduceva in musica la struttura del tempo escatologico e il canto degli uccelli e la luce cromatica dei suoni, questa nozione aristotelica avrebbe avuto un senso immediato: la musica non imita il mondo, ne rivela la profondità invisibile.

La seconda voce: Tolstoj e la provocazione dell'autenticità

Nel 1897, ormai settantenne e nel pieno della sua crisi spirituale, Lev Tolstoj pubblica un pamphlet filosofico intitolato *Che cos'è l'arte?* – un testo scomodo, radicale, profondamente irritante per molti lettori, e proprio per questo impossibile da ignorare. La tesi di Tolstoj è brutale nella sua semplicità: la maggior parte di ciò che il mondo chiama arte non è arte. È un prodotto per élite, costruito su convenzioni artificiali, accessibile solo a chi ha ricevuto una certa educazione culturale, e incapace di comunicare qualcosa di vero alla maggioranza dell'umanità. L'arte autentica, per Tolstoj, è quella che trasmette un sentimento – un'emozione reale, non simulata – da una persona ad un'altra, attraversando le barriere culturali e sociali con la forza di una comunicazione diretta e immediata.

Il criterio è provocatorio, ma ha una sua rudimentale grandezza. Tolstoj vuole ricondurre l'arte alla sua funzione originaria: non la celebrazione della bellezza formale apprezzata dai conoscitori, non l'esercizio di virtuosismo tecnico ammirato dagli esperti, ma la capacità di creare comunione tra esseri umani attraverso la condivisione di ciò che è più profondamente umano. Il contadino russo che piange ascoltando una melodia popolare è, in questa prospettiva, più vicino all'arte autentica del frequentatore di concerti che applaude una performance per convenzione sociale.

Applicata al Quatuor di Messiaen, la provocazione tolstoiana si rivela profondamente pertinente: quella notte del gennaio 1941, l'opera raggiunse quattrocento prigionieri – uomini comuni, non specialisti di musica contemporanea – e li raggiunse davvero, non come esercizio intellettuale ma come comunicazione di qualcosa che essi riconoscevano come vero. L'arte, quando è autentica nel senso di Tolstoj, non ha bisogno di intermediari culturali: parla direttamente all'umano che è in ciascuno.

La terza voce: Wittgenstein e il confine del dicibile

Ludwig Wittgenstein, nel *Tractatus Logico-Philosophicus* del 1921, traccia una distinzione che ha una risonanza straordinaria per l'estetica, anche se Wittgenstein la formulò in un contesto principalmente logico: la distinzione tra ciò che si può *dire* e ciò che si può soltanto *mostrare*. Il linguaggio proposizionale può descrivere i fatti del mondo – può dire come stanno le cose, può costruire rappresentazioni vere o false della realtà. Ma ci sono dimensioni dell'esistenza che il linguaggio non riesce a catturare in una proposizione, e che tuttavia si manifestano, si mostrano, si rendono presenti attraverso forme non proposizionali: l'etica, il mistico, il senso della vita. L'opera d'arte appartiene a questo dominio del mostrare. Non dice, in senso stretto: non fa affermazioni verificabili su stati di cose. Ma *mostra* qualcosa che il linguaggio ordinario non riesce a dire. La musica di Messiaen non *afferma* che l'eternità esiste o che la sofferenza ha un senso: lo *mostra*, o meglio, crea le condizioni perché esso si manifesti a chi ascolta con la giusta disposizione. Questa è la ragione per cui le opere d'arte non si sostituiscono, non si traducono, non si parafrasano senza perdita: ciò che mostrano può essere mostrato soltanto *in quel modo*, attraverso quella forma specifica, in quella combinazione irripetibile di materia e struttura.

Per chi lavora in ambito educativo, questa intuizione wittgensteiniana ha implicazioni pratiche immediate: spiegare un'opera d'arte non equivale mai a sostituirla. Il commento, l'analisi, la contestualizzazione storica sono strumenti utili – indispensabili, a volte – ma non possono fare ciò che l'opera fa direttamente. La pedagogia del bello deve ricordarsi che il suo compito non è quello di mediare tra l'opera e il giovane, bensì di creare le condizioni perché il giovane possa stare davanti all'opera e lasciare che essa agisca.

La quarta voce: Heidegger e l'opera come messa in opera della verità

Martin Heidegger, nel saggio *L'origine dell'opera d'arte* del 1936, propone una delle interpretazioni filosofiche più dense e più stimolanti del fenomeno artistico. L'opera d'arte, per Heidegger, non è una bella decorazione del mondo, né una riproduzione di esso, né l'espressione soggettiva di un artista: è il luogo in cui la verità accade. Heidegger usa la formula – intraducibile senza perdita – di *Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*: la messa in opera della verità. L'opera fa accadere la verità: la porta allo scoperto, la fa emergere dall'occultamento in cui normalmente si nasconde, la rende presente in modo che chi guarda l'opera sia costretto a confrontarsi con essa.

Il suo esempio più famoso è un paio di scarpe da contadino dipinte da Van Gogh. Non si tratta di una bella natura morta: guardando quel quadro, dice Heidegger, si capisce qualcosa del mondo del contadino, della sua fatica, del suo rapporto con la terra, della sua esistenza concreta – qualcosa che una descrizione sociologica non riuscirebbe a rendere con la stessa intensità. L'opera fa vedere la verità di qualcosa.

Applicata all'esperienza del *Quatuor* nello Stalag, la prospettiva heideggeriana diventa particolarmente potente: quella musica non consolava i prigionieri proiettandoli in un mondo immaginario lontano dalla loro situazione reale. Li collocava più profondamente nella verità della loro situazione – nella sua dimensione più radicale, quella del tempo che finisce e dell'eternità che incombe – e in quella verità offriva uno spazio di respiro che non era evasione ma comprensione più profonda.

La quinta voce: Ricoeur e il simbolo che dà a pensare

Paul Ricoeur, filosofo francese della seconda metà del Novecento, ha dedicato gran parte della sua riflessione al problema del linguaggio che eccede se stesso: il linguaggio poetico, simbolico, narrativo, che porta in sé più di quanto possa dire esplicitamente. La formula che lo ha reso celebre – *le symbole donne à penser*, "il simbolo dà a pensare" – esprime con grande precisione la logica propria del linguaggio artistico.

Il simbolo, per Ricoeur, non è un segno convenzionale che rimanda a un significato determinato: è una forma di linguaggio che contiene sempre più di ciò che il pensiero riflesso riesce a esplicitare. Il simbolo dà a pensare – mette in moto il pensiero, lo eccita, lo stimola, lo orienta – senza mai esaurirsi in una traduzione definitiva. E questa inesauribilità non è un difetto: è la sua qualità specifica, ciò che lo distingue dal segno arbitrario e lo fa diventare forma propria dell'esperienza umana più profonda.

L'opera d'arte è, in questo senso, la forma simbolica per eccellenza: una struttura che dà a pensare più di quanto si riesca a dire, che contiene sempre più di quanto il suo autore abbia consapevolmente intenzione di metterci, che continua a generare significato ben oltre il momento della sua creazione. Questa sovrabbondanza di senso è la ragione per cui le grandi opere sopravvivono ai loro creatori e continuano a parlare a epoche e culture diverse da quelle in cui sono nate. Il *Quatuor* di Messiaen dice qualcosa a un ascoltatore del 2025 che non è mai stato in un campo di prigionia e non ha vissuto una guerra: dice qualcosa sulla relazione tra il tempo e l'eternità, sulla capacità dell'arte di aprire uno spazio in cui il senso della vita si fa palpabile, sulla grandezza dell'essere umano che crea bellezza anche nell'oscurità. Questo eccesso di significato non si spiega: si riceve.

Quarto movimento – Il senso pedagogico

Educare alla creazione: diventare artigiani del bello

Se la stazione precedente chiedeva come educare a *ricevere* il bello che irrompe, questa stazione pone una domanda più ardua e più coinvolgente: come educare a *fare* bellezza? Come aiutare i giovani a diventare non soltanto fruitori ma, in qualche misura, creatori – artigiani del bello nella propria vita e nel proprio mondo?

La risposta parte da una distinzione necessaria, che impedisce di cadere in un malinteso frequente. Quando si parla di creazione artistica in ambito educativo, si rischia di ridurre il problema alla questione del talento: chi ha talento può creare bellezza, chi non lo ha può soltanto ammirarla. Questa distinzione è falsa, o almeno è radicalmente insufficiente, perché confonde il piano dell'arte in senso tecnico-professionale con il piano molto più ampio della creazione del bello come dimensione antropologica universale.

Creare bellezza non significa necessariamente dipingere quadri o comporre sinfonie o scrivere romanzi. Significa – nella prospettiva più ampia che questa stazione intende aprire – operare nel proprio contesto vitale con quella qualità di attenzione, di cura, di intenzione che trasforma ciò che si fa in qualcosa di più di una funzione. Un insegnante che prepara una lezione con quella particolare cura per il ritmo, per le parole, per i silenzi – che pensa non soltanto a ciò che deve trasmettere ma al modo in cui vuole che i propri studenti lo ricevano – sta creando bellezza, nel senso pieno del termine. Un cuoco che cucina con quella presenza totale all'atto del cucinare, attento ai sapori, alle texture, al gesto di nutrire qualcuno – sta creando bellezza. Un giovane che scrive un messaggio a un amico in difficoltà cercando le parole giuste, quelle che raggiungono davvero – sta creando bellezza.

Questa espansione del concetto di creazione estetica non è una svalutazione dell'arte: è il riconoscimento che la dimensione artistica è una dimensione antropologica, non una specializzazione professionale. Tutti gli esseri umani sono chiamati, in qualche misura e in qualche forma, a fare bellezza nel proprio mondo. La domanda pedagogica è: come si educa a questa vocazione universale?

La prima indicazione viene dall'esempio di Messiaen, e riguarda la *fedeltà alla propria percezione*. Messiaen sentiva i suoni come colori, vedeva nei canti degli uccelli una forma di teologia, credeva che la musica potesse veicolare l'esperienza mistica. Avrebbe potuto nascondere tutto questo – considerarlo stravagante, imbarazzante, non conforme alle convenzioni dell'ambiente musicale in cui si muoveva. Non lo fece. Rimase fedele a ciò che percepiva, lo elaborò con rigore tecnico straordinario, lo trasformò in opera. La pedagogia della creazione passa quindi, in primo luogo, per l'educazione alla fiducia nella propria percezione: aiutare i giovani a non censurare ciò che sentono, a prendere sul serio le proprie impressioni estetiche, a non uniformarsi precipitosamente ai gusti dominanti prima di aver capito ciò che essi stessi amano e perché.

La seconda indicazione riguarda il *rapporto tra tecnica e libertà*. Una delle domande più dibattute nell'educazione artistica è se occorra insegnare prima la tecnica – il disegno, le scale, la grammatica, la prospettiva – o se la tecnica debba venire dopo l'espressione libera, per non soffocare la spontaneità creativa. La vita di Messiaen suggerisce che la domanda è mal posta: la tecnica non è il contrario della libertà espressiva ma la sua condizione. Messiaen studiò per decenni le scale modali, le strutture ritmiche non europee, i sistemi armonici di Debussy e Ravel, prima di sviluppare un linguaggio musicale completamente personale. La sua libertà compositiva era fondata su una padronanza tecnica straordinaria. Per i giovani, questo significa che l'apprendimento della tecnica – qualunque essa sia, in qualunque dominio artistico – non è una prigione ma una palestra: il luogo in cui si acquisisce la forza necessaria per muoversi liberamente.

La terza indicazione riguarda ciò che si potrebbe chiamare il *coraggio del dono*. Il Quatuor fu composto e suonato in condizioni di estrema difficoltà, per un pubblico che Messiaen non aveva scelto, in uno spazio che non avrebbe mai immaginato come sala da concerto. Non era il contesto ideale: era il contesto reale. E Messiaen fece la cosa più coraggiosa che un artista possa fare: portò tutta la propria arte in quel contesto, senza ridurla, senza semplificarla per adattarla alle aspettative, senza rinunciare alla propria visione per compiacere il pubblico o le circostanze. Questo coraggio – il coraggio di offrire ciò che si ha di meglio anche quando le circostanze sembrerebbero richiedere qualcosa di meno – è una delle lezioni più grandi che la storia dell'arte possa insegnare ai giovani. Fare bellezza è sempre un atto di dono: un mettere a disposizione dell'altro ciò che si è riusciti a vedere, a sentire, a costruire. E il dono autentico non si misura sull'apprezzamento del destinatario ma sulla qualità dell'intenzione di chi dona.

La quarta indicazione, rivolta in particolare agli educatori in contesti cristiani, riguarda la *teologia della creazione come fondamento dell'estetica*. La tradizione cristiana ha sempre visto nell'atto creativo umano un'eco e una partecipazione dell'atto creativo divino. Il libro della Genesi descrive Dio come un artigiano che plasma, che costruisce, che separa, che nomina – un Dio che crea con cura e che contempla la propria opera dichiarandola buona. L'essere umano, fatto a immagine di questo Dio creatore, porta in sé una vocazione alla creatività che non è un ornamento della sua natura ma una delle sue espressioni più profonde. Fare bellezza è, in questa prospettiva, uno dei modi in cui l'uomo risponde alla propria somiglianza con il Creatore.

Messiaen lo sapeva e lo viveva con una consapevolezza rara. Gli uccelli non cantavano semplicemente perché così funziona la natura degli uccelli: cantavano la gloria di Dio senza saperlo, e il musicista che li trascriveva e li trasformava in musica portava quella lode al livello della coscienza umana, la articolava in una forma che altri esseri umani potevano condividere. L'arte, in questa visione, non è la creazione di qualcosa che prima non esisteva – quella sarebbe la *creatio ex nihilo*, prerogativa divina – ma la co-creazione: il dispiegamento, attraverso la libertà e l'intelligenza umane, di possibilità che erano già iscritte nel reale e che attendevano di essere viste, udite, portate alla luce.

Educare alla creazione del bello significa, in ultima analisi, educare i giovani a prendere sul serio questa vocazione. Non nel senso retorico e generico di "siate creativi": nel senso concreto e impegnativo di imparare a guardare il proprio mondo con attenzione, di trovare in esso materiale per la forma, di costruire con ciò che si ha a disposizione qualcosa che prima non c'era – qualcosa che, per piccolo che sia, rende il mondo un poco più bello, un poco più abitabile, un poco più vicino a ciò che, nel profondo, tutti sentiamo che potrebbe essere.

Come Messiaen nella baracca del campo: con strumenti imperfetti, in condizioni avverse, per un pubblico impreveduto. Ma con tutta l'anima.

Stazione Tre **Il Bello nel volto** *La bellezza dell'essere umano: il volto, il corpo, la presenza*

Primo movimento – La soglia esistenziale

Esiste una forma di bellezza che non si trova nei tramonti, né nelle sinfonie, né nelle cattedrali. Non richiede competenza estetica per essere riconosciuta, né educazione culturale per essere avvertita. È la più antica, la più quotidiana, la più perturbante di tutte le forme in cui la bellezza si manifesta all'essere umano: la bellezza di un volto.

Non si parla, qui, della bellezza nel senso che i canoni estetici di ogni epoca hanno cercato di codificare – la simmetria dei lineamenti, la freschezza della pelle, la proporzione delle fattezze che i manuali di storia dell'arte chiamano "bellezza classica" e che le riviste patinate riproducono in milioni di copie. Si parla di qualcosa di diverso, di più difficile da nominare e di molto più difficile da produrre artificialmente: quella bellezza più profonda e meno riducibile che si incontra in certi volti e che non ha nulla a che fare con l'età, con la salute, con la simmetria, con i parametri che le culture usano per classificare i corpi secondo una gerarchia di gradevolezza.

È la bellezza del volto di un anziano segnato da decenni di vita vissuta con dignità. È la bellezza del volto di una persona che ama – quando l'amore si è depositato nei lineamenti e li ha trasformati dall'interno, come fa la luce che passa attraverso un vetro colorato e ne cambia la qualità. È la bellezza del volto di chi soffre senza perdere se stesso, di chi porta una ferita senza diventare la

propria ferita. È la bellezza, talvolta, di un volto che si apre nella gioia con quella libertà totale dei bambini e di certi adulti che non hanno ancora imparato a sorvegliare la propria espressione. Questi volti ci fermano. Non sempre siamo in grado di spiegare perché – non sempre c'è qualcosa di tecnicamente bello da vedere, nulla che risponda ai criteri estetici che la cultura ci ha insegnato. Eppure qualcosa in loro ci raggiunge, ci interpella, ci chiede una risposta che non è soltanto estetica ma è già, nella sua struttura più profonda, etica e persino spirituale. Il volto dell'altro ci guarda, e nel suo sguardo – o anche soltanto nella sua presenza silenziosa, nel modo in cui porta se stesso nel mondo – c'è qualcosa che ci riguarda, che ci chiama fuori da noi stessi, che ci pone davanti a una domanda di cui non sempre sappiamo articolare la forma ma di cui sentiamo il peso. La domanda che questa stazione pone è dunque questa: cosa rende bello un volto, nel senso più vero e più profondo del termine? E, conseguentemente: cosa significa vedere la bellezza in un volto? Che tipo di capacità richiede, che tipo di attenzione, che tipo di formazione interiore? La risposta non è semplice, perché il volto umano è il luogo in cui il bello e l'etico si incontrano nel modo più diretto e più esigente. Vedere la bellezza in un volto non è un atto estetico neutro: è già un atto morale, già una presa di posizione nei confronti dell'altro, già una forma – per quanto inconsapevole – di riconoscimento della sua dignità. Per avvicinarsi a questa risposta occorre un testimone che abbia dedicato tutta la propria vita artistica a guardare i volti umani con quella qualità di attenzione che è al tempo stesso estetica, psicologica e teologica. E il testimone che questa stazione sceglie è, tra tutti i pittori della storia occidentale, quello che più profondamente e più coraggiosamente ha fatto del volto il proprio territorio: Rembrandt van Rijn.

Secondo movimento – Il testimone biografico

Rembrandt: una vita di volti

Amsterdam, 1642. Rembrandt Harmenszoon van Rijn ha trentasei anni e si trova al culmine della propria fama. È il pittore più celebrato delle Province Unite, ricercato dai mercanti arricchiti, dalle corporazioni, dalle famiglie patrizie che vogliono immortalare la propria prosperità e il proprio prestigio in tele di grande formato. Ha uno studio affollato di allievi, una casa elegante nel quartiere ebraico di Amsterdam, una collezione di oggetti preziosi – stampe, tessuti orientali, armature, conchiglie esotiche – che accumula con la stessa voracità con cui accumula impressioni visive. Ha sposato Saskia van Uylenburgh, donna bella e di buona famiglia, che ha amato con una tenerezza che traspare in ogni ritratto che ne ha fatto. Ha un figlio, Tito. Sembra l'immagine stessa del successo.

In quello stesso anno muore Saskia. E il mondo di Rembrandt comincia, lentamente ma inesorabilmente, a disfarsi.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn era nato il 15 luglio 1606 a Leida, settimo degli otto figli di Harmen Gerritszoon van Rijn, mugnaio, e di Neeltje Willemsdochter van Zuytbroeck, figlia di un fornaio. Una famiglia artigiana, prospera ma non ricca, calvinista di formazione ma con una sensibilità religiosa composita che la vicinanza con la numerosa comunità ebraica di Leida non poteva non aver influenzato. Il padre, comprendendo l'eccezionale talento del figlio, lo iscrisse all'Università di Leida – cosa insolita per un figlio di mugnaio – ma Rembrandt abbandonò presto gli studi per dedicarsi alla pittura. A quattordici anni era già apprendista di un maestro locale; a diciannove, dopo un breve soggiorno ad Amsterdam presso il pittore Pieter Lastman, aprì il proprio studio a Leida. A ventitré anni era già straordinario.

Ciò che distingueva il giovane Rembrandt dai suoi contemporanei non era soltanto la padronanza tecnica – che pure era eccezionale – ma qualcosa di più difficile da definire: una capacità di penetrare nella psicologia dei propri soggetti che andava ben oltre la resa formale dei lineamenti. I suoi ritratti non erano documenti dell'aspetto esteriore: erano esplorazioni dell'interiorità. Ogni volto che dipingeva sembrava portare in sé una storia, un peso, una vita – non comunicata attraverso

attributi simbolici o pose convenzionali, ma attraverso la qualità della luce, il trattamento della materia pittorica, la relazione tra zone illuminate e zone nell'ombra.

La luce, in Rembrandt, non è mai soltanto un problema tecnico. È una categoria teologica. I suoi dipinti sono costruiti sul contrasto violento tra luce e buio – il chiaroscuro portato a un'intensità che nessun predecessore aveva raggiunto – ma questa luce non illumina uniformemente la superficie: emerge dall'interno, sembra sgorgare dalla materia stessa dei corpi e dei volti, come se la realtà dipinta fosse illuminata da una sorgente che non sta fuori dalla scena ma dentro di essa. È la luce che nella tradizione pittorica nordica e nella tradizione biblica indica la presenza del divino: non la luce solare, misurabile e geometrica, ma quella luce che nelle Scritture accompagna le teofanie – il rovetto ardente, la colonna di nube, la gloria che irradia dal volto di Mosè dopo l'incontro con Dio. Rembrandt conosceva le Scritture ebraiche e cristiane con una profondità rara anche tra gli uomini di chiesa. Non si sa con certezza quale fosse la sua personale confessione religiosa – è rimasto uno dei misteri della sua biografia, deliberatamente o no – ma la frequentazione della comunità ebraica di Amsterdam, i suoi rapporti con rabbini e pensatori ebrei, la sua conoscenza diretta dei testi sacri nella traduzione olandese, tutto questo gli aveva dato un accesso all'Antico Testamento in particolare che era quasi quello di un lettore interno, non di un osservatore esterno. Dipinse storie bibliche per tutta la vita, e in esse non cercò mai la solennità celebrativa o il decoro accademico: cercò sempre la verità umana, il momento in cui il sacro si incontra con la fragilità concreta di un essere umano di carne e di paura.

Ma torniamo alla traiettoria della sua vita, perché è quella traiettoria – nella sua curva discendente, nella progressiva perdita di tutto ciò che aveva – a comprendere il segreto dei suoi volti più grandi. Dopo la morte di Saskia, Rembrandt attraversò anni difficili. Le committenze diminuirono – il suo stile si era fatto più complesso, meno compiacente verso i gusti del mercato, meno incline alla superficie levigata e alla posa autocompiaciuta che i ricchi mercanti amavano vedere nei propri ritratti. Aveva una relazione con Hendrickje Stoffels, la sua governante, donna di origini umili e di grande fedeltà, che la Chiesa riformata condannò pubblicamente perché conviveva "in modo fornicatorio" con il pittore. Non poterono sposarsi per ragioni testamentarie legate all'eredità di Saskia. Hendrickje gli fu accanto fino alla propria morte, avvenuta nel 1663, con una devozione che Rembrandt espresse in ritratti di straordinaria tenerezza.

Nel 1656 Rembrandt fu dichiarato insolvente. La sua grande casa, la collezione preziosa, tutto fu messo all'asta per pagare i debiti. Si trasferì in un quartiere popolare di Amsterdam, lavorò sotto il nome della propria ditta commerciale gestita da Hendrickje e da Tito – per aggirare i creditori – e continuò a dipingere. Poi morì Hendrickje, nel 1663. Poi morì Tito, nel 1668, un anno dopo il proprio matrimonio e alcuni mesi prima della nascita della propria figlia. Rembrandt sopravvisse al proprio figlio di un anno: morì il 4 ottobre 1669, solo, quasi dimenticato dal mondo che lo aveva celebrato.

È in questi ultimi decenni – gli anni della perdita, della povertà, dell'invisibilità sociale – che Rembrandt dipinse i capolavori più grandi. Come se la vita, portandogli via tutto ciò che era esteriore, avesse liberato in lui qualcosa di più profondo, una capacità di vedere che la prosperità aveva forse coperto con le sue pretese.

I suoi autoritratti formano, nel corso di tutta la vita, una sequenza che non ha equivalenti nella storia dell'arte: dall'autoritratto del giovane spavaldo che sperimenta espressioni e smorfie davanti allo specchio, alle rappresentazioni del pittore maturo nel pieno della propria fama, fino agli autoritratti degli ultimi anni – il vecchio dai capelli bianchi, dal viso devastato e magnifico, dagli occhi che guardano con una calma che ha attraversato tutto e non si è fatta cinica. In quegli ultimi autoritratti, Rembrandt si guarda senza pietà e senza autocompiacimento: si guarda come guarda tutto, con quella luce che viene dall'interno, che non abbellisce e non deforma ma semplicemente rivela. Il risultato è una bellezza che non dipende dalla giovinezza né dalla salute né dalla prosperità: una bellezza che è fatta di vita vissuta, di sofferenza attraversata, di umanità che ha resistito.

Ma forse i volti più straordinari che Rembrandt abbia mai dipinto non sono i propri: sono i volti degli altri. I volti degli anziani – i rabbini, le donne del popolo, i vecchi che posano per lui con

quella disponibilità muta di chi non ha più niente da nascondere. I volti dei mendicanti che aveva studiato nei disegni giovanili. I volti biblici – Giona, Sansone, Tobia, Gesù – in cui cercava sempre la dimensione umana, il momento in cui il personaggio sacro è prima di tutto un essere umano che sente il peso di ciò che gli sta accadendo.

Il quadro che forse raccoglie tutto questo meglio di qualunque altro è il *Ritorno del figlio prodigo*, oggi all'Ermitage di San Pietroburgo, dipinto negli ultimissimi anni della sua vita. La scena è quella della parabola evangelica: il figlio prodigo, ridotto a stracci, inginocchiato ai piedi del padre che lo abbraccia. Ma in Rembrandt questa scena diventa qualcosa di diverso da un'illustrazione biblica: diventa una meditazione sulla tenerezza, sulla dignità della carne ferita, sulla bellezza che sopravvive alla disfatta. Le mani del padre – grandi, calde, posate sulle spalle del figlio con una delicatezza che è al tempo stesso forza e cedimento – sono tra le immagini più commoventi che la pittura occidentale abbia mai prodotto. E il volto del padre – che alcune letture identificano come un autoritratto velato, il vecchio Rembrandt che abbraccia la propria vita perduta – ha quella qualità di luce interiore che è la firma di tutta la sua arte: non una luce che viene da fuori, ma una luce che emerge da dentro, come se la compassione stessa fosse luminosa.

Henri Nouwen, il teologo olandese, dedicò a questo quadro uno dei libri più letti della spiritualità cristiana contemporanea, *L'abbraccio benedicente*, stando davanti all'originale all'Ermitage per ore, giorni, tornandoci più volte nel corso di anni. Quella lunga contemplazione era essa stessa una forma di risposta alla bellezza del volto: non l'analisi stilistica dell'esperto, non la classificazione del manuale, ma la presenza silenziosa di chi lascia che il volto dipinto continui ad agire.

Rembrandt non insegnò a vedere la bellezza dei volti attraverso una teoria: la mostrò. Dipingendo un volto dietro l'altro, con quella luce che viene dall'interno, disse qualcosa che nessun trattato estetico avrebbe potuto dire: che ogni volto umano porta in sé una dignità che non dipende dalle circostanze, che ogni essere umano – giovane o vecchio, prospero o disfatto, celebrato o dimenticato – è degno di essere guardato con quella qualità di attenzione che è già, in sé, una forma di amore.

Terzo movimento – Le luci culturali e spirituali

Lévinas, l'icona, Dostoevskij, l'Incarnazione: quattro finestre sul volto

La prima finestra: Lévinas e l'etica del volto

Emmanuel Lévinas, filosofo ebraico-lituano del Novecento, ha costruito l'intera propria filosofia morale attorno a una categoria che potrebbe sembrare ingenua nella sua semplicità e che si rivela invece di una profondità inesauribile: il *volto*. Per Lévinas, il volto dell'altro non è semplicemente uno degli oggetti che percepisco nel mondo: è il luogo in cui l'etica ha origine, il punto in cui la mia libertà incontra un limite che non è coercizione ma appello.

Quando il volto dell'altro mi guarda – o anche soltanto quando è presente davanti a me nella sua nudità, nella sua vulnerabilità, nella sua irriducibile alterità – qualcosa accade che precede qualunque ragionamento morale: sono chiamato in causa. Il volto dice, nella sua sola presenza: *non uccidermi*. Non come imperativo formulato in parole, ma come struttura originaria dell'incontro interumano. La responsabilità per l'altro non è qualcosa che scelgo liberamente dopo averci riflettuto: è qualcosa che il volto dell'altro mi impone prima che io abbia il tempo di decidere se accettarla.

Lévinas distingue tra il vedere il volto come un insieme di lineamenti – naso, occhi, bocca, una certa configurazione spaziale di elementi – e l'*incontro* con il volto come evento etico. Il primo è una percezione estetica nel senso banale del termine: registro dei dati visivi, li organizzo in una forma riconoscibile, li classifico. Il secondo è qualcosa di radicalmente diverso: è il momento in cui l'altro si rivela come infinitamente superiore a qualunque immagine che io possa formarmi di lui, come qualcosa che eccede sempre la mia capacità di comprenderlo e di contenerlo in un concetto.

La bellezza del volto, nella prospettiva levinasiana, non è allora separabile da questa dimensione etica: vedere la bellezza in un volto significa già riconoscere nell'altro qualcosa che trascende la mia rappresentazione di lui, qualcosa di irriducibile alla sua utilità per me, alla mia simpatia o antipatia, al giudizio che ne faccio in base ai criteri culturali che ho interiorizzato. È il riconoscimento – sempre parziale, sempre da rinnovare – della sua infinita dignità.

La seconda finestra: l'icona e la teologia del volto di Cristo

La tradizione cristiana orientale ha sviluppato, attorno all'immagine del volto di Cristo, una riflessione teologica e artistica di straordinaria ricchezza. L'icona – nel suo senso più proprio, non come oggetto devozionale popolare ma come forma specifica di arte sacra con regole precise e un fondamento teologico elaborato – è l'affermazione che il volto di Dio si è fatto visibile nell'Incarnazione, e che questa visibilità può essere rappresentata senza idolatria perché non è una proiezione umana ma una risposta a un dato rivelato.

Al cuore della teologia iconica c'è il *mandylion*: la leggendaria immagine "non fatta da mano d'uomo" (*acheiropoietos*) del volto di Cristo impressa su un panno di lino, di cui la tradizione parla in modi diversi – la Veronica, la sindone, l'immagine di Edessa. Storicamente, queste tradizioni si intrecciano e non si possono separare con certezza. Ma teologicamente esprimono tutte la stessa intuizione fondamentale: il volto di Dio si è impresso nella materia, ha lasciato una traccia, ha reso possibile una visione che prima dell'Incarnazione era impossibile.

Il iconografo – colui che dipinge le icone secondo la tradizione – non è un artista che esprime la propria soggettività creativa: è un artigiano al servizio di una rivelazione che lo precede. Prima di dipingere, digiuna e prega; mentre dipinge, continua a pregare; ciò che emerge sulla tavola non deve essere la sua visione del volto di Cristo ma quella visione che la tradizione ha trasmesso e che lui è chiamato a custodire e a rinnovare. Il risultato ha quella qualità di luce interiore – il fondo oro che non è il cielo fisico ma la luce dell'eternità, lo sguardo frontale che non crea distanza ma invita all'incontro – che fa dell'icona qualcosa di radicalmente diverso da un quadro nel senso occidentale del termine: non è un'immagine da guardare ma un *luogo* in cui avviene un incontro.

In questa prospettiva, i volti dipinti da Rembrandt – con quella luce che emerge dall'interno, con quella presenza di umanità che trascende la descrizione esteriore – partecipano, inconsapevolmente o no, di quella stessa logica: rendere visibile qualcosa che non si vede con gli occhi ordinari, fare del volto umano un luogo di rivelazione.

La terza finestra: Dostoevskij e il principe che vede

Nell'*Idiota* di Dostoevskij il principe Myškin – colui che gli altri chiamano idiota perché non funziona secondo le logiche del mondo – possiede una facoltà che nessuno degli altri personaggi del romanzo ha: la capacità di vedere la bellezza nei volti che il mondo non degna di uno sguardo, o che il mondo guarda soltanto per classificarli e utilizzarli.

Vede la bellezza in Nastasja Filippovna, il cui volto porta i segni di una storia di abuso e di orgoglio ferito: gli altri la desiderano o la disprezzano, lui la vede. Vede la bellezza nei bambini della Svizzera, dove ha vissuto durante i lunghi anni di malattia: uno sguardo che diventa la parabola della sua stessa capacità di vedere. Vede la bellezza nell'epilettico, nel reietto, nel mite.

Questa capacità di vedere non è ingenua: Myškin è tutt'altro che un ottimista che non vede il male. Vede il male, vede la distruzione, vede la tragedia che si avvicina – la propria e quella degli altri. Ma vede anche, contemporaneamente, la dignità inalterabile che abita ogni volto umano, anche il più segnato, anche il più disfatto. E questa duplice visione – del male e della dignità che resiste al male – è ciò che Dostoevskij identifica con la capacità di vedere la bellezza in senso autentico.

La scommessa di Dostoevskij è che questa capacità non sia una debolezza ma una forma di conoscenza: la più profonda, la più vera, la più capace di raggiungere il nucleo dell'altro. Myškin è idiota soltanto per chi non sa vedere; per chi sa vedere, è l'unico personaggio del romanzo che veda davvero.

La quarta finestra: l'Incarnazione come teologia del volto

La tradizione cristiana ha sempre saputo che il proprio punto più audace e più scandaloso era questo: Dio ha avuto un volto. Non una presenza diffusa, non una forza cosmica, non un principio astratto: un volto, con degli occhi e una bocca e delle mani, un volto che si è stancato e ha pianto e ha sorriso e ha guardato gli altri con quella qualità di attenzione di cui i Vangeli conservano la memoria in ogni incontro narrato.

L'Incarnazione è, teologicamente, la risposta definitiva alla domanda sulla bellezza del volto umano: se Dio ha scelto il volto umano come forma della propria rivelazione, allora ogni volto umano porta in sé, per quanto oscuramente e imperfettamente, una traccia di quella scelta. Ogni volto è, in qualche modo, il luogo in cui il divino ha voluto manifestarsi. Non nel senso di una confusione panteistica tra il creato e il Creatore, ma nel senso di una dignità radicale che il volto umano ha ricevuto dall'atto stesso dell'Incarnazione.

La categoria teologica di *prosôpon* – che in greco significa al tempo stesso "volto" e "persona", e che la teologia trinitaria ha utilizzato per descrivere le tre ipostasi divine – rivela questa connessione profonda tra il volto e la persona: non si è persona senza un volto, non si ha un volto senza essere persona. La bellezza del volto non è la bellezza di una superficie: è la bellezza di una persona, con la sua storia, la sua libertà, la sua dignità irriducibile.

Rembrandt lo sapeva. E lo mostrò, dipingendo volto dopo volto dopo volto, per quarant'anni, con la stessa luce che viene dall'interno.

Quarto movimento – Il senso pedagogico

Educare a guardare il volto: la scuola dello sguardo

Se esiste una pedagogia del volto – e questa stazione sostiene che non solo è possibile ma è necessaria, specialmente per chi lavora con i giovani – essa non può cominciare da una teoria. Deve cominciare da un'esperienza: l'esperienza di essere guardati, e l'esperienza di imparare a guardare. C'è qualcosa di fondamentale che spesso si dimentica, nel pensare all'educazione: prima di imparare a guardare gli altri, i giovani devono aver sperimentato di essere guardati. Di essere visti davvero – non valutati, non classificati, non giudicati in base alle proprie prestazioni o alla propria conformità alle attese – ma visti nella propria singolarità irripetibile, in quella che Hopkins chiamava la loro *inscape*, la loro forma interiore propria. L'educatore che ha imparato a guardare i propri studenti come Rembrandt guardava i suoi soggetti – con quella luce che viene dall'interno, con quella pazienza che lascia emergere la realtà dell'altro senza pretendere di controllarla – compie già, nella propria presenza quotidiana, un atto di altissima pedagogia.

Quattro sono le direzioni pratiche che questa stazione suggerisce per una pedagogia del volto.

La prima riguarda la *restituzione del volto nella cultura digitale*. I giovani di oggi vivono in un ambiente in cui il volto è onnipresente – sui social media, sugli schermi, nelle selfie che documentano ogni momento della vita – e contemporaneamente profondamente assente nel suo senso più vero. Il volto digitale è un volto filtrato, selezionato, costruito per proiettare un'immagine: l'opposto esatto di ciò che Rembrandt cercava nei propri soggetti. Una delle sfide pedagogiche più urgenti del nostro tempo è quella di aiutare i giovani a ritrovare il volto reale – il volto che non si può filtrare, il volto che invecchia e si stanca e piange e sorride con tutto il corpo – come il luogo in cui l'incontro autentico diventa possibile. Questo può significare, concretamente, creare esperienze di presenza fisica, di conversazione faccia a faccia, di contemplazione di volti – nella pittura, nella fotografia d'autore, nella letteratura – che rechino quella qualità di realtà che lo schermo non riesce a trasmettere.

La seconda direzione riguarda l'*educazione alla lettura dei volti nella grande arte*. Portare i giovani davanti ai ritratti di Rembrandt – o di Velázquez, o di Vermeer, o della grande tradizione iconografica – non per spiegare loro la storia dell'arte ma per chiedere loro: cosa vedete in questo volto? Cosa vi dice questa persona? Che vita pensate che abbia vissuto? Questo è vedere prima di

sapere, sentire prima di classificare, aprirsi all'altro prima di giudicarlo. È, nella forma di un esercizio apparentemente estetico, una scuola di quella capacità empatica che è uno dei fondamenti della vita sociale e della vita morale.

La terza direzione riguarda il *silenzio davanti al volto*. La lezione di Lévinas – che il volto dell'altro mi interpella prima che io abbia il tempo di rispondere – suggerisce che la risposta più adeguata al volto non è sempre una parola: è a volte un silenzio, una pausa, una presenza. Nella pratica concreta degli incontri educativi, questo può tradursi nell'incoraggiamento a momenti di contemplazione silenziosa – davanti a un'opera d'arte, ma anche davanti a una persona che racconta la propria storia – in cui si impara a ricevere ciò che l'altro offre senza la fretta di commentare, di interpretare, di rispondere con un'altra storia propria.

La quarta direzione è specificamente teologica e riguarda la pratica cristiana dello sguardo. La tradizione cristiana conosce una forma particolare di preghiera che è, in senso lato, una preghiera del volto: la venerazione delle icone, la contemplazione del volto di Cristo nella lectio divina, la pratica ignaziana di collocarsi nella scena evangelica e di guardare il volto di Gesù mentre incontra le persone che i Vangeli raccontano. Queste pratiche non sono semplici esercizi devozionali: sono scuole dello sguardo, modi di educare la propria capacità di vedere il divino nel volto umano e il volto umano nella luce del divino.

C'è una metafora che può raccogliere il senso di tutto questo. Il volto è come una finestra su un paesaggio interiore che non si può raggiungere in nessun altro modo: attraverso di essa si vede qualcosa, si intuisce qualcosa, ma non si può mai vedere tutto – il paesaggio è sempre più grande della finestra. Educare a guardare i volti è educare a stare davanti a quella finestra con la pazienza e l'umiltà di chi sa che non vedrà mai tutto, ma sa anche che ogni sguardo dato con attenzione e rispetto è già un passo verso l'altro, già un atto di riconoscimento della sua bellezza inalterabile. Come Rembrandt davanti allo specchio, negli ultimi anni della sua vita: un vecchio che si guarda senza illusioni e senza amarezza, e trova nel proprio volto consumato – nella propria carne che porta i segni di tutto ciò che ha amato e perduto – la stessa luce che ha cercato per tutta la vita in ogni volto che ha incontrato.

Stazione Quattro

La Meraviglia

La risposta al bello: lo stupore che sposta il centro di gravità

Primo movimento – La soglia esistenziale

C'è una domanda che i bambini fanno con una frequenza che gli adulti tendono a trovare sfiancante, e che invece dovrebbe essere considerata come uno dei segni più sicuri della loro salute interiore: *perché?* Non il "perché" funzionale – perché questo interruttore accende quella luce, perché si deve fare i compiti prima di uscire – ma il "perché" radicale, quello che non si accontenta di nessuna risposta perché ogni risposta apre un'ulteriore domanda. Perché esiste il cielo? Perché l'erba è verde? Perché noi siamo vivi e non morti? Perché c'è qualcosa invece di niente?

Questo "perché" radicale ha un nome, nella tradizione filosofica: si chiama meraviglia. Ed è la meraviglia – non il dubbio metodico, non lo scetticismo critico, non l'analisi logica – che Aristotele indica come l'origine vera della filosofia. Nel primo libro della *Metafisica*, con una semplicità che nasconde tutta la profondità del pensiero, egli scrive che gli uomini hanno cominciato a filosofare, allora come oggi, a causa della meraviglia. Prima si meravigliavano delle cose strane che avevano davanti; poi, avanzando a poco a poco, si posero domande più grandi – sull'origine dell'universo, sulla natura delle cose, sul senso dell'essere.

La meraviglia non è dunque un sentimento superficiale, un'emozione piacevole ma frivola, un lusso che ci si può permettere quando tutto il resto è a posto. È, nella visione di Aristotele e di tutta la tradizione che da lui si diparte, la disposizione originaria dell'essere umano nei confronti della realtà: quella modalità di rapportarsi al mondo in cui il mondo si rivela nella propria profondità, nella propria eccedenza rispetto a qualsiasi descrizione già data, nella propria inesauribile capacità di sorprendere.

Ma qui si apre un paradosso inquietante, che è al cuore di questa stazione. La meraviglia – questa disposizione originaria, questa capacità di essere sorpresi dal reale – si perde. Si perde lentamente, silenziosamente, senza che ci sia un momento preciso in cui si può dire che è finita: si consuma, si assottiglia, si ritira davanti all'avanzare dell'abitudine. Il bambino che si meravigliava di tutto diventa l'adulto che non si meraviglia più di niente, non perché il mondo sia diventato meno straordinario, ma perché l'abitudine ha steso su di esso un velo di ovvietà che lo rende invisibile. Il tramonto che il bambino guarda con la bocca aperta, l'adulto lo attraversa senza alzare gli occhi dal telefono. La pioggia che il bambino sente come un evento straordinario – il suono sulle foglie, l'odore della terra bagnata, il cambiamento improvviso della luce – l'adulto la registra come un inconveniente logistico. Il volto dell'altro che il bambino esplora con una curiosità totale e senza difese, l'adulto lo scansiona rapidamente per classificarlo in una delle categorie già disponibili: utile o inutile, simpatico o antipatico, minaccioso o innocuo.

Questa perdita della meraviglia non è soltanto un impoverimento estetico o filosofico. È una perdita antropologica profonda: la perdita della capacità di ricevere il reale nella sua pienezza, di lasciarsi interpellare da ciò che esiste, di rimanere aperti alla possibilità che il mondo sia sempre più grande di quanto si riusciva a immaginare. È, in linguaggio spirituale, la perdita di quella disposizione che rende possibile l'incontro con il trascendente: perché chi non si meraviglia più di niente non è pronto a essere sorpreso da Dio.

La domanda pedagogica che questa stazione pone è dunque duplice: come si perde la meraviglia, e come – almeno in parte – si può ritrovarla? Non si tratta di tornare all'infanzia, che sarebbe impossibile e probabilmente non desiderabile. Si tratta di qualcosa di più adulto e di più faticoso: la conquista di una meraviglia matura, consapevole, che ha attraversato l'abitudine e ne è uscita rinnovata. Una meraviglia che sa di essere preziosa proprio perché sa quanto è facile perderla. Per comprendere questa meraviglia matura nella sua forma più alta e più articolata, occorre un testimone che abbia fatto della meraviglia non un momento estemporaneo ma una categoria fondamentale della propria vita intellettuale, spirituale e biografica. E quel testimone è un rabbino e filosofo che nel Novecento ha scritto pagine tra le più belle mai dedicate allo stupore: Abraham Joshua Heschel.

Secondo movimento – Il testimone biografico

Abraham Joshua Heschel: il filosofo dello stupore

Varsavia, gennaio 1907. In una famiglia chassidica di antica e venerata tradizione nasce Abraham Joshua Heschel. Il nome che porta è quello di un antenato illustre – Abraham Joshua Heschel di Apt, uno dei grandi maestri del chassidismo del diciottesimo secolo, le cui storie e i cui insegnamenti circolano ancora vivi nella comunità come corrente sotterranea che alimenta la vita spirituale di intere generazioni. Crescere con quel nome non è un dettaglio biografico secondario: è un'eredità, un peso, una promessa, un orizzonte.

Il chassidismo in cui Heschel nacque e si formò non era soltanto una tradizione religiosa: era una forma di vita totale, in cui la preghiera, lo studio, la musica, il racconto, la danza, il cibo, il riposo del sabato erano tutti intrecciati in un unico tessuto di significato. Era una spiritualità che aveva portato, nel cuore dell'Europa moderna, una forma di ebraismo radicalmente diversa dall'ebraismo rabbinico tradizionale: meno centrata sulla legge come sistema di norme da osservare con

precisione e più centrata sulla *devekut* – l'adesione a Dio, la vicinanza al divino, la presenza di Dio nella vita quotidiana come realtà immediatamente percepibile da chi ha imparato a percepirla. Il bambino Abraham crebbe in questo mondo immerso fino alle radici. Studiò i testi sacri con un'intensità che era già, fin dall'infanzia, qualcosa di più che osservanza: era amore, era curiosità, era quella forma di attenzione al testo che il chassidismo praticava come dialogo vivo con la Parola divina, non come esercizio accademico. Si racconta che a sette anni conoscesse già interi trattati talmudici a memoria. Ma ciò che lo distingueva dai tanti bambini prodigio dell'ambiente chassidico non era soltanto la memoria: era la qualità delle domande che faceva.

Perché esiste il mondo? Perché Dio ha creato gli esseri umani? Perché c'è sofferenza? Queste domande – che il bambino formulava con la naturalezza con cui altri bambini chiedono cosa c'è per cena – erano già la forma embrionale di ciò che sarebbe diventato il centro di tutta la sua riflessione filosofica e teologica.

A diciotto anni, sentendo che la sua formazione aveva bisogno di aprirsi verso orizzonti più ampi, Heschel si spostò a Vilna e poi a Berlino, dove si iscrisse all'università e studiò filosofia con rigore accademico pur continuando a vivere nella tradizione chassidica. Berlino degli anni Venti era uno dei centri intellettuali più vivaci d'Europa: il pensiero di Husserl e della fenomenologia, di Dilthey e dell'ermeneutica, di Buber e del pensiero dialogico circolavano nell'aria con la stessa intensità con cui circolavano le idee politiche e artistiche dell'epoca. Heschel assorbì tutto, filtrò tutto attraverso la propria formazione chassidica, e ne uscì con qualcosa che non era né semplicemente accademico né semplicemente tradizionale: era un pensiero originale, che usava gli strumenti della filosofia occidentale per articolare intuizioni che venivano da un'altra fonte.

La sua tesi di dottorato fu dedicata alla profezia biblica – allo studio della coscienza profetica come forma specifica di esperienza religiosa. Era un tema che lo portava al cuore della propria domanda fondamentale: come avviene l'incontro tra l'essere umano e Dio? Come la trascendenza raggiunge l'immanenza? Come l'infinito entra in contatto con il finito senza distruggerlo?

Nel 1938, mentre stava completando i propri lavori a Francoforte, Heschel fu espulso dalla Germania nazista e deportato in Polonia. Tornò a Varsavia – dove aveva le radici, dove viveva la propria famiglia, dove c'era ancora la grande comunità ebraica che di lì a poco sarebbe stata annientata. Riuscì a lasciare la Polonia nel luglio del 1939, poche settimane prima dell'invasione tedesca, grazie a un visto per l'Inghilterra ottenuto all'ultimo momento. Era uno dei pochissimi. La maggior parte della sua famiglia, degli amici di infanzia, del mondo chassidico in cui era cresciuto fu distrutta nella Shoah. Heschel portò per il resto della vita il peso di questa sopravvivenza: il peso di essere rimasto vivo mentre i propri morti non lo erano, il peso di dover testimoniare per un mondo che non esisteva più.

Si trasferì negli Stati Uniti nel 1940, dove insegnò dapprima al Hebrew Union College di Cincinnati e poi, dal 1945 fino alla morte, al Jewish Theological Seminary di New York. Qui scrisse le opere che lo resero celebre in tutto il mondo: *Man is Not Alone* nel 1951, *God in Search of Man* nel 1955, *The Sabbath* nel 1951, *The Prophets* nel 1962. Opere che non si possono classificare facilmente – non sono trattati di teologia sistematica, non sono libri di spiritualità nel senso devozionale del termine, non sono saggi accademici di filosofia della religione nel senso tecnico. Sono qualcosa di più raro: riflessioni che hanno la precisione concettuale della filosofia e il calore della testimonianza personale, che usano il linguaggio dell'analisi per dire cose che il linguaggio analitico di solito non riesce a dire.

Al centro di tutta la sua riflessione c'è una categoria che egli elaborò con grande cura e che divenne la sua firma intellettuale: quella di *radical amazement*, di stupore radicale. Non il semplice stupore davanti a qualcosa di insolito o di spettacolare – quello che si prova di fronte a un fuoco d'artificio o a un'acrobazia circense – ma uno stupore che riguarda l'esistenza stessa del reale nella sua totalità, uno stupore che non si esaurisce davanti a nessuna spiegazione perché non è la risposta a una domanda specifica ma la forma originaria dell'apertura umana all'essere.

Per Heschel, lo stupore radicale non è un'emozione episodica che si prova in certi momenti privilegiati: è una *disposizione* fondamentale dell'essere umano nei confronti del reale, una modalità

di stare nel mondo che precede e fonda qualunque conoscenza specifica. Prima di sapere qualcosa, prima di classificare e analizzare e comprendere, l'essere umano che ha conservato o riconquistato la capacità di stupirsi si trova davanti al reale nella posizione di chi riceve qualcosa che non ha guadagnato, che non ha prodotto, che non si sarebbe aspettato: il dono puro dell'esistenza.

Questa disposizione ha, per Heschel, una struttura teologica precisa. Lo stupore radicale è la forma in cui l'essere umano sperimenta ciò che egli chiama la *sublime grandeur* del reale – la sua eccedenza rispetto a qualunque misura umana, la sua irriducibilità a qualunque categoria che la mente possa applicarle. E questa eccedenza, questa irriducibilità, questa profondità inesauribile del reale non è un fatto neutro: è il segno, per chi sa leggerlo, della presenza di Qualcuno che ha voluto che il mondo esistesse e che continua a volerlo nell'essere.

La biografia di Heschel si intreccia con la storia del Novecento in un modo che rende la sua riflessione sulla meraviglia non un lusso intellettuale ma una necessità spirituale e politica. Un uomo che aveva visto il proprio mondo distrutto, che portava il lutto di un popolo intero, che viveva nella consapevolezza quotidiana di ciò che l'essere umano è capace di fare quando perde la capacità di meravigliarsi davanti all'altro – questo uomo scriveva dello stupore non come di un sentimento piacevole ma come dell'antidoto più profondo che l'umanità possiede contro il proprio potenziale di distruzione.

Perché chi si meraviglia davanti al reale non può, nello stesso istante, distruggerlo. Chi vede nell'altro – anche nell'altro più diverso, più lontano, più difficile – qualcosa che eccede la propria capacità di comprenderlo e contenerlo, non può ridurlo a un oggetto da eliminare. La meraviglia, nella visione di Heschel, è l'origine dello stupore religioso ma è anche l'origine del rispetto dell'altro, della non-violenza, di ciò che egli chiama – in una formulazione che è tra le più belle della sua scrittura – la santità del momento.

Gli ultimi anni della sua vita furono segnati da un impegno civile e politico di grande intensità: marciò con Martin Luther King a Selma nel 1965, nella celebre marcia per i diritti civili dei neri americani, e di quell'esperienza disse che sentiva di pregare con i propri piedi. Si oppose pubblicamente alla guerra in Vietnam. Dialogò con Thomas Merton, con i leaders del Concilio Vaticano II, con figure di tradizioni religiose diverse – sempre portando in questi dialoghi quella stessa qualità di attenzione allo stupore che era il nucleo della propria spiritualità.

Morì nel 1972, nel sonno, nella notte del sabato. Aveva sessantasei anni. Chi lo aveva conosciuto racconta che la qualità della sua presenza – il modo in cui ascoltava, in cui guardava, in cui stava in silenzio davanti a una domanda difficile prima di rispondere – era essa stessa una forma di insegnamento: la dimostrazione vivente che lo stupore radicale non è una teoria filosofica ma un modo di essere nel mondo.

Terzo movimento – Le luci culturali e spirituali

Aristotele, Chesterton, il kairós, lo zen e Guardini: cinque voci sullo stupore

La prima voce: Aristotele e la meraviglia come inizio

Si è già incontrata, nella soglia esistenziale di questa stazione, la grande affermazione aristotelica: la filosofia nasce dalla meraviglia. Vale la pena tornare su di essa con maggiore attenzione, perché la sua ricchezza non si esaurisce in una prima lettura.

Ciò che Aristotele descrive nella *Metafisica* non è soltanto un fatto storico – gli uomini si sono meravigliati e poi hanno cominciato a filosofare – ma una struttura antropologica permanente: la meraviglia è il modo in cui l'essere umano si ritrova davanti al reale quando non sta ancora cercando di controllarlo, spiegarlo, utilizzarlo. È il momento in cui il reale si impone nella propria inesplicabilità originaria, prima che qualunque schema concettuale venga applicato per addomesticarlo.

C'è però nella visione aristotelica una tensione che vale la pena segnalare: per Aristotele, la meraviglia è *l'inizio* della filosofia, non il suo fine. Il filosofo si meraviglia per poi comprendere, e

nella comprensione lo stupore si placa. La conoscenza è, in questa prospettiva, la risoluzione della meraviglia: si comprende ciò di cui ci si meravigliava, e la meraviglia cessa.

Heschel capovolge questa struttura, o almeno la complica profondamente. Per lui, la comprensione autentica non dissolve lo stupore: lo approfondisce. Più si conosce la realtà nella sua profondità, più cresce il senso della sua inesauribilità, più si allarga lo spazio dello stupore. Lo stupore radicale non è l'ignoranza che precede la conoscenza: è la disposizione che accompagna la conoscenza autentica, che cresce con essa invece di dissolversi in essa. È la forma in cui la mente incontra il limite proprio nel momento in cui si apre di più.

La seconda voce: Chesterton e la difesa delle cose ordinarie

Gilbert Keith Chesterton, scrittore e apologeta cattolico inglese dei primi decenni del Novecento, ha dedicato gran parte della propria opera – nei saggi, nei romanzi, nelle poesie, nei pamphlet – a un'impresa che potrebbe sembrare paradossale: la difesa dell'ovvio. La difesa, cioè, di quelle realtà così familiari e così quotidiane che si smette di vederle proprio per la loro familiarità.

L'acqua. Il fuoco. L'erba. Il sole che sorge ogni mattina. La capacità di ridere. Il fatto che esistano i colori. Chesterton sosteneva – con quella capacità di paradosso che era il suo strumento letterario più potente – che queste cose ordinarie sono le più straordinarie che esistano, e che la tragedia dell'adulto moderno è precisamente l'incapacità di vederle nella loro straordinarietà. L'adulto moderno trova ovvio il sole che sorge ogni mattina: ma il sole che sorge ogni mattina è un miracolo che si rinnova ogni giorno, ed è soltanto l'abitudine – quella crosta di ovvietà che si deposita sull'esperienza nel corso degli anni – a renderlo invisibile.

Chesterton propose, come rimedio, quella che potremmo chiamare la pedagogia della gratitudine: imparare a ricevere le cose ordinarie come doni, non come dati; come eventi, non come fatti; come motivo di meraviglia, non come sfondo inerte della propria vita. Questa pedagogia della gratitudine non è sentimentalismo: ha radici filosofiche e teologiche precise. Chesterton era convinto che il mondo fosse buono – non perfetto, non senza dolore, non senza male, ma buono nella sua struttura originaria – e che questa bontà originaria fosse percepibile a chi aveva conservato o riconquistato la capacità di vederla.

La categoria chestertoniana si incontra naturalmente con quella hescheliana: entrambi guardano al quotidiano come al luogo privilegiato della meraviglia. Non il miracolo spettacolare, non l'evento straordinario che interrompe il corso ordinario della vita: il miracolo nascosto nel corso ordinario stesso, lo stupore che aspetta sotto la crosta dell'abitudine di essere liberato da uno sguardo capace di vedere.

La terza voce: il kairós e la struttura temporale della meraviglia

La tradizione greca distingueva due modi di intendere il tempo: il *chronos* e il *kairós*. Il *chronos* è il tempo quantitativo, misurabile, sequenziale – la successione uniforme di momenti identici nella propria struttura formale, il tempo dei calendari e degli orologi. Il *kairós* è il tempo qualitativo, il momento opportuno, il tempo pieno – il momento in cui il tempo ordinario si apre e lascia passare qualcosa di diverso, qualcosa che cambia il senso di ciò che lo precede e di ciò che lo seguirà.

L'esperienza della meraviglia ha la struttura temporale del *kairós*: accade in un momento che non è uguale agli altri, che interrompe il flusso uniforme del *chronos* e lo trasforma, che si ricorda perché in esso qualcosa si è rivelato, qualcosa ha cambiato prospettiva, qualcosa ha mostrato che il tempo non è soltanto una successione di momenti vuoti ma può diventare il luogo di un incontro. Il tramonto che si vede davvero – non quello che si attraversa distrattamente ma quello che ci ferma – è un momento di *kairós*: un momento in cui il tempo ordinario si dilata e lascia entrare qualcosa di più grande di sé.

Per la tradizione cristiana, questa struttura del *kairós* ha un'ulteriore profondità teologica: il tempo cristiano è il tempo in cui il *kairós* definitivo – l'Incarnazione, la Pasqua – ha trasformato per sempre il senso del *chronos*. Ogni momento del tempo ordinario è, da quel momento, potenzialmente trasfigurato: può diventare il luogo in cui il trascendente entra in contatto con

l'immanente, in cui l'eterno raggiunge il temporale. La meraviglia cristiana non è soltanto stupore filosofico davanti all'inesplicabilità del reale: è l'apertura al Dio che continua ad entrare nel tempo in modi impreveduti e trasformanti.

La quarta voce: il beginner's mind della tradizione zen

La tradizione buddista zen ha elaborato, con strumenti concettuali e pratici completamente diversi da quelli della tradizione occidentale e cristiana, una nozione che sorprendentemente converge con quella della meraviglia: il *shoshin*, la "mente del principiante". Il maestro zen Shunryu Suzuki ha formulato questo concetto in modo memorabile: nella mente del principiante ci sono molte possibilità, nella mente dell'esperto ce ne sono poche.

Il principiante – colui che si avvicina a qualcosa per la prima volta, senza presupposti, senza categorie già pronte, senza la sicurezza di chi sa già come stanno le cose – è più vicino alla realtà di quanto lo sia l'esperto, che vede le cose sempre attraverso il filtro della propria competenza. La pratica zen è, in larga misura, una pratica di recupero della mente del principiante: imparare a guardare ciò che si conosce come se lo si vedesse per la prima volta, imparare a portare a ogni momento la stessa apertura con cui si porta a ciò che è completamente nuovo.

Questo parallelo non comporta una equivalenza tra tradizioni diverse: la meraviglia di Heschel è radicata in una teologia della creazione e in un rapporto personale con Dio che non ha corrispondenti nella pratica zen. Ma l'incontro su questo punto preciso – la necessità di recuperare e coltivare la capacità di meravigliarsi, contro l'usura dell'abitudine – è significativo. Suggestisce che questa capacità di stupirsi risponde a qualcosa di profondamente umano, che diverse tradizioni spirituali riconoscono come prezioso e come fragile, come costitutivo dell'esperienza autentica e come continuamente minacciato dal meccanismo dell'abitudine.

La quinta voce: Romano Guardini e il gioco sacro della liturgia

Romano Guardini, teologo italo-tedesco tra i più influenti del Novecento cattolico, ha sviluppato in un testo fondamentale – *Lo spirito della liturgia*, del 1918 – una riflessione sul gioco sacro che ha implicazioni profonde per la comprensione della meraviglia come categoria spirituale.

Guardini propone che la liturgia abbia la struttura del gioco: non nel senso banale di qualcosa di non serio, ma nel senso di un'attività che è fine a se stessa, che non si giustifica con la propria utilità ma con la propria bellezza, che è retta da regole proprie e crea uno spazio proprio sottratto alla logica ordinaria della produttività e dello scambio. Il bambino che gioca è completamente presente al gioco, completamente immerso in un mondo che ha le proprie leggi e il proprio senso, completamente dimentico – per il tempo del gioco – delle preoccupazioni e degli scopi che attendono fuori. Questa qualità di presenza totale, questo essere completamente nel momento senza pensare a ciò che verrà dopo, è la struttura propria del gioco e, sostiene Guardini, la struttura propria della liturgia autentica.

La connessione con la meraviglia è precisa: la meraviglia autentica ha questa stessa struttura di presenza totale, di assorbimento nel momento, di sospensione provvisoria della logica strumentale. Chi si meraviglia davanti a un tramonto non sta pensando a ciò che deve fare dopo: è completamente lì, nel momento del tramonto, ricevendo ciò che il tramonto offre. Questa qualità di presenza è al tempo stesso la struttura della meraviglia e la struttura della preghiera: non è un caso che le più grandi preghiere della tradizione cristiana – i Salmi, in particolare – siano attraversate da quel tono di stupore riverente che è già, in sé, la risposta più adeguata alla presenza del divino.

Quarto movimento – Il senso pedagogico

Educare alla meraviglia: risvegliare lo stupore nell'era della distrazione

Educare alla meraviglia è forse il compito pedagogico più urgente e più difficile del nostro tempo. Urgente perché la cultura contemporanea ha costruito, con straordinaria efficienza tecnica, un

sistema di distrazione permanente che è il contrario esatto della meraviglia: mentre la meraviglia nasce dalla lentezza, dal silenzio, dall'apertura all'imprevisto, la cultura dello schermo e dello stimolo continuo produce un'attenzione frammentata, un'abitudine all'intensità crescente, un'incapacità strutturale di fermarsi davanti a ciò che è sottile, tranquillo, non spettacolare.

La meraviglia autentica non urla. Non ha gli effetti speciali di un blockbuster cinematografico, non ha la dopamina immediata di una notifica sui social, non ha la gratificazione istantanea di una risposta che arriva in pochi secondi. La meraviglia richiede tempo, silenzio, disponibilità a non capire subito, apertura a essere sorpresi da ciò che non ci si aspettava. In un ambiente culturale costruito per l'esatto contrario, educare alla meraviglia è un atto controcorrente che richiede consapevolezza, strategia e coraggio.

Difficile perché la meraviglia, come l'esperienza estetica con cui è profondamente connessa, non si produce per decreto. Non si può ordinare a un giovane di meravigliarsi davanti a un tramonto: se l'ordine arriva, quello che segue non è la meraviglia ma la sua simulazione. La meraviglia nasce, come Heschel sapeva bene, dall'interno: è il frutto di una certa disposizione interiore, di un certo silenzio, di una certa qualità di presenza. La pedagogia può creare le condizioni perché emerga; non può produrla direttamente.

Quattro sono le direzioni pratiche che questa stazione suggerisce.

La prima direzione riguarda la *cultura del silenzio*. Heschel era convinto che la meraviglia nasca nel silenzio – non nel silenzio come assenza di suono, ma nel silenzio come qualità interiore, come disposizione di ascolto, come interruzione volontaria del flusso continuo di stimoli e di parole. In termini pratici, questo significa che qualunque percorso educativo che voglia aprire i giovani alla meraviglia deve includere momenti di silenzio reale – non momenti di silenzio imposto come punizione o come controllo, ma momenti di silenzio offerto come spazio, come pausa, come invito a stare con se stessi e con il reale senza la mediazione continua dello stimolo esterno. Pochi minuti di silenzio all'inizio di un incontro, prima di guardare un'opera d'arte o di ascoltare un brano musicale o di leggere un testo; la pratica della sosta davanti a un paesaggio o a un fenomeno naturale senza il riflesso immediato di fotografarlo e condividerlo; l'incoraggiamento a portare un quaderno su cui annotare le proprie impressioni invece di condividerle immediatamente – questi sono gesti apparentemente piccoli che hanno la struttura della pedagogia della meraviglia.

La seconda direzione riguarda ciò che si potrebbe chiamare la *restituzione dell'ordinario straordinario*. Chesterton aveva ragione: la meraviglia non ha bisogno di oggetti eccezionali. Ha bisogno di uno sguardo capace di vedere l'eccezionalità di ciò che è ordinario. Una delle pratiche pedagogiche più potenti – e più semplici – è quella di invitare i giovani a fermarsi davanti a qualcosa di completamente ordinario e a guardarlo con attenzione: una pietra, una foglia, la propria mano, il cielo sopra il cortile della scuola. Non per analizzarlo – non per classificarne le caratteristiche botaniche o geologiche – ma semplicemente per vederlo, per lasciare che il fatto della sua esistenza diventi percepibile nella propria singolarità meravigliosa. Questo è, nella forma di un semplice esercizio pedagogico, ciò che Hopkins chiamava attenzione all'inscape: la pratica di guardare ogni cosa nella sua irripetibile particolarità.

La terza direzione riguarda la *narrazione dello stupore*. Uno degli aspetti più preziosi della riflessione di Heschel è che egli non soltanto teorizza la meraviglia: la narra, la descrive, la fa sentire nella propria scrittura. I suoi libri sono abitati da un tono che è esso stesso una forma di meraviglia: c'è nella sua prosa una qualità di sorpresa continua, come se ogni affermazione lo stupisse ancora mentre la scriveva, come se il linguaggio stentasse sempre a contenere ciò che voleva dire. Questa narrazione dello stupore – la condivisione, attraverso il linguaggio, dell'esperienza della meraviglia – è un atto pedagogico fondamentale: mostra che la meraviglia è dicibile, che si può trovare un linguaggio per essa, che non è un'esperienza puramente privata ma qualcosa che si può comunicare e condividere. Invitare i giovani a raccontare le proprie esperienze di meraviglia – le piccole e le grandi, quelle davanti alla natura e quelle davanti all'arte e quelle davanti a una persona – è un modo di aiutarli a prendere sul serio quella dimensione della propria

esperienza, a non liquidarla come irrilevante o imbarazzante, a riconoscere in essa qualcosa di prezioso che merita di essere custodito e comunicato.

La quarta direzione, rivolta specificamente agli educatori cristiani, riguarda il *rapporto tra meraviglia e preghiera*. La tradizione spirituale cristiana ha sempre saputo – anche se non sempre lo ha detto esplicitamente – che la preghiera autentica ha la struttura della meraviglia. Non la preghiera come recitazione di formule, non la preghiera come negoziazione con Dio, non la preghiera come elenco di richieste: ma la preghiera come stupore davanti alla realtà di Dio, come sosta adorante davanti a ciò che eccede infinitamente la propria capacità di comprendere, come il "sei qui" detto con tutto il corpo di fronte alla presenza percepita come reale. I Salmi – il libro di preghiera per eccellenza della tradizione ebraica e cristiana – sono attraversati da questo tono di meraviglia: meraviglia davanti alla creazione, meraviglia davanti alla fedeltà di Dio, meraviglia davanti al fatto stupefacente che Dio si interessi degli esseri umani.

Educare i giovani alla preghiera significa, in questa prospettiva, educarli alla meraviglia: aiutarli a coltivare quella disposizione interiore di apertura e di stupore che è la condizione della preghiera autentica, prima ancora di insegnare loro le forme e i testi. Un giovane che sa meravigliarsi davanti alla realtà è già sulla soglia della preghiera, anche se non lo sa ancora.

C'è un'immagine finale che può raccogliere il senso pedagogico di questa stazione. Abraham Joshua Heschel marciava per i diritti civili pregando con i propri piedi. Era un uomo che aveva perso tutto il proprio mondo – la famiglia, gli amici, il mondo chassidico di Varsavia, inghiottiti nella Shoah – eppure continuava a guardare il reale con quello stupore radicale che era il centro della propria vita spirituale e intellettuale. Non perché il dolore fosse piccolo, non perché il lutto fosse superato, non perché avesse trovato una risposta alla domanda della sofferenza. Ma perché lo stupore – quella disposizione fondamentale di apertura al reale come dono, come eccedenza, come segno della presenza di Qualcuno che ha voluto che tutto questo esistesse – era più profondo del dolore, resisteva al dolore, non lo negava ma lo conteneva in un orizzonte più vasto.

Questa è forse la lezione più importante che Heschel lascia agli educatori: la meraviglia non è il privilegio di chi non ha ancora sofferto. È la conquista di chi ha attraversato il dolore senza lasciare che esso abbia l'ultima parola. È la forma adulta dello stupore – non l'innocenza del bambino che non conosce ancora il male, ma la saggezza di chi conosce il male e sceglie, ogni mattina di nuovo, di aprire gli occhi e di lasciarsi sorprendere ancora dalla luce.

Stazione Cinque

Il Bello spezzato

La bellezza nella fragilità, nella rovina, nella ferita: il wabi-sabi e la tradizione del sublime

Primo movimento – La soglia esistenziale

Esiste una domanda che la cultura contemporanea fatica a formulare, e che tuttavia appartiene alla vita di ogni essere umano che abbia vissuto abbastanza a lungo da incontrare la sofferenza nella propria forma più concreta e più personale: *può esistere bellezza nella rovina?* Non bellezza nonostante la rovina – quella che consola, che distrae, che promette che dopo il buio tornerà la luce – ma bellezza *nella* rovina stessa, bellezza che non nega la ferita ma la attraversa, che non sovrappone una patina luminosa su ciò che è spezzato ma trova nella spezzatura stessa qualcosa che la sola integrità non avrebbe potuto rivelare.

La domanda non è retorica. È nata dall'esperienza, e chiunque abbia vissuto una perdita vera – la perdita di una persona amata, la perdita della salute, la perdita di un sogno su cui si era costruito

molto della propria identità – la riconosce come autentica. In quei momenti, la bellezza ordinaria – quella dei tramonti e delle sinfonie e dei volti luminosi – può sembrare una beffa, un insulto, una promessa che il mondo non manterrà. Eppure, stranamente, in quei momenti accade a volte qualcosa di diverso: si scopre una bellezza diversa, più seria, più pesante, meno leggera e meno immediata, ma forse più vera. La bellezza di una canzone che parla di dolore e lo dice in modo così preciso che ci si sente meno soli. La bellezza di un volto segnato dalla vita che porta nei propri lineamenti qualcosa che un volto giovane e liscio non può ancora conoscere. La bellezza di un muro antico che il tempo ha corrosso e che proprio per questo ha una qualità che il muro nuovo non possiede.

Questa bellezza ha nomi diversi in culture diverse. La tradizione giapponese del wabi-sabi la chiama con queste due sillabe che non si traducono completamente – *wabi* come la bellezza austera e solitaria delle cose semplici, *sabi* come la bellezza che emerge dal passare del tempo, dall'invecchiamento, dall'usura. La tradizione estetica europea la chiama *sublime* nella sua variante romantica: quella bellezza che non si può guardare senza tremare, che produce al tempo stesso attrazione e terrore, che eccede la misura umana invece di adattarsi ad essa. La tradizione cristiana la conosce nel mistero del Crocifisso: il Figlio di Dio appeso a una croce, che nella sua spezzatura totale – la morte, l'abbandono, il grido – contiene qualcosa che nessuna rappresentazione della gloria e della potenza divina avrebbe potuto contenere.

Tutte queste tradizioni condividono un'intuizione fondamentale: che la realtà non è soltanto bellezza formale, armonia, proporzione, perfezione compiuta. Che c'è una dimensione del reale – oscura, scomoda, non riducibile ai canoni estetici consueti – che porta in sé un'intensità e una verità che la bellezza ordinaria non riesce a raggiungere. Che il bello spezzato non è la negazione del bello, ma la sua forma più profonda e più difficile.

La domanda pedagogica che questa stazione pone è dunque questa: come si educa a ricevere questa forma di bellezza? Come si aiutano i giovani – e gli adulti che li accompagnano – a riconoscere nella ferita, nella rovina, nell'incompiuto una qualità estetica e spirituale che non è rassegnazione al male ma penetrazione più profonda nella realtà? Come si evita, allo stesso tempo, il rischio opposto: quello di estetizzare il dolore, di trasformarlo in un oggetto contemplativo, di perdersi in un'estetica del cupo che non è più ricerca della verità ma compiacimento nel buio?

Per avvicinarsi a queste domande occorre un testimone che le abbia vissute nella propria carne – un artista che abbia attraversato la notte, che abbia dipinto la propria oscurità senza negarla e senza capitolare di fronte ad essa, che abbia trovato nell'atto creativo stesso la forma di resistenza che la situazione richiedeva. E quel testimone è Francisco José de Goya y Lucientes.

Secondo movimento – Il testimone biografico

Francisco Goya: dipingere nell'oscurità

Madrid, dicembre 1792. Francisco Goya ha quarantasei anni, è pittore di corte del re di Spagna, è celebre e richiesto, ha alle spalle una carriera brillante – i cartoni per gli arazzi della Real Fábrica, i ritratti dell'aristocrazia madrilenica, le pale d'altare, le scene di vita popolare spagnola che traboccano di colore e di energia. È un uomo nel pieno delle proprie forze, dotato di una vitalità fisica e intellettuale straordinaria, curioso di tutto, lettore vorace, appassionato delle idee illuministe che circolano nell'Europa del tempo.

In quell'inverno, durante un viaggio in Andalusia, viene colpito da una malattia violenta e misteriosa – probabilmente un'encefalite virale, ma la diagnosi esatta è ancora discussa dagli storici della medicina. La malattia lo porta sull'orlo della morte; quando si riprende, dopo settimane di crisi, si trova in una condizione radicalmente cambiata: è diventato sordo. Completamente, irreversibilmente sordo. Un pittore può continuare a dipingere senza udire; ma un essere umano nel pieno della propria vita sociale e intellettuale, privato del suono del mondo, si trova in una solitudine nuova e totale.

Francisco José de Goya y Lucientes era nato il 30 marzo 1746 a Fuendetodos, un piccolo villaggio dell'Aragona, figlio di un artigiano doratore. La sua formazione pittorica fu lunga e non priva di difficoltà – fallì per due volte il concorso per l'Accademia Reale di Belle Arti di San Fernando a Madrid, prima di trovare la propria strada attraverso un periodo in Italia e il lavoro con Francisco Bayeu, pittore affermato di cui sposò poi la sorella. Tornato in Spagna, la sua carriera decollò rapidamente: i cartoni per i famosi arazzi della Real Fábrica, con le loro scene di vita popolare spagnola – il gioco delle altalene, la caccia all'uccello, il parasole – lo resero celebre per quella capacità di cogliere il movimento, la gioia, la luce solare della vita quotidiana che sembrava la firma di uno spirito fondamentalmente ottimista e solare.

La sordità cambiò tutto. Non immediatamente – il cambiamento fu lento, stratificato, progressivo – ma in modo definitivo. Nelle lettere dell'immediato dopomalattia, Goya descrive il proprio isolamento con parole che non nascondono la disperazione: il silenzio assoluto che lo circonda, l'impossibilità di partecipare alle conversazioni, il senso di essere presente nel mondo eppure separato da esso da una barriera invisibile e invalicabile. Per comunicare con le persone vicine comincia a usare la carta e la matita – a scrivere le proprie risposte su piccoli fogli, a leggere le labbra quando possibile, a sviluppare quella capacità di osservazione acutissima che la perdita dell'udito sembra paradossalmente stimolare nel pittore: privato di un senso, gli occhi diventano ancora più attenti, ancora più penetranti, ancora più capaci di cogliere ciò che la superficie nasconde.

L'arte di Goya dopo la sordità è un'arte diversa. Non immediatamente – i committenti ufficiali, la corte, l'aristocrazia continuano a richiedere ritratti rappresentativi, e Goya li esegue con un virtuosismo tecnico che non ha perso nulla della propria brillantezza. Ma parallela all'arte ufficiale corre un'altra corrente, più oscura e più libera: i *Caprichos*, la serie di ottantadue incisioni pubblicata nel 1799, che porta nell'arte spagnola un'ironia mordace, una critica feroce della superstizione e dell'ignoranza, un mondo di streghe e di mostri e di figure grottesche che è già lontanissimo dai colori sereni dei cartoni per gli arazzi.

La serie dei *Caprichos* si apre con un'incisione che è diventata una delle immagini più citate della storia dell'arte: un uomo addormentato a un tavolo, attorno a cui volteggiano gufi e pipistrelli e creature notturne, con la scritta *El sueño de la razón produce monstruos*: "il sonno della ragione genera mostri". Goya stava parlando della Spagna del suo tempo – dell'oscurantismo, della superstizione, del fanatismo religioso – ma stava anche, inconsapevolmente o no, parlando di se stesso: della propria discesa nell'oscurità, dei propri mostri interiori che la malattia e la solitudine avevano liberato.

Poi vennero gli anni della guerra. Nel 1808 Napoleone invase la Spagna, depose il re spagnolo e pose sul trono il proprio fratello Giuseppe Bonaparte. La resistenza spagnola fu feroce e sanguinosa: una guerra di guerriglia lunga anni, punteggiata da atrocità commesse da entrambe le parti, da massacri di civili, da esecuzioni sommarie, da una violenza che non risparmiava nessuno. Goya testimoniò tutto questo con quegli occhi sempre più affilati del sordo che vede ciò che gli altri non vedono: fu testimone oculare di scene di cui non sentiva i suoni – le urla, gli spari, i gemiti dei feriti – e che per questo forse raggiunsero la sua retina con una nitidezza ancora più insopportabile. Le *Disasters of War* – la serie di ottantadue incisioni che Goya dedicò alla guerra del 1808-1814 – non furono pubblicate durante la sua vita. Erano troppo crude, troppo vere, troppo lontane da qualunque retorica eroica o patriottica per trovare un editore disposto a rischiare. In esse, la guerra non ha nulla di glorioso: ci sono corpi smembrati, esecuzioni, torture, fame, stupri, la brutalità ridotta alla sua forma più nuda e più incontestabile. Goya non accusava soltanto i francesi: accusava la guerra stessa, l'essere umano capace di quella violenza indipendentemente dall'uniforme che indossava.

Ma il capolavoro finale, il vertice assoluto dell'arte di Goya e uno dei momenti più straordinari di tutta la pittura occidentale, arrivò negli ultimi anni spagnoli: le *Pinturas negras*, le pitture nere. Tra il 1820 e il 1823, Goya viveva nella *Quinta del Sordo* – la "casa del sordo", acquistata nel 1819 alle porte di Madrid, così chiamata perché il precedente proprietario era anch'egli sordo, una

coincidenza che a Goya dovette sembrare significativa. Aveva settantaquattro anni, era sopravvissuto a due malattie gravi, aveva attraversato la guerra e la restaurazione assolutista, viveva in una Spagna in cui il potere tornato di Fernando VII perseguitava i liberali con cui egli aveva simpatizzato. In quello stato di isolamento fisico e politico, quasi clandestinamente, direttamente sulle pareti intonacate delle stanze del pianterreno e del piano superiore della propria casa, Goya dipinse quattordici grandi composizioni che non erano destinate a nessun committente, a nessun pubblico, a nessuna esposizione: erano dipinte per sé, per le pareti della propria casa, per gli occhi di chi avrebbe frequentato quelle stanze.

Le *Pinturas negras* sono tra le opere più inquietanti e più potenti che la storia dell'arte abbia prodotto. Il loro titolo descrittivo – pitture nere – allude sia alla dominanza cromatica del nero e dei bruni e degli ocra terrosi che le caratterizza, sia alla qualità psicologica e spirituale del loro contenuto. Saturno che divora il proprio figlio – un corpo massiccio e spaurito che stringe nelle proprie mani un essere umano senza testa e lo addenta con una ferocia allucinata; il *Pellegrinaggio di San Isidro* – una folla di figure grottesche che avanza nel buio cantando, i volti convulsi in una gaiezza che ha il sapore della disperazione; il *Duello a bastonate* – due uomini che si colpiscono a vicenda mentre sprofondano lentamente nella sabbia in cui stanno affondando entrambi; il cane – forse la più misteriosa e la più moderna di tutte, una piccola testa di cane che emerge da un fondo indistinto, guardando verso qualcosa che non si vede, in una solitudine cosmica che ha commosso generazioni di interpretatori.

Cosa stava facendo Goya in quelle stanze, dipingendo quelle immagini per nessuno? Non stava descrivendo il mondo esterno – o almeno, non soltanto. Stava esorcizzando i propri demoni interiori, stava dando forma alla propria esperienza del caos e dell'oscurità, stava portando sulla superficie del muro ciò che il silenzio e la solitudine e la vecchiaia e la malattia e la guerra avevano depositato nel fondo della propria psiche. Era un atto creativo che non aveva nulla della produzione artistica convenzionale – nessun committente, nessun contratto, nessun pubblico, nessuna aspettativa di apprezzamento – ma che aveva tutto della necessità: la necessità di chi deve fare qualcosa con ciò che porta dentro, pena la soccombenza.

Ed è precisamente in questo – nella necessità, nella crudezza, nell'assenza di qualunque mediazione compiacente – che risiede la straordinaria bellezza delle *Pinturas negras*. Non la bellezza che piace, che consola, che decora: la bellezza che urta, che disturba, che mostra qualcosa che si preferirebbe non vedere, e che proprio per questo dice una verità che le immagini gradevoli non possono dire. Il Saturno che divora il proprio figlio è un'immagine insostenibile eppure magnetica: non si riesce a guardarlo senza sentire qualcosa che si muove nel profondo, qualcosa che riconosce in quella figura – il potere che distrugge ciò che ha generato, la paura di perdere il controllo che porta alla violenza – qualcosa di vero, qualcosa che appartiene alla realtà umana e che nessuna immagine gradevole avrebbe potuto dire con quella intensità.

Goya lasciò la Spagna nel 1824, dopo che la restaurazione di Fernando VII aveva reso la vita impossibile per chi, come lui, aveva simpatie liberali. Si trasferì a Bordeaux, in Francia, dove trascorse gli ultimi anni della propria vita in un esilio scelto. Aveva settantotto anni quando lasciò la Spagna; ne aveva ottantadue quando morì, il 16 aprile del 1828, a Bordeaux. Fino alla fine continuò a disegnare e a dipingere: le ultime opere hanno una leggerezza quasi sorprendente, come se l'anziano pittore, avendo attraversato tutto il buio delle *Pinturas negras*, fosse arrivato a qualcosa dall'altro lato – non la pace del rinunciatario, ma qualcosa di più simile alla serenità di chi ha guardato negli occhi i propri mostri e non ne è stato divorato.

Le pitture nere delle pareti della *Quinta del Sordo* furono staccate e trasferite su tela molti anni dopo la morte di Goya – oggi si trovano al Museo del Prado di Madrid. Le pareti della casa sono vuote. Ma l'atto che quelle pitture rappresentano – un vecchio sordo che dipinge i propri demoni sulle pareti di casa propria, per sé, senza pubblico, per necessità – è diventato uno dei gesti simbolici più potenti della storia dell'arte: la testimonianza che creare bellezza, anche e soprattutto nella forma oscura e scomoda del bello spezzato, è un atto che appartiene all'essere umano fino alla

fine, un atto che non dipende dalle circostanze favorevoli ma dalla necessità interiore di dare forma al reale.

Terzo movimento – Le luci culturali e spirituali

Il wabi-sabi, Kant, il felix culpa, Mozart incompiuto, Adorno: cinque voci sul bello che porta la ferita

La prima voce: il wabi-sabi e la filosofia dell'imperfezione

Il wabi-sabi è una delle espressioni estetiche più caratteristiche della cultura giapponese, e una delle più difficili da tradurre in categorie occidentali perché non corrisponde a nessun concetto estetico che la tradizione europea abbia elaborato con la stessa precisione. Nella propria radice etimologica, *wabi* rimanda alla solitudine austera, alla semplicità spoglia, alla bellezza delle cose rozze e non rifinite; *sabi* rimanda alla patina del tempo, alla ruggine, all'usura, alla malinconia dolce delle cose che invecchiano.

Insieme, questi due concetti descrivono una filosofia estetica che rovescia sistematicamente i criteri dell'estetica classica occidentale: dove quella cerca la simmetria, il wabi-sabi vede bellezza nell'asimmetria; dove quella cerca la perfezione formale, il wabi-sabi la trova nell'imperfezione, nell'irregolarità, nel difetto che porta il segno della mano umana; dove quella cerca l'eternità e la durata, il wabi-sabi trova bellezza nella transitorietà, nell'effimero, in ciò che sta per svanire.

La cerimonia del tè giapponese è forse l'espressione più elaborata di questa filosofia: le ciotole utilizzate non sono mai perfettamente simmetriche, portano spesso le impronte delle dita del ceramista o i segni del fuoco della cottura, vengono tenute in grande onore proprio perché la loro irregolarità le rende irripetibili. Un pezzo di ceramica rotto viene restaurato con la tecnica del *kintsugi* – l'arte di riparare le crepe con lacca mescolata con polvere d'oro – non per nascondere la rottura ma per renderla visibile e preziosa: la linea dorata che segna il punto della rottura rende l'oggetto più bello di quanto non fosse prima, perché porta in sé la propria storia, il segno della propria fragilità e della propria resistenza.

Il *kintsugi* è una metafora di straordinaria potenza pedagogica e spirituale: le crepe non vengono nascoste ma illuminate, la fragilità non viene negata ma onorata, la rottura diventa il luogo in cui l'oro – il valore, il significato, la bellezza – si mostra in modo che l'integrità non avrebbe permesso. È difficile non pensare, davanti a questa immagine, alle persone che portano le proprie ferite con quella stessa qualità: non nascondendole, non lasciando che le definiscano completamente, ma portandole integrate nella propria storia come segni di ciò che hanno attraversato e che non le ha distrutte.

La seconda voce: Kant e il sublime romantico

Si è già incontrato Kant nella prima stazione di questo progetto, a proposito della distinzione tra il bello e il sublime. Vale la pena tornare su questa distinzione con l'attenzione specifica che questa stazione richiede.

Il sublime kantiano – ripreso e sviluppato dalla tradizione romantica tedesca e inglese, da Friedrich a Caspar David Friedrich, da Burke a Wordsworth – è quella forma di esperienza estetica in cui la realtà si presenta nella propria dimensione sovraumana, nella propria capacità di schiacciare e di superare la misura umana. Non è un'esperienza puramente piacevole: è un'esperienza che produce, simultaneamente, un senso di piccola e di grandezza, di terrore e di esaltazione, di impotenza fisica e di potenza spirituale. Di fronte alla tempesta in montagna, di fronte all'oceano in burrasca, di fronte al cielo stellato nella sua immensità abissale, l'essere umano si sente infinitamente piccolo nella propria dimensione fisica – e, paradossalmente, infinitamente grande nella propria capacità di pensare ciò che lo supera. La ragione, che non può misurare l'infinito ma può concepirlo, si scopre in quel momento come l'unica realtà che eccede la natura stessa.

Applicata all'arte, questa categoria del sublime porta a riconoscere come esteticamente significative le opere che turbano, che inquietano, che non si lasciano consumare facilmente, che hanno quella qualità di eccedenza e di resistenza che le immagini gradevoli non possiedono. Le *Pinturas negras* di Goya sono sublime nel senso più preciso del termine: producono un'esperienza che non è piacere estetico convenzionale, ma qualcosa di più complesso e di più potente – un senso di essere stati raggiunti da qualcosa di vero che fa paura proprio perché è vero.

La terza voce: il felix culpa e la teologia del bello spezzato

La tradizione cristiana ha elaborato, nei secoli, una delle intuizioni teologiche più audaci e più paradossali che si possano pensare: la dottrina del *felix culpa*, la "colpa felice". Nella veglia pasquale, la liturgia cattolica canta ancora oggi – o ha cantato fino a tempi recenti – il famoso *Exultet*, in cui compare questa formula: *O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem* – "O felice colpa, che meritò di avere un così grande Redentore".

L'idea è teologicamente vertiginosa: non che il peccato originale sia stato qualcosa di positivo – la tradizione non dice questo – ma che la risposta di Dio al peccato, la redenzione operata attraverso Cristo, ha portato nel mondo una pienezza di significato e di grazia che il solo stato di innocenza originaria non avrebbe contenuto. La ferita, nell'ottica cristiana, non è soltanto un male che viene riparato: è il luogo in cui si è manifestato qualcosa di più grande della sua stessa guarigione.

L'Incarnazione, la Croce, la Risurrezione – tutta la storia della salvezza – sono la risposta di Dio alla ferita dell'umanità, e in quella risposta c'è una rivelazione dell'amore divino che la sola innocenza non avrebbe reso possibile.

Questa intuizione teologica ha una risonanza estetica precisa: il bello spezzato non è soltanto la negazione del bello intero, ma può diventare il luogo in cui si rivela una dimensione della realtà che il bello intero non raggiunge. Come il *kintsugi* giapponese rende visibile l'oro nelle crepe, come le *Pinturas negras* di Goya portano alla luce verità che i colori sereni dei cartoni per gli arazzi non potevano dire, la tradizione del *felix culpa* afferma che la ferita, attraversata e redenta, può diventare il luogo di una rivelazione che la sola integrità non avrebbe permesso.

Per chi lavora in contesti educativi cristiani, questa intuizione ha implicazioni profonde: non si tratta di estetizzare il dolore o di presentare la sofferenza come qualcosa di desiderabile. Si tratta di non lasciare che la sofferenza abbia l'ultima parola, di aiutare i giovani a trovare anche nelle proprie ferite – nelle proprie storie interrotte, nelle proprie delusioni, nelle proprie fragilità – qualcosa che non è soltanto perdita ma può diventare apertura, approfondimento, accesso a una dimensione della vita che le esperienze soltanto positive non avrebbero aperto.

La quarta voce: Mozart e l'incompiuto che è compiuto

Wolfgang Amadeus Mozart morì il 5 dicembre 1791, a trentacinque anni, lasciando incompiuto il proprio Requiem in re minore. Il brano era stato commissionato da un mecenate misterioso – oggi sappiamo che si trattava del conte Franz von Walsegg, che voleva far passare il lavoro come proprio – e Mozart vi lavorò negli ultimi mesi della propria vita, mentre la malattia lo consumava, con una coscienza crescente che stava componendo la propria musica funebre.

Morì lasciando completamente composti soltanto il Requiem e il Kyrie, e tracce frammentarie di altre sezioni. Il lavoro fu completato dopo la morte da Franz Xaver Süssmayr, su indicazioni che la vedova Constanze attribuiva alle istruzioni di Mozart stesso – ma l'autenticità e l'estensione di quelle istruzioni sono state discusse dagli studiosi per due secoli. Ciò che oggi si esegue come il Requiem di Mozart è in parte sicuramente suo, in parte quasi certamente suo, in parte probabilmente di Süssmayr.

Eppure questo Requiem incompiuto, rabberciato, composito, è diventato una delle opere più eseguite e più amate della storia della musica sacra. E si può sostenere – con una certa provocatorietà ma non senza fondamento – che l'incompiutezza stessa sia diventata parte del suo significato: che il fatto che Mozart sia morto mentre lo componeva, che l'opera porti in sé i segni della propria incompletezza, che non si sappia esattamente dove finisce la mano del grande maestro

e comincia quella del competente allievo, sia esteticamente e spiritualmente significativo. L'incompiuto che è più compiuto del compiuto: l'opera che porta in sé il segno della propria fragilità e che per questo dice qualcosa sulla morte, sulla transitorietà, sull'incompiutezza fondamentale della condizione umana, che nessuna opera perfettamente rifinita avrebbe potuto dire con la stessa forza.

La quinta voce: Adorno e l'arte dopo Auschwitz

Theodor Adorno, filosofo e musicologo tedesco della Scuola di Francoforte, ha formulato una delle affermazioni più provocatorie e più discusse della filosofia dell'arte del Novecento: "scrivere poesia dopo Auschwitz è barbarie" (*Critica della cultura e società*, 1949).

Adorno sosteneva, in sostanza, che dopo l'esperienza della Shoah l'arte non poteva continuare come se niente fosse accaduto: non poteva continuare a produrre bellezza formale, armonia, consolazione, senza diventare complice dell'orrore che aveva tentato di cancellare. L'arte autentica dopo Auschwitz, nella sua visione, doveva portare in sé i segni di ciò che aveva attraversato: doveva essere un'arte spezzata, dissonante, irrisolta, che non promettesse riconciliazioni che la storia non aveva ancora reso possibili.

Questa posizione è stata molto discussa e criticata – si è obiettato che l'arte e la bellezza sono state, per molti sopravvissuti, una delle risorse più preziose della resistenza, non la sua negazione – ma contiene una verità che questa stazione non può ignorare: che c'è una forma di bellezza formale, liscia, compiacente, che non ha fatto i conti con la sofferenza del mondo e che per questo suona falsa, consolatoria nel senso peggiore del termine. L'arte autentica del nostro tempo – come l'arte autentica di ogni tempo – deve trovare il modo di portare in sé la verità del proprio contesto, anche quando quella verità è oscura e scomoda.

Goya lo sapeva, dipingendo i mostri sulle pareti della propria casa. Messiaen lo sapeva, componendo il *Quatuor* nella baracca gelata del campo. Mozart lo sapeva – o forse lo sentiva, senza saperlo – componendo il proprio Requiem mentre la vita lo abbandonava. Il bello spezzato non è la negazione dell'arte: è la forma che l'arte assume quando prende sul serio la realtà nella sua totalità, senza filtrarne le parti scomode.

Quarto movimento – Il senso pedagogico

Educare al bello spezzato: la bellezza che non nega la ferita

C'è un rischio pedagogico che questa stazione deve affrontare apertamente, prima di sviluppare le proprie indicazioni pratiche. Il rischio è quello di scivolare, nell'educazione al bello spezzato, verso uno di due eccessi opposti: l'estetizzazione del dolore, che trasforma la sofferenza in oggetto di contemplazione distaccata perdendo di vista la sua realtà concreta e il suo peso umano; oppure il culto del cupo, che celebra il buio per il buio, che trova nel pessimismo e nella disperazione una forma di profondità che non è profondità ma compiacimento.

Il bello spezzato autentico – quello di Goya, quello del *kintsugi*, quello del Requiem incompiuto, quello del *felix culpa* – non è né l'uno né l'altro. Non estetizza il dolore: lo porta nella forma, lo lascia essere ciò che è, non lo trasforma in un oggetto piacevole ma lo porta in una dimensione in cui può essere guardato senza distruggerci. E non celebra il buio: trova nella notte attraversata una qualità di luce che soltanto chi è stato nella notte può riconoscere.

La sfida pedagogica è dunque quella di aiutare i giovani ad avvicinarsi a questa forma di bellezza con la stessa serietà con cui ci si avvicina al bello ordinario – senza la fretta di rassicurarli, senza il riflesso di attenuare, senza la tentazione di coprire il buio con un'illuminazione artificiale – ma anche senza lasciarli senza un orizzonte.

Quattro sono le direzioni pratiche che questa stazione suggerisce.

La prima direzione riguarda il *permesso di guardare il buio nell'arte*. I giovani – e spesso gli adulti che li accompagnano – vengono protetti dall'arte oscura: si selezionano le opere piacevoli, si evitano quelle inquietanti, si propone una versione della bellezza che non disturbi, che non spaventi,

che non sollevamenti domande difficili. Questo protezionismo estetico è comprensibile ma pedagogicamente sbagliato: priva i giovani di uno strumento fondamentale per elaborare la propria esperienza del dolore. L'arte oscura – le *Pinturas negras* di Goya, il *Guernica* di Picasso, certa poesia contemporanea, certa letteratura che non risparmia la realtà – offre ai giovani la possibilità di riconoscere nella propria esperienza oscura qualcosa che è già stato nominato, già stato attraversato, già stato portato nella forma. Questo riconoscimento non è un aggravamento del dolore: è, paradossalmente, un sollievo. Si è meno soli con il proprio buio quando si scopre che l'arte lo conosce.

La seconda direzione riguarda la *narrazione delle ferite proprie*. Il *kintsugi* non nasconde le crepe: le rende visibili e preziose. Una delle pratiche pedagogiche più potenti – e più delicate, perché richiede un ambiente di fiducia e di rispetto – è quella di invitare i giovani a raccontare le proprie esperienze di fragilità, le proprie storie di dolore attraversato, senza il riflesso di nasconderle o di presentarle già superate e risolte. Non si tratta di terapia, né di confessione pubblica: si tratta di creare uno spazio in cui la fragilità non sia motivo di vergogna ma di riconoscimento. In cui si scopra che anche l'incompiuto, anche la storia interrotta, anche la delusione e la perdita fanno parte di una vita che ha la sua forma e la sua bellezza – una bellezza diversa da quella che si era immaginata, ma non per questo meno reale.

La terza direzione riguarda il *rapporto tra estetica e speranza cristiana*. Il *felix culpa* non è un invito a trovare belle le sofferenze: è l'affermazione che la sofferenza attraversata dalla grazia può diventare il luogo di una rivelazione. Per i giovani che vivono la fede cristiana, questa intuizione può diventare una chiave per leggere le proprie esperienze difficili non soltanto come prove da superare ma come luoghi in cui qualcosa di più grande si rende presente. Non si tratta di presentare il dolore come voluto da Dio o come meritato: si tratta di aiutare i giovani a non lasciare che il dolore abbia l'ultima parola, a trovare anche nel momento oscuro una qualità di presenza – la propria, quella degli altri, quella di Dio – che non nega la sofferenza ma la abita con una fedeltà che non abbandona.

La quarta direzione riguarda la *creazione come risposta al buio*. L'esempio di Goya – che dipinge i propri demoni sulle pareti di casa propria come atto di necessità, non come esibizione – suggerisce che creare qualcosa in risposta al proprio dolore è una delle forme più antiche e più efficaci di elaborazione dell'esperienza oscura. Non si tratta di produrre arte bella nel senso convenzionale: si tratta di dare forma a ciò che si porta dentro, di portarlo fuori dall'interiorità opaca e di dargli una struttura che lo renda guardabile. Scrivere un diario, disegnare, comporre una lista di ciò che si è perso e di ciò che rimane, costruire qualcosa con le mani – qualunque atto creativo che risponda al buio con forma – è un gesto che porta in sé la struttura stessa del bello spezzato: non la negazione del dolore, ma il rifiuto di lasciare che esso sia l'unica realtà.

Come Goya nella *Quinta del Sordo*: sordo, vecchio, solo, politicamente sconfitto, lontano da ogni riconoscimento pubblico. Eppure là, su quelle pareti, dipingeva. Non perché il mondo fosse diventato bello: perché l'atto di dipingere era – nella sua necessità, nella sua gratuità, nel suo essere per nessuno e per tutti – ancora un atto di fedeltà alla propria umanità più profonda. E quella fedeltà, che non prometteva nulla e non chiedeva nulla, era già, in sé, una forma di bellezza che il buio non aveva potuto spegnere.

Stazione Sei
Il Bello come dono
Creare bellezza: l'essere umano come co-creatore e testimone

Nota filologica preliminare – Il Cantico delle creature

Il Cantico delle creature di Francesco d'Assisi – detto anche Cantico di Frate Sole – è tramandato in volgare umbro del XIII secolo. Proponiamo qui il testo originale:

Altissimu, onnipotente, bon Signore tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione. Ad Te solo, Altissimu, se konfane e nullu homo ène dignu Te mentovare.

Laudato sie, mi' Signore, cum tutte le Tue creature, spetialmente messor lo frate sole, lo qual è iorno, et allumini noi per lui. Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore: de Te, Altissimo, porta significatione.

Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle: in celu l'ài formate clarite e pretiose e belle.

Laudato si', mi' Signore, per frate vento e per aere e nubilo e sereno et onne tempo, per lo quale a le Tue creature dài sustentamento.

Laudato si', mi' Signore, per sor'aqua, la quale è multo utile et humile e pretiosa e casta.

Laudato si', mi' Signore, per frate focu, per lo quale ennallumini la notte, et ello è bello e iocundo e robustoso e forte.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra, la quale ne sustenta e governa, e produce diversi fructi con coloriti flori et herba.

Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo Tuo amore, e sostengo infirmitate e tribulatione. Beati quelli ke 'l sosterrano in pace, ka da Te, Altissimo, sirano incoronati.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale, da la quale nullu homo vivente pò skappare: guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali; beati quelli ke trovarà ne le tue santissime voluntati, ka la morte secunda no 'l farrà male.

Laudate e benedicete mi' Signore e ringratiate e serviateci cum grande humilitate.

Primo movimento – La soglia esistenziale

Tutte le stazioni precedenti hanno percorso un cammino che va dalla ricezione alla comprensione: il bello che irrompe e ci sorprende, il bello che la mano umana costruisce e dona, il bello che abita il volto dell'altro, il bello che provoca meraviglia, il bello che resiste nella ferita e nella rovina. C'è però un movimento ulteriore, un passo che questa serie non avrebbe potuto compiere senza aver attraversato tutti gli altri: il movimento dalla ricezione del bello alla sua creazione, dalla contemplazione alla donazione.

Questo passo non è scontato. Anzi, è il più difficile di tutti – non nel senso tecnico della difficoltà artistica, non nel senso che richiede un talento straordinario che pochi posseggono, ma nel senso spirituale e antropologico più profondo. Creare bellezza – nel senso ampio e radicale che questa stazione intende esplorare – richiede qualcosa che non si impara nelle accademie e non si guadagna con l'esercizio: richiede una certa qualità di libertà interiore, una capacità di uscire da sé che non è alienazione ma pienezza, una disponibilità a mettere ciò che si è e ciò che si ha al servizio di qualcosa che andrà oltre se stessi.

La domanda con cui questa stazione si apre è la più esigente dell'intera serie: *cosa significa creare bellezza quando non si ha quasi nulla?* Non quando si dispone del tempo, della salute, delle risorse, del riconoscimento, della libertà – ma quando tutto questo manca, quando le circostanze sembrano negare ogni possibilità creativa, quando il corpo è malato, la vista si spegne, il dolore è cronico, l'incomprensione degli altri è un muro contro cui ci si è fermati per anni. Cosa significa, in quelle condizioni, comporre un canto di lode alla bellezza del creato?

Questa domanda non è retorica. Ha una risposta biografica precisa, e quella risposta è tra le più straordinarie che la storia dello spirito umano abbia prodotto. La risposta si chiama il Cantico delle creature, e il suo autore è un uomo quasi cieco, malato nel corpo, sfinito dagli anni e dalle incomprensioni, che nel 1225 – in una capanna di canne nella piccola città di Assisi – dettò ai propri frati il canto più luminoso della tradizione spirituale italiana.

Il paradosso che questa stazione porta al centro è dunque questo: la creazione del bello come dono non nasce dalla pienezza delle circostanze favorevoli ma dalla pienezza interiore che resiste alle circostanze avverse. Non è il lusso dei forti e dei sani: è la vocazione di chiunque abbia compreso che il bello non si possiede ma si riceve, e che ciò che si riceve come dono chiede di essere a sua volta donato. Francesco d'Assisi lo sapeva – o piuttosto, lo viveva, prima ancora di saperlo – e lo dimostrò nel modo più eloquente e più inatteso: cantando.

Secondo movimento – Il testimone biografico

Francesco d'Assisi: il folle di Dio che cantava la bellezza

Assisi, 1181 o 1182 – la data esatta non è certa. In una casa prospera del centro della città, nasce il figlio di Pietro di Bernardone, ricco mercante di stoffe, e di Madonna Pica, donna di origine provenzale che alcune tradizioni vogliono di famiglia nobile. Il bambino viene battezzato Giovanni, ma il padre – tornato da un viaggio di affari in Francia, paese che amava e dove si era arricchito – lo ribattezza Francesco, quasi a sigillare nel nome stesso il legame con quella terra di cultura e di cortesia che aveva formato il proprio gusto e alimentato la propria fortuna.

Il giovane Francesco cresce in un ambiente di prosperità mercantile e di apertura culturale. È vivace, generoso fino alla prodigalità, amante dei banchetti e delle feste, protagonista naturale della vita sociale di Assisi – quella vita dei giovani dei ceti agiati della città medievale italiana in cui si mescolano le tradizioni cortesi provenzali, portate dalla madre e dai viaggi del padre, e il gusto per il canto, per la poesia, per la bellezza delle cose. Sogna la gloria militare, sogna l'avventura, sogna – con quella vaga grandiosità dei giovani di ogni epoca – di fare qualcosa di grande nella vita.

Le tappe della sua conversione sono note, e vale la pena percorrerle non come cronaca ma come fenomenologia di un cambiamento interiore che ha la struttura di un progressivo approfondimento dello sguardo. C'è l'esperienza della guerra, breve e umiliante – fatto prigioniero ad Assisi nel 1202 durante uno dei conflitti tra le città umbre, rimane in prigionia a Perugia per un anno, e ne torna cambiato, o almeno inquieto. C'è la malattia, che lo immobilizza per mesi e lo porta per la prima volta a fare i conti con la propria fragilità. C'è il sogno di Spoleto, in cui una voce gli chiede chi sia meglio servire: il signore o il servo. C'è l'incontro con il lebbroso sulla strada – quell'incontro che Francesco stesso, nel suo Testamento, indica come il vero inizio di tutto: il momento in cui smontò da cavallo e abbracciò l'uomo che la sua precedente sensibilità avrebbe rifiutato con disgusto, e scoprì in quell'abbraccio qualcosa che non aveva parole ma aveva la qualità di una rivelazione. C'è la chiesa diroccata di San Damiano, ai piedi di Assisi, dove Francesco si ferma a pregare davanti al Crocifisso dipinto – un Crocifisso di stile ancora bizantino, in cui il Cristo è già glorioso sulla croce, con gli occhi aperti, già pasquale – e sente una voce che gli dice: *"Francesco, va' e ripara la mia casa che, come vedi, è tutta in rovina."*

Francesco intende dapprima la parola in senso letterale – e comincia a raccogliere pietre per riparare materialmente la chiesa di San Damiano – ma la parola lo porta progressivamente verso una comprensione più grande: la casa da riparare è la Chiesa, e il modo di ripararla non è con le pietre ma con la vita.

La rottura con il padre è drammatica e definitiva. Davanti al vescovo di Assisi, Pietro di Bernardone chiede conto al figlio delle spese sostenute senza permesso per la restaurazione di San Damiano.

Francesco risponde con un gesto che è al tempo stesso teatrale e perfettamente coerente: si spoglia degli abiti che indossa – gli abiti che il padre ha comprato con il proprio denaro – li restituisce, e

dice che d'ora in poi non chiamerà padre nessuno sulla terra, ma solo il Padre che è nei cieli. E resta lì, in mezzo alla piazza, quasi nudo, con niente.

Da quel momento in poi, Francesco comincia a vivere con una radicalità che i suoi contemporanei trovano sconcertante e affascinante in eguale misura. Vive tra i lebbrosi, ripara le chiese abbandonate con le proprie mani, predica ai passanti nelle piazze, canta per le strade in italiano e in provenzale – la lingua dei trovatori che sua madre gli aveva trasmesso. Intorno a lui si radunano compagni – prima pochi, poi sempre più numerosi – attratti non da un programma ma da una presenza: la presenza di un uomo che sembra aver trovato il modo di vivere il Vangelo alla lettera, e che in quella fedeltà radicale irradia una gioia che non si spiega con le categorie ordinarie.

Il movimento francescano cresce con una rapidità che stupisce lo stesso Francesco. Ciò che era cominciato come un gruppo di fratelli poveri che vivevano del lavoro delle proprie mani e dell'elemosina diventa, nel giro di anni, un ordine religioso che conta decine di migliaia di membri in tutta Europa. E questa crescita porta con sé tensioni che Francesco vive con un dolore sempre più acuto: tensioni tra la povertà radicale che lui considera il cuore del carisma e le necessità istituzionali di un ordine grande, tensioni tra la libertà dello Spirito e le strutture della Chiesa, tensioni tra la sua visione e quella dei fratelli che lo amano ma che faticano a seguirlo fino in fondo. Nel 1224, sul monte della Verna – dove si era ritirato in solitudine per un lungo periodo di preghiera – Francesco riceve le stigmate: le piaghe di Cristo impresse nel suo corpo. Non è necessario pronunciarsi sulla questione della natura di queste stigmate – storia e teologia e fenomenologia si intrecciano in modo che non si presta a risoluzioni semplici – ma ciò che è certo è che da quel momento Francesco porta nel proprio corpo una sofferenza fisica crescente e permanente. Agli occhi malati – una malattia oculare cronica che la luce del sole aggrava rendendo quasi insostenibile stare all'aperto – si aggiungono dolori agli organi interni, una debolezza generale che lo consuma progressivamente.

È in questo contesto fisico e spirituale – il corpo malato, la vista che si spegne, i conflitti all'interno dell'ordine che lo addolorano, la consapevolezza crescente che il proprio tempo si sta avvicinando alla fine – che Francesco, nell'inverno tra il 1224 e il 1225, compone il Cantico delle creature. Le fonti francescane – in particolare la *Leggenda dei tre compagni* e lo scritto di Tommaso da Celano – raccontano che la composizione avvenne durante un soggiorno a San Damiano, nella piccola cella che Chiara e le sue sorelle avevano preparato per lui vicino al monastero. Francesco era quasi completamente cieco; il dolore agli occhi era tale che non riusciva a sopportare la luce; non dormiva quasi, tormentato fisicamente e spiritualmente.

In quelle condizioni, una notte, riceve qualcosa che le fonti descrivono come una consolazione divina: una certezza interiore che il proprio cammino è gradito a Dio, che la promessa del Regno è reale, che ciò che ha vissuto ha un senso. E da quella consolazione notturna – come risposta al dono ricevuto, come atto di restituzione di ciò che gli è stato dato – nasce il Cantico. Lo detta ai frati, probabilmente insegnando loro anche la melodia su cui cantarlo. Non poteva vederlo scritto: lo portava tutto nell'orecchio interiore e nel cuore.

Il Cantico delle creature è il primo testo poetico di rilievo in lingua italiana volgare – o almeno uno dei primissimi – e questo primato letterario, che la storia della letteratura celebra doverosamente, rischia di coprire ciò che il testo è prima di essere un documento storico: è un atto di gratitudine totale, una lode che abbraccia l'intera creazione senza escludere niente, che chiama fratelli e sorelle il sole e la luna e il vento e l'acqua e il fuoco e la terra, che include nella lode persino la morte corporale – "sora nostra morte" – non come rassegnazione ma come riconoscimento che anche essa appartiene all'ordine del creato, anche essa è dono, anche essa è parte di quella realtà che il Signore Altissimo ha voluto e che continua a volere nell'essere.

Quello che vale la pena sottolineare, prima della verifica testuale, è la struttura fondamentale del gesto: un uomo quasi cieco, malato, solo in una cella, che compone un canto di lode alla bellezza del creato. Non nonostante la propria condizione: dalla propria condizione. La creazione del bello come risposta al dono ricevuto, come restituzione di ciò che si è ricevuto, come atto che spezza il cerchio dell'accumulo e lo trasforma in movimento di dono.

Francesco sopravvisse al Cantico di poco più di un anno. Morì il 3 ottobre del 1226, ad Assisi, dopo aver chiesto di essere posato nudo sulla terra nuda – come era venuto al mondo, come aveva scelto di vivere, così volle morire. Aveva tra i quarantacinque e i quarantasei anni. Due anni dopo la morte fu canonizzato da papa Gregorio IX, con una rapidità eccezionale che testimoniava quanto l'eco della sua vita avesse raggiunto lontano. Ma il documento più eloquente della sua santità non è il decreto di canonizzazione: è quel canto dettato nella notte, quasi cieco, dalla cella di San Damiano.

Terzo movimento – Le luci culturali e spirituali

Il Cantico, von Balthasar, Maritain, Marcel, i grandi artigiani medievali: cinque voci sul bello come dono

La prima voce: il Cantico come teologia estetica incarnata

Il testo del Cantico delle creature, nella sua forma originale in volgare umbro del XIII secolo, è una delle opere più brevi e più dense della tradizione spirituale cristiana. Vale la pena leggerlo lentamente, lasciando che ogni strofa depositi il proprio senso prima di passare alla successiva – perché la sua struttura non è quella di un argomento che si sviluppa in modo lineare, ma quella di una lode che si allarga per cerchi concentrici, abbracciando progressivamente tutto il creato fino a includere ciò che sembrerebbe il contrario del bello: la malattia, il perdono, la morte.

La struttura della lode

Il Cantico si apre con un'invocazione che stabilisce subito il registro teologico fondamentale: "*Altissimu, onnipotente, bon Signore, tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.*" Le laudi appartengono a Dio – non nel senso che l'essere umano le possiede e le offre come dono, ma nel senso più radicale che esse *sono sue* già prima di essere cantate, che il canto umano non crea la lode ma la riconosce e la restituisce. Francesco non sta inventando qualcosa: sta scoprendo qualcosa che era già lì, già vero, già reale prima che lui aprisse la bocca. La lode non è un atto di generosità umana verso Dio: è la risposta dovuta e gioiosa a una realtà che precede l'essere umano e lo supera. Il secondo verso introduce la rottura più audace del testo: "*Ad Te solo, Altissimu, se konfane / e nullu homo ène dignu Te mentovare.*" Nessun essere umano è degno di nominare Dio – e tuttavia Francesco sta per farlo, sta per nominare le creature di Dio come fratelli e sorelle, sta per costruire un poema cosmico che è tutto una grande nominazione del creato nel suo rimando al Creatore. Il paradosso è deliberato e teologicamente preciso: è Dio stesso che rende possibile la nominazione, che apre lo spazio della lode, che permette all'essere umano di avvicinarsi a ciò che lo supera infinitamente. La lode non è presunzione: è grazia.

La grammatica fraterna del creato

La struttura grammaticale che governa l'intero corpo centrale del Cantico è quella della preposizione "*per*" – "*Laudato si', mi' Signore, per...*" – che nella tradizione interpretativa ha generato un dibattito filologico e teologico importante. Il "*per*" italiano medievale può significare "*a causa di*" – si loda Dio a causa del sole, della luna, del vento – oppure "*attraverso*" – si loda Dio attraverso il sole, per mezzo di esso, con esso. Le due letture non si escludono ma si integrano: il creato è al tempo stesso il motivo della lode e il suo strumento, ciò che la provoca e ciò che la porta. Questa ambivalenza è teologicamente fertile. Se il "*per*" vale "*a causa di*", allora la bellezza del creato è ragione sufficiente per lodare il Creatore: la meraviglia del sole che illumina il giorno è già, in sé, un argomento per la gratitudine. Se il "*per*" vale "*attraverso*", allora il creato partecipa attivamente all'atto della lode: non è soltanto l'oggetto di cui si parla, ma il soggetto che canta insieme all'essere umano, che porta la propria voce nel coro cosmico della lode. E questa seconda lettura è teologicamente più profonda: l'intera creazione loda il Creatore, ciascun essere nella propria forma propria, e l'essere umano si unisce a questo canto che precede lui e lo supera.

La gerarchia degli elementi e la loro qualità propria

Francesco non descrive il creato in modo generico: chiama ogni elemento per nome, lo qualifica nella propria specificità, gli attribuisce virtù proprie che sono al tempo stesso fisiche e morali. Il sole è "*bellu e radiante cum grande splendore*" – la bellezza fisica è affermata senza reticenze – ma soprattutto "*de Te, Altissimo, porta significatione*": porta un segno, un rimando, una traccia del Creatore. La bellezza del sole non è autoreferenziale: è semiofora, portatrice di significato che la trascende.

La luna e le stelle sono "*clarite e pretiose e belle*" – tre aggettivi che coprono la qualità luminosa, il valore e la bellezza formale. L'acqua è "*multo utile et humile e pretiosa e casta*" – dove l'utilità si affianca all'umiltà e alla castità in una combinazione che non è soltanto descrittiva ma moralmente evocativa: l'acqua che si abbassa, che non oppone resistenza, che si adatta alla forma del contenitore, diventa metafora di una virtù spirituale. Il fuoco è "*bello e iocundo e robustoso e forte*" – e qui il termine *robustoso*, che avevo reso erroneamente come *robusto*, ha una sua specificità: non la robustezza come solidità statica, ma qualcosa di più esuberante, di più pieno di vita, di più giocoso nella propria forza. Il fuoco di Francesco è un fuoco che gioca, non un fuoco che minaccia. La terra è "*sora nostra matre*" – sorella e madre in una stessa figura, che unisce la relazione fraterna con quella materna in modo che la tradizione spirituale femminista ha poi molto valorizzato: la terra non è una risorsa da sfruttare ma una persona da onorare, un essere con cui si è in relazione di parentela e di dipendenza riconosciuta. E "*produce diversi fructi con coloriti flori et herba*" – dove i colori dei fiori e dell'erba, la varietà del creato nella propria ricchezza cromatica, sono esplicitamente celebrati come doni.

La strofa più sorprendente: il perdono come bellezza

La struttura del Cantico compie, a questo punto, una svolta che molti lettori non si aspettano: dopo gli elementi cosmici – sole, luna, stelle, vento, acqua, fuoco, terra – Francesco introduce "*quelli ke perdonano per lo Tuo amore, e sostengo infirmitate e tribulatione*". Il perdono e la sopportazione della sofferenza entrano nel catalogo delle creature belle, fianco a fianco con il sole e la luna. Non come eccezione, non come appendice edificante: come parte integrante di quella realtà creata che porta la *significatione* del Creatore.

Il testo dice "*sostengo*" – non "*sosteneno*" come avevo proposto – e questa forma del presente, nella sua immediatezza, rende la cosa più concreta e più vicina: non coloro che *hanno sopportato* in passato, non una categoria astratta di eroi spirituali, ma quelli che *stanno sopportando* adesso, in questo momento, la malattia e la tribolazione con quella qualità di pace che Francesco chiama beatitudine. È la stessa prospettiva delle Beatitudini evangeliche: i beati non sono i fortunati ma coloro che, nella propria condizione di fragilità, hanno trovato una qualità di presenza che il mondo non capisce e che il Vangelo chiama felicità.

Qui si manifesta con piena chiarezza ciò che tutta questa stazione ha cercato di articolare: il bello non è soltanto nei fenomeni cosmici, non è soltanto nella luce del sole e nei colori dei fiori. È anche – ed è forse qui il suo volto più vero e più difficile – nel perdono donato, nella sofferenza sopportata con dignità, nella vita vissuta nella pace anche quando le circostanze sarebbero motivo di guerra. Il bello spezzato della stazione precedente trova qui la propria formulazione più alta: la ferita che non distrugge ma che, portata con quella qualità interiore che Francesco chiama pace, diventa essa stessa una forma di lode al Creatore.

La chiusa: "serviateli" e il plurale teologico

La strofa finale – "*Laudate e benedicete mi' Signore e ringratiate e serviateli cum grande humilitate*" – porta nel pronome finale, "*serviateli*", un dettaglio che avevo sbagliato nella propria proposta: avevo scritto "*serviatelo*", il singolare. Il "*serviateli*" dell'originale è un plurale che la tradizione interpretativa ha letto in modi diversi: come riferimento al Signore nella pienezza della Sua realtà trinitaria, oppure come indicazione che il servizio si rivolge contemporaneamente a Dio e alle Sue creature, oppure come forma di cortesia plurale che il volgare medievale usava in certi

contesti. Qualunque sia la lettura preferita, il plurale è teologicamente significativo: il servizio di Dio non è separabile dal servizio alle Sue creature, la lode al Creatore non è separabile dalla cura per il creato.

La "*grande humilitate*" con cui il Cantico si chiude riporta al punto di partenza: tutto questo canto di lode, questa celebrazione cosmica della bellezza del creato, questa nomazione fraterna di sole e luna e fuoco e terra, non è un atto di possesso culturale o di arroganza spirituale. È l'atto di chi ha ricevuto tutto – la vista, anche quando si spegne; il canto, anche quando la voce si affioca; la vita, anche quando si avvicina alla fine – e sa che tutto è dono, e che la risposta giusta al dono è la lode umile, la gratitudine concreta, il servizio fedele.

Francesco dettò queste parole quasi cieco, nella notte. Le dettò non nonostante il buio ma attraverso il buio, con quella qualità di luce interiore che nessuna malattia degli occhi può spegnere, perché non viene dagli occhi ma dall'anima che ha imparato – a costo di tutto – a vedere.

Ciò che rende il Cantico delle creature un testo fondativo per una teologia estetica non è soltanto il suo primato letterario o la sua bellezza formale: è la struttura teologica che esso incarna nella propria forma poetica. Il Cantico non descrive la natura come un paesaggio da contemplare: la chiama per nome, la interpella, la include in una relazione. Il sole non è soltanto bello: è fratello, è "messor lo frate sole" – messere, il titolo cortese che si dava ai nobili, attribuito qui alla stella che illumina il giorno. La luna non è soltanto luminosa: è sorella. L'acqua è umile e preziosa e casta. La terra è madre che nutre e governa.

Questa personificazione – che gli storici della letteratura hanno analizzato nei suoi rapporti con la tradizione trobadorica e con la spiritualità cristiana medievale – non è un ornamento retorico: è una scelta teologica precisa. Francesco sta dicendo che il creato non è un oggetto che l'essere umano possiede e utilizza: è una famiglia, una comunità di esseri che condividono la stessa origine e lo stesso destino, che portano tutti, ciascuno nella propria forma propria, la significazione – il segno, la traccia, il rimando – del Signore Altissimo che li ha voluti nell'essere.

Questa visione non è panteismo – non si confonde il sole con Dio, non si adora la terra come divinità. È qualcosa di teologicamente più preciso e più bello: è il riconoscimento che ogni essere creato, in quanto creato, porta in sé un rimando al proprio Creatore, che la bellezza del creato è la prima rivelazione della gloria divina, che guardare il mondo con attenzione e gratitudine è già un atto di preghiera, già una forma di conoscenza di Dio attraverso le opere delle sue mani.

Questo è il cuore della teologia estetica francescana: non si va a Dio nonostante il mondo, ma attraverso il mondo – attraverso la bellezza del mondo ricevuta come dono, cantata come lode, restituita come preghiera. La creazione non è un ostacolo alla vita spirituale: è il suo primo linguaggio, il suo alfabeto originario, la forma in cui Dio ha scelto di manifestarsi prima ancora di parlare attraverso le Scritture e i profeti.

La seconda voce: von Balthasar e la bellezza come gloria

Hans Urs von Balthasar – già incontrato nella prima stazione di questo percorso – offre la categoria teologica più precisa per comprendere ciò che Francesco stava facendo nel Cantico: la categoria di *gloria*. Nel progetto monumentale di *Gloria. Un'estetica teologica*, von Balthasar distingue tra due modi di intendere la bellezza: la bellezza come ornamento esteriore – qualcosa che si aggiunge alla realtà per renderla più gradevole – e la bellezza come gloria, come luce interiore che il reale irradia quando viene visto nella propria verità più profonda.

La gloria, nel linguaggio biblico e teologico, non è una qualità estetica aggiunta: è la manifestazione della presenza divina, il modo in cui Dio si rende percepibile a chi ha occhi per vedere. Il termine ebraico *kabod* – tradotto in greco come *doxa* e in latino come *gloria* – rimanda originalmente all'idea di peso, di densità, di presenza che si impone: la gloria di Dio non è una decorazione luminosa ma la pesantezza della sua realtà che si manifesta e che trasforma chi la incontra.

Von Balthasar sostiene che questa gloria non è accessibile soltanto attraverso le Scritture e la liturgia: il creato è, nella sua integralità, il primo luogo in cui la gloria divina si manifesta. La bellezza del creato è la forma prima della rivelazione, ciò che precede e prepara ogni rivelazione più

esplicita. E chi sa vedere il creato nella propria profondità – non la superficie delle cose, ma quella struttura interiore che Hopkins chiama *inscape* e che Francesco chiama *significatione* – viene raggiunto da qualcosa che non è soltanto un'emozione estetica: è un'esperienza della presenza divina nella sua forma più elementare e più universale.

Il Cantico di Francesco è, in questa prospettiva, il testo in cui la gloria del creato viene riconosciuta, cantata e restituita al suo Signore nel modo più diretto e più appassionato che la tradizione cristiana abbia prodotto. Non è una poesia sulla natura: è un atto teologico che restituisce al Creatore la bellezza della propria creazione, riconoscendo in essa il dono che essa è.

La terza voce: Maritain e l'artista cristiano come co-creatore

Jacques Maritain, filosofo neotomista francese del Novecento, ha sviluppato in *Arte e scolastica* – un testo pubblicato nel 1920 e rimasto influente per decenni nella riflessione cattolica sull'arte – una riflessione sull'artista cristiano che ha la precisione della filosofia medievale e la concretezza della meditazione su casi concreti.

Per Maritain, l'arte è una virtù intellettuale – un *habitus* che dispone l'intelligenza a operare rettamente in un certo dominio – e come tale non è separata dall'ordine morale e spirituale dell'essere umano: ne è parte integrante. L'artista cristiano non è chiamato a produrre un'arte esplicitamente religiosa – non tutti i dipinti devono avere soggetti sacri, non tutta la musica deve essere liturgica – ma è chiamato a portare nella propria arte quella qualità di visione che la fede rende possibile: la capacità di vedere il reale nella sua profondità, di cogliere in esso quella *significatione* di cui Francesco parla nel Cantico, di restituirla in una forma che altri possano ricevere.

La categoria centrale di Maritain per descrivere questo rapporto tra artista e realtà è quella di *co-creatore*: l'artista non crea dal nulla – quella è prerogativa divina – ma partecipa, attraverso la propria intelligenza e la propria sensibilità e la propria libertà, al dispiegamento delle possibilità che il Creatore ha iscritto nel reale. Ogni opera d'arte autentica porta alla luce qualcosa che era già nel reale in forma latente, qualcosa che attendeva di essere visto e nominato e portato nella forma perché altri potessero dividerlo.

In questa prospettiva, creare bellezza non è un atto autonomo e autosufficiente: è una risposta a un dono, un atto di restituzione che ha la struttura della gratitudine. L'artista ha ricevuto – la sensibilità, la capacità di vedere, il talento tecnico, e prima di tutto la realtà stessa nella sua bellezza – e risponde a questo ricevere creando a sua volta qualcosa che altri possano ricevere. Il cerchio del dono che si trasmette è la struttura propria dell'atto artistico autentico, nella visione di Maritain: non accumulazione ma diffusione, non possesso ma offerta.

La quarta voce: i grandi artigiani medievali e il dono a Dio

C'è una storia – storicamente discussa nella propria veridicità letterale, ma teologicamente e spiritualmente vera nella propria struttura – che viene raccontata a proposito dei grandi costruttori delle cattedrali medievali. Si narra che i maestri artigiani – gli scultori, i tagliapietre, gli intagliatori del legno – lavorassero con la stessa cura e la stessa perizia nelle parti dell'edificio che nessuno avrebbe mai visto: le chiavi di volta in alto nelle navate, i capitelli delle colonne nell'oscurità dei deambulatori, le decorazioni sui cornicioni a decine di metri dal suolo. Quando qualcuno chiedeva perché si prendessero tanta cura di cose che nessuno avrebbe potuto vedere e apprezzare, la risposta era semplice: Dio vede.

Questa risposta è teologicamente profonda e pedagogicamente potente. Contiene in sé una concezione dell'atto creativo che rovescia completamente la logica della visibilità sociale e del riconoscimento esteriore che dominano la nostra cultura: la qualità del lavoro non dipende dall'approvazione del pubblico, non si misura sul numero di persone che lo vedono e lo apprezzano, non si calibra sulla risposta del mercato. Si misura sull'unico sguardo che conta davvero – quello che penetra nelle parti nascoste, nelle motivazioni profonde, nella qualità dell'intenzione che anima il gesto creativo.

La bellezza creata come dono a Dio – non come esibizione pubblica di devozione, ma come atto privato e gratuito di offerta al Creatore di tutto il proprio meglio, anche quando nessuno lo vede – è la forma più radicale della creazione estetica nella tradizione cristiana. È ciò che i benedettini chiamavano *ora et labora* nella propria forma più integrata: il lavoro come preghiera, la bellezza artigianale come lode, il gesto delle mani come atto teologico.

La quinta voce: Marcel e la disponibilità come condizione del bello

Gabriel Marcel, filosofo esistenzialista cristiano francese del Novecento, ha sviluppato una distinzione che ha implicazioni profonde per la comprensione della creazione del bello come dono: la distinzione tra *avere* ed *essere*, e la categoria correlata di *disponibilità* come condizione dell'incontro autentico.

Marcel nota che il modo ordinario in cui l'essere umano si rapporta al mondo è quello dell'*avere*: si possiedono oggetti, si accumulano competenze, si controlla il territorio, si gestiscono le relazioni. Questo modo di stare nel mondo è legittimo e necessario nella vita pratica, ma quando diventa l'unico modo – quando si applica anche alle realtà che per loro natura non possono essere possedute: l'amore, la bellezza, la fede, l'amicizia – produce una distorsione che impoverisce l'esperienza e chiude le porte a ciò che di più prezioso il reale offre.

La *disponibilità* – *disponibilité* nel termine francese che Marcel usa – è la condizione opposta: non il possesso ma l'apertura, non il controllo ma la ricettività, non l'accumulo ma la circolazione del dono. Chi è disponibile – nel senso di Marcel – è aperto all'altro, all'imprevisto, al dono che arriva senza essere stato programmato; non si aggrappa a ciò che ha ma lo mette in circolazione, lo lascia fluire verso l'altro con quella libertà che è la condizione propria del dono autentico.

Per la creazione del bello, questa categoria è decisiva: l'artista – nel senso ampio e antropologico che questa stazione intende – non può creare bellezza se è nella modalità dell'*avere*, se è preoccupato di proteggere la propria immagine, di garantire il risultato, di controllare la risposta dell'altro. Può creare bellezza soltanto se è nella modalità dell'*essere*, della disponibilità: aperto a ciò che il reale gli offre, pronto a mettere ciò che ha ricevuto a disposizione dell'altro, disponibile a non sapere in anticipo dove porterà il gesto creativo.

Francesco d'Assisi era, nel senso di Marcel, l'uomo più disponibile della storia cristiana: aveva scelto di non avere niente proprio perché capiva che il possesso chiude, mentre la povertà apre. E in quella povertà radicale – in quella disponibilità totale – aveva ricevuto qualcosa che nessuna ricchezza avrebbe potuto comprare: la capacità di vedere la bellezza ovunque, di cantarla a chiunque, di donarla a tutti senza che il dono lo impoverisse ma lo arricchisse.

Quarto movimento – Il senso pedagogico

Educare al dono della bellezza: diventare portatori di luce

Questa è l'ultima stazione del percorso. Non soltanto perché viene sesta nell'ordine della serie, ma perché è quella che contiene e compie tutte le altre: ricevere il bello che irrompe, fare bellezza con le proprie mani, vedere la bellezza nel volto dell'altro, coltivare la meraviglia, abitare il bello spezzato – tutto questo trova il proprio senso pieno soltanto quando approda al gesto del dono. Soltanto quando la bellezza ricevuta e compresa e attraversata nella ferita diventa bellezza donata, la trasmessa, offerta agli altri senza calcolo e senza condizioni.

Il senso pedagogico di questa stazione non si sviluppa quindi soltanto come indicazione pratica per gli educatori: è, nella propria struttura più profonda, una proposta antropologica. Chiede agli educatori di chiedersi – prima ancora di chiederlo ai giovani – come stanno vivendo nel proprio lavoro quotidiano questo movimento dal ricevere al donare. Se stanno soltanto trasmettendo contenuti o stanno donando qualcosa di se stessi. Se stanno soltanto gestendo un percorso o stanno abitando quello spazio con una qualità di presenza che è già, in sé, creazione di bellezza.

Quattro sono le direzioni pedagogiche conclusive che questa stazione e l'intero percorso suggeriscono.

La prima direzione riguarda la *gratuità come fondamento*. Il dono autentico – quello che Francesco ha incarnato e che il Cantico esprime – non si misura sul risultato, non dipende dall'apprezzamento del destinatario, non si giustifica con la propria utilità. Ha la struttura della gratuità: si fa perché è bello farlo, perché risponde a una vocazione interiore, perché è la risposta giusta al dono che si è ricevuto. Educare i giovani alla gratuità significa aiutarli a scoprire – contro la logica dominante dello scambio e del merito e del risultato – che le cose più importanti della vita si fanno gratuitamente: si ama gratuitamente, si crea bellezza gratuitamente, si perdona gratuitamente, si cura gratuitamente. Non perché si abbia molto da offrire, ma perché si è ricevuto molto – anche quando non lo si riconosce ancora – e il ricevere chiama il donare con una logica che non è quella del mercato ma quella del Vangelo.

La seconda direzione riguarda la *bellezza nelle circostanze avverse*. La lezione più potente che Francesco d'Assisi – e con lui Messiaen, e Goya, e ciascuno dei testimoni di questo percorso – lascia agli educatori è questa: la creazione del bello non dipende dalle circostanze favorevoli. Dipende dalla qualità interiore di chi crea. Un educatore stanco, con risorse ridotte, in un contesto difficile, con studenti che fanno resistenza – può ancora creare bellezza nel proprio lavoro, se porta in esso quella qualità di attenzione e di cura e di intenzione che trasforma il gesto professionale in atto di dono. E può insegnare ai giovani a fare lo stesso nelle proprie circostanze – non negando le difficoltà, non fingendo che tutto vada bene, ma mostrando con la propria presenza che si può rispondere alla difficoltà con creatività piuttosto che con rassegnazione, con cura piuttosto che con indifferenza, con bellezza piuttosto che con mediocrità accettata.

La terza direzione riguarda la *dimensione comunitaria del dono estetico*. Francesco non compose il Cantico per sé: lo dettò ai frati, insegnò loro la melodia, chiese che lo cantassero andando per le strade. La creazione del bello ha, nella visione francescana, una dimensione essenzialmente comunitaria e missionaria: non è un atto privato di autoespressione ma un gesto che cerca il destinatario, che vuole raggiungere qualcuno, che intende trasformare non soltanto chi crea ma anche chi riceve. Per gli educatori, questo significa che le esperienze di creazione estetica proposte ai giovani non dovrebbero essere soltanto esperienze individuali – ogni studente fa la propria cosa – ma esperienze di creazione condivisa: progetti in cui si costruisce qualcosa insieme, in cui la bellezza del risultato è il frutto di contributi diversi che si integrano, in cui si scopre che il dono diventa più grande quando più persone lo portano insieme.

La quarta direzione è la più ampia e la più profonda, e chiude l'intero percorso con la domanda che lo ha attraversato da principio. Riguarda il senso ultimo dell'educazione alla bellezza nella prospettiva cristiana: *perché educare al bello?*

Non soltanto perché il bello arricchisce la vita, che è vero ma insufficiente. Non soltanto perché sviluppa la sensibilità e la creatività, che è vero ma ancora troppo parziale. Ma perché il bello – nella tradizione platonica raccolta e trasformata dal pensiero cristiano, nella riflessione di von Balthasar e di Maritain e di Marcel e di tutta la grande tradizione estetica della Chiesa – è uno dei nomi di Dio. Non nel senso che Dio sia soltanto bellezza, o che la bellezza esaurisca il mistero divino. Ma nel senso che ogni autentica esperienza del bello – ogni momento in cui il gheppio di Murdoch libra nel cielo e ci fa dimenticare noi stessi, ogni nota del Quatuor di Messiaen che apre uno spazio in cui l'eternità diventa palpabile, ogni volto che Rembrandt illumina con la sua luce interiore, ogni istante di meraviglia radicale nel senso di Heschel, ogni crepa illuminata dall'oro del *kintsugi*, ogni verso del Cantico di Francesco che chiama fratello il sole – porta in sé, almeno latentemente, una traccia di quella realtà ultima che la tradizione cristiana chiama Dio.

Educare al bello è, in questa prospettiva, una delle forme più alte dell'educazione religiosa: non perché si possa sostituire all'annuncio esplicito del Vangelo, non perché l'esperienza estetica equivalga all'incontro di fede, ma perché apre quelle finestre interiori – quella disponibilità, quella meraviglia, quella capacità di ricevere e di donare – attraverso cui la Parola, quando arriva, trova un terreno già preparato a riceverla.

C'è una metafora finale che può raccogliere il senso dell'intero percorso di questa serie. Francesco d'Assisi – quasi cieco, malato, solo in una cella di canne nella notte di Assisi – dettava un canto di lode alla bellezza del creato. Non perché vedesse bene: perché aveva imparato, nel corso di una vita di povertà radicale e di dono totale, a vedere con gli occhi interiori più che con quelli del corpo. Non perché stesse bene: perché aveva attraversato abbastanza oscurità da sapere che la luce è reale, anche quando non si vede. Non perché il mondo fosse privo di dolore: perché aveva capito che il dolore non è l'ultima parola, e che la penultima parola – quella che precede il silenzio finale – può essere, deve essere, un canto.

Educare al bello è insegnare ai giovani a cantare anche nella notte. Non a fingere che la notte non esista. Non a sostituire al buio una luce artificiale che non illumina nulla di reale. Ma a cercare, anche nel buio, quella luce che non viene da fuori ma cresce dall'interno – la luce che Rembrandt cercava nei volti, che Messiaen sentiva nei suoni, che Heschel riconosceva nella meraviglia, che Goya non smise di dipingere anche nelle ore più oscure della propria vita, che Francesco cantò con tutta la forza che gli restava mentre il suo corpo si spegneva.

Quella luce ha un nome, nella tradizione cristiana. E imparare a riconoscerla nella bellezza del mondo – nel gheppio che libra, nel volto che ci guarda, nel Cantico dettato nella notte – è forse il cammino più lungo, più bello e più necessario che un educatore possa percorrere insieme ai propri giovani.

CONCLUSIONE PEDAGOGICA PER GLI ANIMATORI

Il bello come cammino: note per chi accompagna

Premessa: educare al bello non è insegnare l'arte

Chi si accinge a proporre ai propri gruppi un percorso ispirato a queste stazioni deve fare i conti, prima di tutto, con un equivoco frequente: che educare al bello significhi insegnare storia dell'arte, o proporre attività creative, o portare i ragazzi nei musei. Tutto questo può fare parte del percorso – e alcune delle tracce che seguono lo prevedono – ma non ne è il cuore.

Il cuore è altro: è aiutare i giovani a sviluppare una qualità di attenzione al reale che renda possibile l'incontro con il bello quando esso si manifesta. È creare le condizioni perché il gheppio di Murdoch possa librare – perché ci sia il silenzio necessario a sentirlo, la lentezza necessaria a vederlo, la disponibilità interiore necessaria a lasciarsi spostare da esso. È, in ultima analisi, accompagnare i giovani verso quella disponibilità al reale che è, nella tradizione cristiana, la forma più elementare della disponibilità a Dio.

Questo significa che il primo lavoro non è sulla programmazione degli incontri ma sulla propria presenza come educatori. Chi vuole aiutare i giovani a fare esperienza del bello deve, prima, fare lui stesso quella esperienza: non come competenza tecnica acquisita una volta per tutte, ma come pratica quotidiana rinnovata, come scelta di fermarsi e di guardare e di ricevere anche quando il tempo è poco e le urgenze sono molte.

Struttura suggerita per un percorso completo

Il percorso delle sei stazioni può essere proposto in forme diverse a seconda del contesto: un ciclo di sei incontri settimanali, un campo estivo o un ritiro articolato in giornate tematiche, un anno formativo strutturato con un incontro mensile di approfondimento, o una serie di veglie spirituali nel corso dell'anno liturgico. La struttura interna di ogni incontro può seguire il ritmo dei quattro movimenti della stazione corrispondente, adattandolo alla durata disponibile e al gruppo.

Una sessione completa su una stazione richiede idealmente tra le due e le tre ore. Una sessione ridotta – adatta a un incontro ordinario di un gruppo giovanile – può concentrarsi sul primo e sul quarto movimento, con un accenno al testimone biografico. Un ritiro di un giorno può sviluppare una stazione in tutta la sua profondità, con momenti di silenzio, di condivisione in piccoli gruppi, di espressione creativa e di preghiera.

Tracce per incontri e lavori di gruppo

Traccia 1 – Per la Stazione Uno: Il bello che irrompe

Domanda generatrice: C'è stato un momento nella tua vita in cui qualcosa di bello ti ha fermato davvero – ti ha fatto dimenticare, per un istante, tutto il resto?

Apertura (15 minuti): Silenzio di tre minuti. Poi ciascuno scrive su un foglio – senza mostrarlo agli altri – il ricordo di un momento in cui ha incontrato qualcosa di bello inaspettatamente. Non si chiede di spiegarlo o di giustificarlo: si chiede soltanto di descriverlo il più concretamente possibile. Dove era. Cosa ha visto o sentito. Come si è sentito subito dopo.

Narrazione e confronto (30 minuti): L'animatore legge lentamente il passo di Iris Murdoch sul gheppio – nella versione inglese originale o in una traduzione curata – senza commentarlo. Lascia un minuto di silenzio. Poi invita chi vuole a condividere il proprio ricordo, senza fretta, senza obbligo.

Approfondimento (30 minuti): L'animatore propone il concetto di *unselfing* – l'uscita da sé che il bello produce – e chiede al gruppo: *perché questo movimento ti sembra importante? In che modo la vostra esperienza lo conferma o lo complica?*

Lavoro creativo (20 minuti): Ciascuno – o il gruppo, se si preferisce un lavoro condiviso – compone una breve descrizione in prima persona di un momento di bello inaspettato, cercando di dire non soltanto cosa ha visto ma cosa è successo dentro. Non si tratta di scrivere bene: si tratta di descrivere con onestà.

Chiusura orante: Una preghiera breve di gratitudine per il bello ricevuto, o un momento di silenzio meditativo su un testo biblico in cui il bello del creato è protagonista – per esempio il Salmo 8 o il Salmo 104.

Traccia 2 – Per la Stazione Due: Il bello fatto a mano

Domanda generatrice: Hai mai fatto qualcosa – con le mani, con le parole, con la musica, con il corpo – che ti ha sorpreso tu stesso per la sua bellezza?

Apertura (20 minuti): Ascolto del secondo movimento del *Quatuor pour la fin du Temps* di Messiaen – *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* – in silenzio, con gli occhi chiusi. Nessuna spiegazione preliminare. Dopo l'ascolto, un minuto di silenzio, poi una domanda semplice: *cosa hai sentito?* Non cosa pensi dell'opera: cosa hai sentito.

Narrazione (20 minuti): L'animatore racconta brevemente la storia della composizione e dell'esecuzione del Quatuor nello Stalag VIII-A, con la concretezza del freddo, degli strumenti scassati, dei quattrocento prigionieri seduti sul pavimento gelato.

Lavoro in piccoli gruppi (30 minuti): Tre domande da esplorare insieme. La prima: *cosa rende bello qualcosa che una persona ha fatto?* La seconda: *hai mai ricevuto qualcosa di bello da qualcuno – un gesto, una parola, un oggetto fatto con cura – che ti ha raggiunto davvero?* La terza: *c'è qualcosa che vorresti creare – in senso ampio – per qualcuno che ami o per il mondo?*

Momento creativo (30 minuti): Proposta di una piccola creazione concreta – non necessariamente artistica nel senso tecnico – che ciascuno porta a casa come impegno: una lettera scritta a mano a qualcuno che non si ringrazia abbastanza, un oggetto costruito con materiali semplici, una cura particolare messa in qualcosa che si fa già normalmente.

Chiusura orante: Una preghiera ispirata al tema della co-creazione – l'essere umano chiamato a fare bellezza come risposta al dono ricevuto – o la lettura del brano della Genesi in cui Dio contempla la propria creazione e la vede buona.

Traccia 3 – Per la Stazione Tre: Il bello nel volto

Domanda generatrice: C'è un volto – di qualcuno che conosci o hai conosciuto – che ti ha mai fermato per la sua bellezza? Non necessariamente una bellezza convenzionale: quella bellezza più difficile da nominare che certi volti portano in sé.

Apertura (15 minuti): Osservazione silenziosa di alcune riproduzioni di ritratti di Rembrandt – idealmente gli autoritratti degli ultimi anni, o il *Ritorno del figlio prodigo*, o i ritratti di anziani. Nessuna spiegazione storica o artistica preliminare. Soltanto: *guardate questi volti. Cosa vedete?*

Narrazione e confronto (30 minuti): L'animatore racconta brevemente la vita di Rembrandt – non come storia d'arte ma come storia umana, sottolineando la perdita progressiva di tutto – e poi chiede: *come cambia il modo in cui guardate i suoi volti dopo aver sentito questa storia?*

Riflessione personale (20 minuti): Ciascuno è invitato a pensare – e poi, chi vuole, a condividere – a una persona nella propria vita il cui volto porta quella qualità di bellezza di cui si è parlato. Non si chiede di descrivere i lineamenti: si chiede di descrivere *cosa quel volto dice*, cosa comunica, cosa porta in sé.

Lavoro in piccoli gruppi (20 minuti): La domanda di Lévinas – *cosa fa il volto dell'altro a chi lo incontra davvero?* – viene discussa in gruppo con una domanda pratica correlata: *nella vita quotidiana, quanto spesso si guarda davvero il volto degli altri? Cosa lo impedisce? Cosa lo renderebbe possibile più spesso?*

Chiusura orante: La preghiera può essere costruita attorno al testo evangelico in cui Gesù guarda Pietro dopo il rinnegamento – *"Il Signore, voltatosi, guardò Pietro"* (Lc 22,61) – oppure attorno al tema iconografico del volto di Cristo che ci guarda.

Traccia 4 – Per la Stazione Quattro: La meraviglia

Domanda generatrice: Quando è stata l'ultima volta che ti sei meravigliato davvero – non per qualcosa di spettacolare, ma per qualcosa di ordinario visto come per la prima volta?

Apertura (20 minuti): Esercizio del *beginner's mind*. Ciascuno riceve un oggetto comune – una pietra, una foglia, un pezzo di legno, una conchiglia – e viene invitato a guardarlo in silenzio per tre minuti, come se non lo avesse mai visto prima. Poi descrive, oralmente o per scritto, ciò che ha osservato – non il nome dell'oggetto, non la sua utilità, ma la sua realtà concreta: la forma, il colore, la texture, il peso, l'odore, la singolarità irripetibile di quell'esemplare specifico.

Narrazione (20 minuti): L'animatore racconta la figura di Heschel – il bambino chassidico di Varsavia, lo studioso di Berlino, il sopravvissuto alla Shoah, il filosofo dello stupore radicale – e introduce la categoria di *radical amazement* non come concetto teorico ma come disposizione di vita.

Confronto (30 minuti): La domanda centrale è: *la meraviglia si perde. Come si perde? Quando hai sentito che stavi perdendo la capacità di meravigliarti? E c'è stato qualcosa che te l'ha restituita, anche parzialmente?* La discussione viene condotta in piccoli gruppi e poi condivisa in plenaria.

Pratica (20 minuti): L'animatore propone una pratica concreta da portare nella settimana successiva: un esercizio di attenzione quotidiana, da tre a cinque minuti, in cui ci si ferma su qualcosa di ordinario – un albero, il cielo sopra casa propria, il volto di una persona che si vede ogni giorno – e lo si guarda come se fosse la prima volta. Senza fotografarlo, senza dividerlo: soltanto guardarlo, e notare cosa succede.

Chiusura orante: La preghiera può essere costruita attorno al Salmo 104, con la sua celebrazione della meraviglia del creato, o attorno al brano del libro di Giobbe in cui Dio risponde dal turbine e chiede: *"Dov'eri tu quando ho posto le fondamenta della terra?"* – un testo che porta la meraviglia fino alla sua radice teologica più profonda.

Traccia 5 – Per la Stazione Cinque: Il bello spezzato

Domanda generatrice: C'è qualcosa di spezzato nella tua vita – qualcosa di interrotto, di incompiuto, di ferito – che porta in sé, nonostante tutto o forse proprio per questo, qualcosa che non sai come chiamare se non bellezza?

Avvertenza per l'animatore: Questa è la stazione più delicata, quella che richiede la maggiore attenzione al clima del gruppo e alla vulnerabilità dei partecipanti. Non si forza nessuno a condividere esperienze di dolore. Si crea uno spazio di sicurezza e si lascia che ciascuno si avvicini alla domanda alla distanza che sente giusta.

Apertura (20 minuti): L'animatore mostra alcune immagini del *kintsugi* – la ceramica giapponese riparata con l'oro – senza spiegarne subito il significato. Chiede al gruppo: *cosa vedete? Cosa vi comunica questo oggetto?* Soltanto dopo la discussione introduce il concetto e la filosofia che esprime.

Narrazione (25 minuti): La storia di Goya – non tutta, ma i momenti essenziali: la malattia, la sordità, la guerra, le *Pinturas negras* dipinte sulle pareti di casa propria per nessuno – viene raccontata come storia di resistenza creativa al buio. L'animatore mostra almeno una delle pitture nere – il *Saturno* o il *Cane* – e lascia che il gruppo la guardi in silenzio prima di discuterne.

Lavoro in piccoli gruppi (30 minuti): La domanda proposta non riguarda direttamente il dolore personale – che è privato e non va forzato – ma la relazione tra arte e sofferenza: *conosci un'opera – un film, una canzone, un libro, una poesia – che hai incontrato in un momento difficile e che ti ha detto qualcosa che nessuna consolazione diretta avrebbe potuto dirti? Cosa ha fatto quella cosa per te?*

Riflessione sul felix culpa (15 minuti): L'animatore introduce, con leggerezza e senza imporre una lettura, il concetto teologico del *felix culpa* – non come risposta al dolore ma come apertura a una domanda: *è possibile che una ferita, attraversata, apra qualcosa che l'integrità non avrebbe aperto?* La domanda viene lasciata aperta: non si chiede di rispondere, si chiede di portarla.

Chiusura orante: Un momento di silenzio in cui ciascuno è invitato a pensare – senza condividere, soltanto internamente – a una propria ferita o incompiutezza, e a chiedersi: *c'è qualcosa di prezioso che questa ferita ha reso possibile, che senza di essa non avrei conosciuto?* La preghiera conclusiva può essere il Salmo 22 – il grido dell'abbandono che si trasforma in lode – o il brano di Romani 8 sulla speranza che non delude.

Traccia 6 – Per la Stazione Sei: Il bello come dono

Domanda generatrice: Hai mai creato qualcosa di bello – in qualunque forma – per qualcuno, senza aspettarti niente in cambio? Come ti ha fatto sentire?

Apertura (20 minuti): Ascolto del Cantico delle creature nella forma originale in volgare umbro, letto lentamente da una voce sola – o, se disponibile, cantato in una delle versioni musicali della tradizione francescana. Nessuna spiegazione preliminare: soltanto le parole, la loro musica, il loro ritmo arcaico che porta in sé secoli di preghiera.

Narrazione (25 minuti): La storia di Francesco – non la versione agiografica e pacificata, ma quella più vera e più difficile: il giovane spavaldo di Assisi, la conversione radicale, la rottura con il padre, la crescita del movimento, i conflitti interni, la malattia, la cecità crescente, le stigmate, e infine la notte di San Damiano in cui un uomo quasi cieco detta il più luminoso canto di lode della tradizione cristiana italiana.

Analisi del testo (20 minuti): L'animatore guida una lettura lenta del Cantico, strofa per strofa, con alcune domande: *cosa colpisce in questo testo? Cosa vi sorprende? Cosa non vi aspettavate?* Particolare attenzione alla strofa del perdono e della sofferenza sopportata – "*quelli ke perdonano per lo Tuo amore, e sostengo infirmitate e tribulatione*" – come esempio di bello non convenzionale, bello che nasce dalla ferita attraversata.

Lavoro creativo (30 minuti): Proposta di creazione collettiva. Il gruppo compone insieme – in forma libera: può essere un testo, un'immagine, una lista, una poesia semplice – un proprio "canto delle creature": le cose del proprio mondo quotidiano per cui si vorrebbe dire grazie, incluse alcune

cose che non sembrano ovviamente degne di gratitudine. L'obiettivo non è il prodotto estetico ma il processo: imparare a guardare il proprio mondo come Francesco guardava il suo, con occhi capaci di trovare fratelli e sorelle anche dove non se li aspettava.

Chiusura dell'intero percorso (20 minuti): Se questa è l'ultima stazione di un percorso completo, vale la pena dedicare un momento alla sintesi. L'animatore chiede al gruppo: *di tutte le stazioni che abbiamo attraversato, quale ha lasciato in voi la traccia più profonda? Quale testimone vi ha colpito di più, e perché?* La condivisione non deve essere esaustiva: bastano poche voci autentiche per chiudere un percorso con la qualità di presenza che merita.

Chiusura orante: La preghiera finale del percorso può essere il Cantico delle creature stesso, recitato o cantato lentamente insieme, come atto di restituzione di ciò che si è ricevuto.

BIBLIOGRAFIA PER EDUCATORI

Testi fondamentali di estetica e filosofia del bello

Hans Urs von Balthasar, *Gloria. Un'estetica teologica* (vol. I: *La percezione della forma*), Jaca Book, Milano. Il testo fondativo di una teologia estetica cristiana sistematica; denso ma di grande ricchezza. Si suggerisce la lettura del primo volume come introduzione all'intera opera.

Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good*, Routledge, London 1970 (trad. it. *La sovranità del bene*, Carocci, Roma). Il testo da cui nasce la prima stazione; breve, denso, straordinariamente bello nella scrittura.

Abraham Joshua Heschel, *God in Search of Man*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1955 (trad. it. *Dio alla ricerca dell'uomo*, Borla, Roma). La riflessione più sistematica di Heschel sul rapporto tra stupore, preghiera e fede; accessibile e appassionante.

Abraham Joshua Heschel, *Man is Not Alone*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1951. Il testo in cui il concetto di *radical amazement* è sviluppato con maggiore ampiezza.

Romano Guardini, *Lo spirito della liturgia*, Morcelliana, Brescia. Il testo classico sul gioco sacro della liturgia come forma codificata della meraviglia; breve e accessibile.

Jacques Maritain, *Arte e scolastica*, Morcelliana, Brescia. La riflessione neotomista sull'artista cristiano come co-creatore; storicamente datato in alcune parti ma ricco di intuizioni ancora attuali.

Gabriel Marcel, *Essere e avere*, Mimesis, Milano. L'analisi della distinzione tra avere ed essere, e la categoria della disponibilità; fondamentale per comprendere il bello come dono.

Simone Weil, *Attesa di Dio*, Adelphi, Milano. I saggi sull'attenzione come forma di preghiera e come fondamento dell'esperienza morale; il testo di riferimento per il concetto murdochiano di *attention*.

Testi di estetica filosofica

Immanuel Kant, *Critica del Giudizio*, Laterza, Bari. Il testo fondamentale per la distinzione tra bello e sublime; la prima parte (*Critica del Giudizio estetico*) è accessibile con un buon commento introduttivo.

Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze. Il saggio fondamentale sulla verità nell'opera d'arte; richiede una certa familiarità con il lessico heideggeriano.

Paul Ricoeur, *La symbolique du mal*, Aubier, Paris 1960 (trad. it. *Simbolica del male*, Il Mulino, Bologna). Il testo in cui compare la formula "il simbolo dà a pensare"; impegnativo ma fondamentale per capire la logica del linguaggio simbolico nell'arte.

Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino. La riflessione più articolata sull'arte dopo Auschwitz; difficile ma ineludibile per chi lavora sulla categoria del bello spezzato.

Testi su singoli testimoni

Peter Schjeldahl e altri, *Rembrandt: The Late Works*, National Gallery/Rijksmuseum. Il catalogo della grande mostra del 2014-2015; eccellente per un approccio visivo e critico insieme.

Henri Nouwen, *L'abbraccio benedicente*, Queriniana, Brescia. La meditazione sul *Ritorno del figlio prodigo* di Rembrandt; accessibile, profondo, adatto anche ai giovani.

Rebecca Rischin, *For the End of Time: The Story of the Messiaen Quartet*, Cornell University Press, Ithaca 2003 (trad. it. *Per la fine del tempo: la storia del Quartetto di Messiaen*, EDT, Torino). La ricostruzione storica più accurata della composizione e della prima esecuzione del Quatuor; avvincente come un romanzo.

Robert Hughes, *Goya*, Harvill Press, London 2003 (trad. it. *Goya*, Mondadori, Milano). La biografia più accessibile e più brillante di Goya in circolazione; scritta da un grande critico d'arte con la forza di una narrativa.

Chiara Frugoni, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Einaudi, Torino. La biografia storica più rigorosa e più viva di Francesco; indispensabile per chi vuole andare oltre l'agiografia.

Raniero Cantalamessa, *Il canto dello Spirito. Meditazioni sul Cantico delle creature*, Ancora, Milano. Una lettura spirituale del Cantico di profondità teologica e accessibilità pedagogica insieme.

Testi di pedagogia del bello e dell'arte

Elliot W. Eisner, *The Arts and the Creation of Mind*, Yale University Press, New Haven 2002. La riflessione più articolata sul contributo delle arti allo sviluppo del pensiero; fondamentale per chi vuole fondare teoricamente la propria pratica educativa.

John Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo. Il testo classico sull'esperienza estetica come forma completa di esperienza umana; impegnativo ma ricco.

Maxine Greene, *Releasing the Imagination*, Jossey-Bass, San Francisco 1995. La riflessione di una grande filosofa dell'educazione sul ruolo dell'immaginazione e delle arti nella formazione; accessibile e appassionante.

BIBLIOGRAFIA PER I GIOVANI

Narrativa e letteratura

Iris Murdoch, *Il mare, il mare*, Einaudi, Torino. Il romanzo Booker Prize del 1978; un'esplorazione della percezione, del bello, dell'inganno di sé; adatto a giovani lettori maturi.

Fëdor Dostoevskij, *L'idiota*, Einaudi, Torino o Garzanti, Milano. Il romanzo del principe Myškin che vede la bellezza dove altri non la vedono; impegnativo ma tra i più grandi romanzi mai scritti.

Jostein Gaarder, *Il mondo di Sofia*, Longanesi, Milano. Un'introduzione alla storia della filosofia in forma narrativa che include una trattazione dell'estetica accessibile ai giovani.

John Steinbeck, *Al dio sconosciuto*, Mondadori, Milano. Un romanzo sulla bellezza del mondo naturale e sul rapporto tra l'essere umano e la terra; molto accessibile.

Rainer Maria Rilke, *Lettere a un giovane poeta*, Adelphi, Milano. Le lettere di Rilke a un giovane aspirante scrittore; piene di intuizioni sulla creazione, sulla bellezza, sull'arte come vocazione.

Antoine de Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, varie edizioni. La favola filosofica più letta del Novecento; la categoria del "vedere con il cuore" è una delle formulazioni più accessibili del tema della meraviglia.

Banana Yoshimoto, *Kitchen*, Feltrinelli, Milano. Un romanzo breve sulla bellezza nelle cose ordinarie, sulla perdita e sulla cura; molto amato dai giovani.

Saggistica accessibile

Abraham Joshua Heschel, *Il sabato*, Garzanti, Milano. Il testo più accessibile di Heschel; una meditazione poetica e filosofica sul sabato come "cattedrale nel tempo"; adatto anche ai giovani.

Henri Nouwen, *L'abbraccio benedicente*, Queriniana, Brescia. La meditazione sul *Ritorno del figlio prodigo* di Rembrandt; accessibile, breve, profondo.

Gilbert Keith Chesterton, *Ortodossia*, Lindau, Torino. Il testo più autobiografico e più brillante di Chesterton; la sezione sulla meraviglia e sulla gratitudine per il creato è tra le più belle che il Novecento abbia prodotto.

Carlo Rovelli, *Sette brevi lezioni di fisica*, Adelphi, Milano. Una lettura del tutto laica, ma di straordinaria qualità evocativa del bello della conoscenza scientifica del mondo; utile per avvicinare la meraviglia anche da un angolo prospettico diverso.

Tiziano Terzani, *Un indovino mi disse*, TEA, Milano. Un libro di viaggio che è anche una meditazione sulla bellezza, sulla lentezza, sull'attenzione al mondo; molto amato dai giovani.

Cinema

Terrence Malick, *The Tree of Life* (2011). Il film più esplicitamente dedicato alla bellezza del creato nel cinema contemporaneo; visivamente straordinario, adatto a giovani di almeno sedici anni con una certa maturità.

Andrei Tarkovskij, *Andrej Rublev* (1966). La storia del grande iconografo medievale russo; uno dei film più belli sulla relazione tra arte, fede e sofferenza; impegnativo ma indimenticabile.

Wim Wenders, *Il sale della terra* (2014). Il documentario sul fotografo brasiliano Sebastião Salgado, che ha fotografato la bellezza e la sofferenza del mondo per decenni; accessibile e commovente.

Giuseppe Tornatore, *Nuovo Cinema Paradiso* (1988). Un film sulla bellezza del cinema come arte popolare e sulla memoria; molto accessibile e amato.

Krzysztof Kieślowski, *Tre colori: Film Blu* (1993). Il film sulla musica, sul lutto, sulla bellezza che resiste al dolore; uno dei capolavori del cinema europeo.

Hayao Miyazaki, *Il mio vicino Totoro* (1988) e *La principessa Mononoke* (1997). I film del grande animatore giapponese sono tra le opere che meglio comunicano ai giovani una sensibilità wabi-sabi – la bellezza della natura, del passare del tempo, dell'imperfetto.

Joon-ho Bong, *Parasite* (2019). Un film sulla bellezza come privilegio e come esclusione; utile per aprire una discussione critica sul rapporto tra estetica e giustizia sociale.

Arte e fotografia

Libro illustrato sui ritratti di Rembrandt: qualunque volume che includa riproduzioni di buona qualità degli autoritratti e del *Ritorno del figlio prodigo*; suggerire la visita al Rijksmuseum di Amsterdam o al Mauritshuis dell'Aja se possibile.

Sebastião Salgado, *Genesis*, Taschen. Il grande libro fotografico sulla natura incontaminata; adatto come punto di partenza per una discussione sulla bellezza del creato.

Steve McCurry, *Afghanistan*, Phaidon. Le fotografie dell'autore dello scatto più famoso della storia della fotografia – la ragazza afghana – come punto di partenza per una discussione sulla bellezza del volto.

Musica

Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin du Temps*: l'ascolto integrale dell'opera, almeno del secondo e dell'ottavo movimento, con un minimo di contesto storico; trasformativo per molti giovani che non conoscono la musica contemporanea.

Johann Sebastian Bach, *Passione secondo Matteo*: il capolavoro assoluto del bello sacro nella tradizione musicale occidentale; anche pochi estratti possono aprire una porta.

Arvo Pärt: il compositore estone contemporaneo, con opere come *Spiegel im Spiegel* o *Fratres*, è tra gli autori di musica contemporanea più accessibili e più adatti a introdurre i giovani all'esperienza del bello musicale nel silenzio.

Musica popolare contemporanea: ogni percorso educativo dovrebbe lasciare spazio alla musica che i giovani già amano, chiedendo loro di portare un brano che considerano bello e di spiegare perché. Questo non è concessione al gusto del gruppo: è riconoscimento che il bello si manifesta anche nelle forme meno attese, e che il lavoro pedagogico non comincia dall'alto ma dall'ascolto.

Teatro

Bertolt Brecht, *La vita di Galileo*: una meditazione sulla bellezza della conoscenza e sul coraggio di seguirla fino in fondo; accessibile a giovani di liceo.

Anton Čechov, *Il giardino dei ciliegi*: la bellezza del passato che si perde, la malinconia del bello che non si può trattenere; adatto a giovani di almeno sedici anni.

Teatro di figura e teatro di strada: per i gruppi più giovani, l'esperienza diretta di una forma teatrale non convenzionale – burattini, mimo, teatro di strada – può essere un punto di partenza concreto per la discussione sulla bellezza come forma di comunicazione che eccede il linguaggio ordinario.
